Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Łukasz Piaskowski

Dźwiękowe i muzyczne aspekty twórczości poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Małgorzaty Łoboz

Wrocław 2023

University of Wroclaw
Faculty of Philology
Institute of Polish Philology

Łukasz Piaskowski

Sound and musical aspects of poetry of the interwar period

PhD dissertation
written under the supervision of
prof. Małgorzata Łoboz

Wrocław 2023

Elżbiecie

Spis treści

WSTĘP ... 9
Rozdział 1 DŹWIĘK I POEZJA A HISTORIA LITERATURY ... 26
1. Muzyka w literaturze (muzyczność) a dźwięk w literaturze (audialność) ... 26
2. Studia nad dźwiękiem w kontekście kulturowym i literackim ... 28
3. Audiosfera – kosmos dźwiękowy ... 30
4. *Soundscape* – pojęcie pejzażu dźwiękowego ... 43
Rozdział 2 DŹWIĘK W POEZJI MIĘDZYWOJENNEJ ... 50
1. Anatomia pejzażu dźwiękowego ... 50
2. Geofonia ... 52
WIATR ... 54
DESZCZ ... 63
WODA ... 66
3. Biofonia ... 73
SSAKI ... 75
PŁAZY ... 81
OWADY ... 84
PTAKI ... 100
4. Antropofonia ... 119
KULTURA AKUZMATYCZNA ... 122
DŹWIĘKI PRACY ... 137
DŹWIĘKI ZWIĄZANE Z NOWOCZESNĄ INFRASTRUKTURĄ ... 142
DŹWIĘKI WYDAWANE PRZEZ MASZYNY ... 145
Rozdział 3 MUZYKA I POEZJA A HISTORIA LITERATURY ... 151
1. Muzyka i literatura w przekroju historycznym ... 151
2. Romantyczna i młodopolska korespondencja sztuk ... 155
3. Muzyka słowa i muzyka werbalna w międzywojniu ... 160
Rozdział 4 MUZYKA W POEZJI MIĘDZYWOJENNEJ ... 170
1. Muzyka jako stematyzowany element wiersza ... 170
MUZYKA JAKO TEMAT ZASADNICZY ... 172
MUZYKA SFER – MUZYKA NIEBIAŃSKA – MUZYKA KOSMOSU ... 194
MUZYKA POPULARNA: KABARET – PIOSENKA – DANCING – JAZZ ... 197
MUZYKA KONKRETNA: PANOPTICUM KOMPOZYTORSKIE ... 217

2. Gatunki literackie a gatunki muzyczne – zakres korelacji 256
NOKTURN 258
SCHERZO 263
PRELUDIUM 265
SONATA 268
SYMFONIA 270
KONCERT 275
3. Literacka instrumentologia 281
CHORDOFONY 283
AEROFONY 304
MEMBRANOFONY 318
IDIOFONY 321
PODSUMOWANIE 326
BIBLIOGRAFIA 336

WSTĘP

A. Lata 1918–1939 to okres szczególny dla polskiej kultury audialnej. Naturalne granice tej epoki literackiej to dwie wojny światowe, które zmieniły sposoby postrzegania dźwięku[1]. Wielką Wojnę z lat 1914–1918 należy uznać za symboliczną granicę starego porządku, której przekroczenie spowodowało powstanie nowej rzeczywistości sonicznej. Do kluczowych zmian zaliczyć można m.in. silniejsze niż kiedykolwiek wcześniej „soniczne oddziaływanie na ciała oraz psychikę żołnierzy"; najbardziej emblematycznym terminem, którym starano się opisać kondycję żołnierzy był tzw. *shellshock*: zespół syndromów stresu pourazowego, których głównym źródłem były eksplozje, huk, odgłosy wystrzałów. Bezpowrotnie uszkadzały one nie tylko słuch, lecz także raniły tych ludzi psychicznie – do końca życia.

B. Nowe akustyczne okoliczności były dostrzegane przez walczące ze sobą siły, dlatego też stworzono specjalne systemy reagowania – urządzenia wykrywające określone dźwięki, ostrzegające przed zagrożeniem. Dobrym przykładem są systemy, które służyły do wykrywania pod wodą odgłosów wydawanych przez łodzie podwodne oraz odróżniania tych dźwięków od innych, by lokalizować wroga[2].

C. Wojna z lat 1939–1945 spotęgowała wszystko to, czego dokonano podczas poprzedniego konfliktu. Katarzyna Szalewska odnotowała, że groza wojny spowodowała wypracowanie zupełnie nowych praktyk słuchania. Ludzie, obawiający się o swoje życie, musieli nasłuchiwać przeróżnego typu zagrożeń, z których najbardziej śmiercionośnym były naloty samolotowe. Huk bomb mieszał się z przeraźliwym świstem i syrenami, które wzmagały poczucie zagrożenia i strach. Jak pisze uczona: „To właśnie nasłuchiwanie, a nie słuchanie czy podsłuchiwanie, stało się podstawową praktyką audytywną czasu wojny"[3].

D. Morderczy huk bomby jądrowej jest symbolicznym podsumowaniem tej postępującej w szybkim tempie amplifikacji. Nowa rzeczywistość soniczna była nie tylko źródłem niekorzystnych zmian dla dobrostanu człowieka, ale też źródłem strachu, cierpienia, a nawet śmierci. Cywilizacja stawała się coraz głośniejsza i groźna dla ludzkiego ucha. Wielka Wojna była przełomem, po którym

[1] Wojna zdeterminowała nową wrażliwość słuchową ludzi okresu międzywojennego. W pewnym sensie świat dźwięków można podzielić na ten istniejący przed Wielką Wojną oraz na ten istniejący po niej; te rzeczywistości w niewielkim stopniu do siebie przystawały. Więcej na ten temat zob. S. Goodman, *1913: The Art of War in the Art of Noise*, [w:] *idem*, *Sonic Warfare. Sound, Afferct, and The Ecology of Fear*, Londyn 2010; K. Devine, *Imperfect Sound Forever. Loudness Wars, Listening Formations and the History of Sound Reproduction*, „Popular Music" 2013, nr 2; A. Michnik, *1914–1918: Narodziny sztuki prowadzenia nowoczesnej akustycznej wojny*, „Przegląd Humanistyczny" 2014, nr 4; K. Szalewska, *Pejzaż dźwiękowy i praktyki audytywne czasu wojny (wówczas i współcześnie)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 6; J.M. Daughtry, *Listening to War. Sound, Music, Trauma and Survival in Wartime Iraq*, New York–Oxford 2015; P. Kładoczny, *Odgłosy wojny w przekazach prasowych i literackich*, „Oblicza Komunikacji" 2017, nr 10; *Sound of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945*, red. R. Tańczuk, S. Wieczorek, Berlin 2018; J.E.K. Parker, *Sonic Lawfare. On the Jurisprudence of Weaponised Sound*, „Sound Studies" 2019, nr 5; M. Guida, *Nature's Sonic Order on the Western Front*, „Transposition" 2020, nr 2.

[2] A. Michnik, *1914–1918: Narodziny sztuki prowadzenia akustycznej wojny*, op. cit., s. 20, 25–26.

[3] K. Szalewska, *Pejzaż dźwiękowy i praktyki audytywne czasu wojny*, op. cit., s. 30.

świat był zupełnie inny nie tylko z powodu szoku i zwątpienia w wartości humanistyczne, ale także dlatego, że świat dźwiękowy zmienił się nie do poznania. Poeci międzywojnia zdawali sobie sprawę ze zmian, do jakich dochodziło w ich otoczeniu audialnym i muzycznym, czego świadectwem jest sama ich twórczość.

E. Wojna to jednak nie jedyny punkt wyjścia. Jeszcze istotniejszym okazały się zmiany społeczno-ekonomiczne, do jakich doszło w okresie międzywojnia. Coraz większe rzesze ludzi przenosiły się do miast, współtworząc zupełnie nowy typ audiosfery i możliwe warianty pejzaży dźwiękowych. Wyraźnie zarysowała się granica między miastem a wsią. Każdy obszar był już postrzegany jako autonomiczna jednostka geograficzno-topograficzna, także w poezji. Na miasto nie spoglądano przez pryzmat wsi, i odwrotnie. Poezja awangardowa doprowadziła do emancypacji audiosfery miasta, po raz pierwszy waloryzując ją wyżej niż dominujące dotąd w historii polskiej poezji skojarzenia dźwiękowe związane ze wsią, obecne przecież od czasów Jana Kochanowskiego, a wzmocnione przez dominację kultury ziemiańskiej, a później niechęć do miasta, jaką wykazywali romantycy[4].

F. Międzywojnie jest jedną z najbardziej zdemokratyzowanych epok w literaturze polskiej. Dokonał się wtedy wielki zwrot ku miastu, ale jednocześnie doszło do narodzin prawdziwej poezji wiejskiej, pisanej przez poetów pochodzenia chłopskiego[5]. Typowa dla lat 20. fascynacja miastem, pełna optymizmu, entuzjazmu i radości, przyniosła wszakże najwięcej zmian w ogólnej audiosferze poetyckiej (należy w ten obszar włączyć poetów Skamandra, futurystów i twórców związanych ze środowiskiem krakowskiej „Zwrotnicy"). Poeci, włączając w obręb poezji zupełnie nowe wątki, dokonywali także implementacji nowych jakości sonicznych. Nagle istotne stały się reakcje i zwyczaje dźwiękowe zwykłych ludzi, tłumu, proletariatu. Ważnymi tematami stały się odgłosy generowane przez klubokawiarnie, koncerty jazzowe, dancingi, ale także fabryki, porty, maszyny i wynalazki, np. samoloty, autobusy, samochody, tramwaje itp. To całe spektrum nowych dźwięków zostało zarejestrowane przez poetów w wierszach i czeka na odkrycie.

G. Pod koniec lat 20. twórcy poezji zaczęli odwracać się od miasta i skłaniać ku prowincji: małym miasteczkom i wsiom. Elżbieta Rybicka przekonuje, że fascynacja miastem skończyła się m.in. przez poczucie zamknięcia w obszarze, który ograniczał możliwości twórcze. Poczucie to wzmagała

[4] Żyjący i tworzący ówcześnie poeta Jerzy Liebert zauważał dziejące się na jego oczach zmiany stosunku ludzi względem środowisk miejskich, a przede wszystkim – przyrody: „Przeniesienie punktu ciężkości na zagadnienie natury społeczno-gospodarczej, zurbanizowanie, zindustrializowanie świadomości twórczej większości poetów, płynące z tego zmechanizowanie i zracjonalizowanie psychiki, łącznie ze zwężeniem zainteresowań metafizycznych, wszystko to zmieniło stosunek poetów współczesnych do zjawisk przyrody". Por. J. Liebert, *O przyrodzie w polskiej poezji współczesnej*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – Proza*, zebr. i opr. S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 615.

[5] Jak zauważa Alina Kowalczykowa, dominujące wątki urbanistyczne, miejskie, wychwalające nowoczesną cywilizację relatywnie szybko musiały sprostać nawrotowi wątków ruralistycznych. Dialektyka między miastem a wsią była jedną z głównych cech poezji międzywojennej. Z jednej strony na stronice tomów poetyckich wkroczyło duże miasto, z drugiej – za sprawą poetów wywodzących się z kultury wiejskiej został całkowicie odnowiony obraz wsi w poezji. Por. A. Kowalczykowa, *Dramatyzm zacofania czy urok prymitywu?*, [w:] eadem, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 1981, s. 141–160.

chociażby idea konstruktywizmu, która narzucała sztuczne granice poznawcze, granice wytworzone przez umysł. Miasto stało się w pewnym sensie klatką, w obrębie której brakowało już dalszych inspiracji. Otwarcie przestrzeni, zwrot ku wsi i przyrodzie, były zatem jednocześnie poszerzeniem spektrum możliwości postrzegania, jak i uwolnienie umysłu od ograniczeń urbanizmu[6]. Przełomowy w historii międzywojnia wydaje się rok 1927, kiedy z jednej strony debiutował poetycko najważniejszy poeta związany z tzw. Drugą Awangardą czy poezją „trzeciego wyrazu", czyli Józef Czechowicz; z drugiej strony zaś powołano do życia grupę literacką Kwadryga, której działalność zdecydowanie przewartościowała jakość życia literackiego. Od tej pory silnie rozwijany jest przez kwadrygantów nurt poezji społecznej, a także osobno, i jeszcze bardziej znacząco, nurt poezji wizyjno-katastroficznej, której inicjatorem był Czechowicz. Zmiana okazała się doniosła zwłaszcza w dwóch aspektach – zapoczątkowała inne spojrzenie na miasto (Kwadryga) oraz zwrot ku prowincji, który to przełamał dominację poetyki urbanistycznej oraz przewartościował ideę optymizmu cywilizacyjnego, kierując poetów na bardziej pesymistyczne, a ostatecznie katastroficzne pozycje. Zwrot ku prowincji zdominował poezję w latach 30.; do wsi jako tematu godnego liryki nowoczesnej wracali nawet tacy jej przeciwnicy, jak Julian Przyboś. Dominacja kultury wiejskiej i małomiasteczkowej trwała właściwie aż do 1939 roku. Wraz ze zmianami na przełomie lat 20. i 30. doszło również do przewartościowania przedstawień elementów audiosfery. Miasta Kwadrygantów nie były już pełne śpiewu, szumu i szaleńczego krzyku radości; krzyk w twórczości poetów Kwadrygi stawał się krzykiem gniewu, cierpienia i głodu. Nie bez powodu miastem-symbolem przestała być triumfująca Warszawa, a stała się nim biedująca proletariacka Łódź. Józef Czechowicz, jako główny przedstawiciel awangardy lubelskiej, sprawił, iż na mapy literackie Polski trafił na stałe Lublin. Czechowicz nie ufał miastu, ale w przeciwieństwie do Kwadrygantów potrafił dostrzec jego piękno – także pod względem dźwiękowych jakości, jakie ono proponowało. Prowincjonalne miasto brzmiało zupełnie inaczej niż wysokoprzemysłowa Łódź czy wypełniona splendorem dancingów i jazzem Warszawa. W latach 30. rola pejzaży dźwiękowych miast była jednak coraz marginalizowana na rzecz pejzaży bliżej reprezentujących prowincję. Wszystkie te przemiany były rejestrowane przez poetów w wierszach, dlatego istotne jest, by znaleźć odpowiednie narzędzia do analizy, opisu i interpretacji tych wszystkich śladów.

CELE PRACY

Rozprawa ta jest próbą zinterpretowania jakości dźwiękowych i muzycznych w poezji międzywojennej, wraz z uwzględnieniem ogólnego kontekstu przemian w rzeczywistości dźwiękowej w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku. Ambicją jest zatem zrozumienie kształtu ogólnej

[6] E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 150–180.

audiosfery epoki, ale z punktu widzenia literatury (ściśle mówiąc: poezji). Międzywojnie to epoka literacka, w której różnorodność dźwiękowa była największa przede wszystkim z powodu drastycznych zmian w kształcie dźwiękosfery kulturowej, ale i akustycznej. Przed 1918 rokiem inaczej słyszano świat, dlatego istotne jest zrozumienie zakresu zmian w sposobie ujmowania tych spraw w literaturze. Warto jednak podkreślić, że zarysowany obraz będzie dotyczył wyłącznie poezji.

Najważniejszym celem pracy będzie zebranie, skatalogowanie i interpretacja jak największej liczby dźwięków potraktowanych przez poetów jako motywy bądź tematy utworów. Umożliwi to zrozumienie, w jaki sposób dźwięk istnieje w obrębie utworu poetyckiego osadzonego w określonych realiach historycznych. Tematyzacja dźwięków może być bowiem albo konwencjonalna, kiedy określone jakości soniczne przejmowane są wraz z tradycją, albo zaktualizowana, czyli unowocześniona przez okoliczności zewnętrzne. Celem badania jest zrozumienie, w jaki sposób realia epoki międzywojennej wpłynęły na kształt ogólnej audiosfery poezji pisanej w tym czasie.

Drugim celem pracy będzie przebadanie kontekstu bardziej szczegółowego, a więc nie tyle dźwięku na poziomie ogólnym, lecz muzyki. Badania muzyczno-literackie rozwijały się prężnie przez ostatnie 20 lat, ale nigdy nie zostały wykorzystane na skalę zaproponowaną w niniejszej rozprawie. Chodzi bowiem o to, by przyjrzeć się, w jaki sposób istnieje i jakie pełni funkcje muzyka w obrębie całej epoki literackiej. W międzywojniu doszło do diametralnych zmian w ogólnej muzykosferze, dlatego też jej wpływ na poezję jest zupełnie odmienny niż ten, który można zaobserwować w literaturze XIX wieku. Zdecydowana multiplikacja kontekstów powoduje, że nie można rozpatrywać muzyki w kontekście poezji jedynie jako problemu subiektywnego podejścia tego czy innego poety. Z tego powodu w niniejszej rozprawie na podstawie doświadczeń jednostki dokonana zostanie próba oceny większej całości – poezji pisanej w latach 1918–1939.

Trzecim celem szczegółowym pracy będzie ponadto implementacja zupełnie nowej dla nauki o literaturze metodologii i terminologii. Część pojęć i terminów, których użyto w studium, istniała już wcześniej w obszarze polskiej nauki, ale w kontekście literaturoznawczym używano ich ze zmiennym szczęściem. Ich znaczenie było niestabilne i w zasadzie dobierane arbitralnie. Dużą ambicją autora niniejszej rozprawy była obliczu tych okoliczności próba uporządkowania chaosu terminologicznego, a także wykorzystanie pomysłów teoretycznych wywodzących się z innych dziedzin nauki: antropologii dźwięku, ekologii akustycznej, bioakustyki czy akustemologii. Wszystkie te obszary znane są także pod ogólną nazwą *sound studies*.

Zarysowane wyżej trzy cele szczegółowe współgrają ponadto z ogólnymi tezami pracy, które zostaną zaprezentowane przed czytelnikiem w kolejnym podrozdziale. Celem nadrzędnym tej rozprawy, spajającym ze sobą wszystkie inne, będzie bowiem włączenie dyskursu historii i teorii literatury w obręb metodologii *sound studies* i w zasadzie prezentacja, w jaki sposób można badać dźwięk jako temat w literaturze. Jest to wszelako propozycja, a nie ostateczne rozstrzygnięcie.

ZAŁOŻENIA BADAWCZE

W pracy poruszonych zostanie kilka istotnych zagadnień i problemów, mających znaczenie w kontekście sposobu istnienia i funkcji dźwięków jako tematu lub motywu w poezji międzywojennej. Problemów do omówienia jest przynajmniej kilka, albowiem praca dzieli się na dwie główne części: audialną oraz muzyczną. W części pierwszej głównym zagadnieniem do poruszenia będzie zrozumienie, jakie dźwięki są najchętniej przez poetów tematyzowane, a także to, jakie mogą pełnić funkcje w określonych okolicznościach. Istotną kwestią będzie ponadto analiza i interpretacja jakości sonicznych w większym kontekście powstałej w okresie międzywojnia kultury akuzmatycznej, a także oddziaływania nowej wrażliwości audialnej wynikającej z przemian, jakie wniosła do ogólnej audiosfery po 1918 roku Wielka Wojna. Kolejnym ważnym kontekstem będą procesy społeczno-gospodarcze, a przede wszystkim rozrost miast, urbanizacja, industrializacja oraz związane z tym zmiany dotyczące nowych warunków, w których ucho człowieka było po raz pierwszy do tego stopnia narażone na hałas, czyli zanieczyszczenie dźwiękowe.

W części pracy poświęconej muzyce do głównych problemów i zagadnień należeć będzie rozpoznanie, w jaki sposób muzyka istnieje w poezji międzywojennej, jakie są warianty jej użycia i jakie pełni ona funkcje. Chodzi tu głównie o takie obszary, jak muzyka jako główny temat dzieła poetyckiego, muzyka jako kategoria przestrzeni, muzyka jako metafora audialna (melosfera), a także jako bardziej dosłowny opis (muzykosfera). Osobnym zagadnieniem pozostanie także muzyczna metaforyka, a także hierarchia muzycznych odwołań. Te wszystkie kwestie natury ogólnej łączą się z problematyką bardziej szczegółową, a więc funkcjonowaniem muzyki w innych kontekstach, np. tzw. muzyki sfer, muzyki rozrywkowej (dancingu, jazzu, kabaretu), a także muzyki „konkretnej", czyli aluzji poetyckich nawiązujących do rzeczywistych kompozytorów, prawdziwych instrumentów muzycznych i ostatecznie: form muzycznych, które adaptowane są (lub nie) na gatunki literackie.

Dla problematyki poruszanej w rozprawie najistotniejsze do rozstrzygnięcia wydają się trzy tezy, których weryfikacja lub obalenie pozwoli lepiej zrozumieć zarysowane wyżej kwestie:

1. Epoka międzywojenna to czas zmian w ogólnej audiosferze rzeczywistości, początek współczesnej kultury akuzmatycznej oraz włączenie zupełnie do katalog motywów i tematów zupełnie nowych, nieistniejących dotąd w literaturze dźwięków, jak odgłosy miasta, fabryki, maszyn, samochodów, samolotów, pociągów, tramwajów itp.
2. W epoce międzywojennej doszło nie tyle do wygaśnięcia idei korespondencji sztuk, ile jej aktualizacji, a także poszerzenia spektrum jej rozumienia.
3. Muzyka nie przestała być istotnym tematem dla poetów tworzących w latach 1918–1939, doszło wręcz do intensyfikacji doświadczeń muzycznych, a także poszerzenia spektrum oddziaływania muzyki. Motywy muzyczne nigdy nie były tak różnorodne.

METODY BADAWCZE

Fundamentem metodologii rozprawy jest transdyscyplinarność, reprezentowana przez cztery dziedziny wiedzy: literaturoznawstwo, muzykologię oraz antropologię dźwięku (audioantropologię), ekologię akustyczną, bioakustykę. Poznawczy stosunek wobec tekstu literackiego zdeterminuje w pracy hermeneutyka filozoficzna, czyli w uproszczeniu model „głębokiego" rozumienia tekstu oraz „podejrzliwa" poetyka odbioru. Muzyczność oraz audialność traktowane będą jako kategorie estetyczne wpływające na możliwe kształty faktów literackich oraz poetyckiej samoświadomości. W operacjach literaturoznawczo-muzykologicznych zastosowana zostanie metoda porównawcza, której celem jest odnajdywanie tożsamości lub różnic. Antropologia dźwięku umożliwi bardzo elastyczne potraktowanie pojęcia dźwięku jako zjawiska o wymiarze nie tylko fizykalnym, lecz również kulturowym. Dostarczy ponadto podstawowego języka opisu zjawisk dźwiękowych oraz słuchowych. Głównym motorem badań będzie jednak analiza krytyczna źródeł bezpośrednich (literatury podmiotowej), jak i pośrednich (opracowań). Więcej informacji szczegółowych na temat metodologii i poszczególnych rozstrzygnięć terminologicznych ujawnionych zostanie w rozdziale pierwszym rozprawy.

STRUKTURA PRACY

Praca składa się zasadniczo z dwóch dużych części. Jedna poświęcona jest problematyce dźwięku jako tematu w poezji, druga zaś muzyce w tej samej funkcji. Globalnie rozprawa podzielona jest jednak na 4 rozdziały. Pierwszy poświęcony został historii i metodologii *sound studies*, a także implementacji typowych dla tego obszaru badawczego metod do nauki o literaturze. W rozdziale wprowadzone zostały podstawowe pojęcia, mające służyć do audialnej interpretacji dzieł poetyckich (audiosfera, sonosfera, fonosfera, melosfera, muzykosfera oraz galenosfera oraz *soundscape* – pejzaż dźwiękowy). Rozdział drugi poświęcony został praktyce interpretacyjnej, której celem jest ustalenie ogólnego kształtu audiosfery epoki międzywojennej. Bazując na teoretycznych ustaleniach Berniego Krause'a, ustalono podstawową klasyfikację pejzaży dźwiękowych. Do pojęć szczegółowych należą tu zasadniczo: geofonia (wiatr, deszcz, obszary wodne), biofonia (ssaki, płazy, owady, ptaki; lasy, drzewa, rośliny) oraz antropofonia (dźwięki fizjologiczne, elektro-mechaniczne, kontrolowane oraz incydentalne). Rozdział trzeci poświęcony został historii i teorii długich relacji między muzyką a poezją: począwszy od starożytnej potrójnej chorei, przez romantyczną i modernistyczną korespondencję sztuk, a skończywszy na międzywojennej muzykologii poetyckiej. Rozdział czwarty poświęcony został wyłącznie muzyce, która rozpatrywana jest z perspektywy ujawnianych motywów poetyckich oraz tematu wierszy. Wyróżniona zostaje zatem muzyka w prawie wszystkich możliwych postaciach: muzyka jako temat zasadniczy dzieła, muzyka sfer, muzyka popularna (kabaret, dancing, jazz) oraz muzyka „konkretna" (galeria kompozytorów polskich i obcych). Osobno omówione

zostały również relacje między formami a gatunkami literackimi na przykładzie nawiązań, które stosowali poeci międzywojenni (nokturn, scherzo, preludium, sonata, symfonia i koncert). Rozdział zostaje zamknięty wielkim katalogiem instrumentów muzycznych, które wykorzystywano w poezji tego czasu w funkcji motywów literackich (chordofony, aerofony, membranofony oraz idiofony). Całość zamknięta zostaje krótkim podsumowaniem.

ŹRODŁA BADAWCZE

Warto na początek podkreślić, że rozprawa nie aspiruje do bycia pełnym przedstawieniem podejmowanej problematyki. Zebrany przede mnie materiał zdecydowanie przewyższał możliwości objętościowe tej pracy. Ma ona charakter syntetyczny, dlatego to, co ukazano, jest wynikiem ścisłej selekcji najbardziej reprezentatywnych przykładów. Każdy z nich ilustruje określony problem, ale sam dobór musiał mieć charakter arbitralny.

Takie potraktowanie materiału sprawia, że przedstawiony obraz epoki, odczytany przeze mnie w kluczu muzycznym i audialnym, w sposób zdecydowany wypełniony jest adekwatną treścią wobec zastosowanej metody i formy. Praca niczego nie zamyka i nie wyczerpuje tematu w sposób absolutny; jest raczej zaproszeniem do nowego audialnego i muzycznego odczytania dziejów polskiej literatury, a także wszelkich możliwych i potencjalnych dopowiedzeń do tego, co już zostało powiedziane.

Najważniejszym źródłem badawczym są w tej pracy wiersze publikowane w tomach poetyckich w latach 1918–1939. W mniejszym stopniu wykorzystywane są wiersze publikowane w prasie, choć w niektórych przypadkach bywa to konieczne (niektórzy poeci, jak np. ekspresjonista Adam Bederski, nie wydali w międzywojniu żadnej książki poetyckiej, a ich wiersze nie były później przedrukowywane). Trzeba jednak podkreślić, że punktem odniesienia jest zawsze tomik poetycki – jako oficjalne wydawnictwo przygotowane przez poetę (ma to znaczenie w sytuacji, kiedy pierwodruk prasowy nieco się różni lub zawiera dodatkowe elementy, np. dedykację, która może nieco zmieniać wymowę utworu). W drugiej kolejności wykorzystywane są ponadto artykuły i eseje autorstwa co istotniejszych autorów, jak np. T. Peiper, J. Czechowicz, M. Piechal, J. Przyboś i inni. Dodatkowym punktem odniesienia była również międzywojenna prasa literacka, której przebadanie umożliwiło zrozumienie, że tematy muzyczne miały w niektórych czasopismach stałą rubrykę (dotyczy to np. „Zdroju", „Zwrotnicy", „Wiadomości Literackich", „Sygnałów Lwowskich", „Reflektora"). Autor pracy korzystał także z opracowań i literatury przedmiotu, zwłaszcza z tekstów poświęconym aspektom muzyczności i audialności w twórczości różnych poetów międzywojnia. Badania cząstkowe w tym kontekście poszerzały się od lat i były bardzo pomocne w napisaniu tej bardziej syntetycznej pracy. W mniejszym stopniu liczyć można było na teksty dotyczące ścisłej problematyki dźwięku w literaturze, ponieważ tego rodzaju artykułów nie napisano jak dotąd zbyt wielu, choć istnieją już chlubne wyjątki, o czym będzie mowa później.

Bardzo ważnym aspektem źródłowym w kontekście literatury przedmiotu były także opracowania z zakresu *sound studies*, a zwłaszcza bioakustyki, ekologii akustycznej, a także antropologii dźwięku. Dużą rolę odegrały publikacje uczonych zachodnich, ale także polskich. Widać to zwłaszcza w aspekcie terminologicznym: w rozprawie staram się łączyć ustalenia uczonych amerykańskich (terminologia Berniego Krause'a) oraz polskich (terminologia M. Gołaszewskiej, M. Gołąba, T. Misiaka, R. Losiaka, S. Bernata i innych).

STAN BADAŃ

A. Badania nad muzycznością i audialnością literatury nie przybrały nigdy formy syntetycznej. Nie podejmowano próby przebadania sposobów tematyzowania muzyki obejmujących całą epokę literacką. Badania muzyczno-literackie (oraz *sound studies*) można podzielić na te, które obejmują teorię, metodologię oraz ontologię dzieła literackiego w obrębie wypracowanych przez siebie paradygmatów, oraz na te, które określa się często jako tzw. tematologię, a więc badania, które wykorzystują wypracowane teorie i przystosowane metodologie, aby przebadać twórczość konkretnych, wybranych osób, uczestników kultury literackiej – zazwyczaj w sposób ahistoryczny. Motywatorem jest jednoznaczna obecność tematyki muzycznej w czyjejś konkretnej twórczości.

B. Badania nad muzycznością poezji międzywojennej są rozproszone, a metodyka *sound studies* wykorzystywana jest jak dotąd na małą skalę[7]. Klasyczne podręczniki historii literatury lat 1918–1939 poświęcają muzyczności niewiele miejsca. W najlepszym razie omawiane są przejawy muzyczności u poszczególnych poetów: albo jako uporządkowanie brzmieniowe języka poetyckiego, albo muzyczność pojmowana jako kategoria z pogranicza muzyki słowa oraz idei artystycznej, jak np. poezja Józefa Czechowicza. Osobno zdarzają się komentarze dotyczące współpracy literatów i kompozytorów, jak np. kooperacja Jarosława Iwaszkiewicza i Karola Szymanowskiego. Warto

[7] Badania literackie, które uwzględniły perspektywę dźwiękową, zaczęto uprawiać na większą skalę chociażby na Uniwersytecie im. Jana Kochanowskiego w Częstochowie. Zapoczątkowano tam serię wydawniczą „Kulturowa historia odgłosów". Właśnie z tego środowiska wywodzą się, w jakiejś tylko części – rzecz jasna, badania nad tematyzacją dźwięku przez futurystów (Zob. A. Odrzywolska-Kidawa, G. Pietruszewska-Kobiela, *Mikołaj rej i futuryści*, Częstochowa 2016). W serii częstochowskiej ukazały się ponadto książki interdyscyplinarne: *Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015 oraz *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014, w której ukazały się artykuły poświęcone takim poetom i poetkom, jak Mieczysław Jastrun czy Bronisława Ostrowska (Eweliny Miki *Błysk między milczeniem i głosem. Glosa do twórczości Mieczysława Jastruna* oraz Elżbiety Hurnikowej *W kręgu ciszy. O poezji Bronisławy Ostrowskiej*). Antropologia dźwięku powoli wdziera się także w obszar badań nad literaturą międzywojenną. Warto wyróżnić takie chociażby pionierskie teksty, jak artykuły Eweliny Radion, która poświęciła swoją uwagę przestrzeni akustycznej w poezji Jana Lechonia (Zob. E. Radion, *Audiosfera* Karmazynowego poematu *Jana Lechonia*, [w:] *Literatura współczesna w edukacji polonistycznej*, t. 2: *Interpretacje – wartości – konteksty*, red. U. Kopeć, Rzeszów 2017; eadem, *Percepcja wrażeń akustycznych w wierszu* Mochnacki *Jana Lechonia*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1); obok tego powstają też artykuły bardziej ogólnej natury, dotyczące kształtu kultury audialnej miast, np. teksty Katarzyny Krzyścin-Zagólskiej lub Justyny Kotarskiej (Zob. K. Krzyścin-Zagólska, *Literacki pejzaż akustyczny Krakowa na przełomie i w początkach XX wieku*, „Media i Społeczeństwo" 2019, nr 11; J. Kotarska, *Pejzaż dźwiękowy Warszawy lat trzydziestych XX wieku*, „Muzyka" 2014, nr 1). Charakter monograficzny ma z kolei praca Marka Kurkiewicza, który zebrał szereg własnych artykułów poświęconych poezji, w której tematyzowane są jakości dźwiękowe. Zob. M. Kurkiewicz, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków. O korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*, Bydgoszcz 2019.

odnotować jednak, w ramach pewnej ciekawostki, że w badaniach nad literaturą międzywojnia wykorzystywana była muzyczna metaforyka. Jerzy Kwiatkowski w swoim klasycznym podręczniku lata 20. opisuje w tonacji majorowej, jasnej, optymistycznej, radosnej, euforycznej, a lata 30. uznaje za minorowe, ciemne, elegijne czy pesymistyczne[8]. O samej muzyce Kwiatkowski mówi niewiele. Zwraca uwagę jedynie na twórczość Iwaszkiewicza, Czechowicza oraz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (tę ostatnią nazywa poezją anielsko-muzyczną), ale to w zasadzie wszystko. Muzyka nie była istotnym tematem w syntezach epoki[9].

C. Wszystkie powstałe zaległości zaczęto nadrabiać w ostatnich latach. Najgłębiej opracowane są dziś futuryzm oraz poezja typu skamandryckiego, w mniejszym zaś stopniu ekspresjonizm – w tym kontekście liczą się właściwie tylko trzy nazwiska: Emil Zegadłowicz, Józef Wittlin i Witold Hulewicz. Dokonania Zegadłowicza porównywano do *Słopiewni* Juliana Tuwima[10], a także określano najbardziej radykalnym „muzykiem" wśród poetów[11]. Wittlinowi wypomina się zaś najczęściej jego zamiłowanie do muzyki, zwłaszcza W.A. Mozarta, J. Brahmsa czy F. Schuberta[12]. Hulewicz to poeta-muzykolog, którego historia literatury nieco zapomniała, mimo iż napisał w latach 20. jedyną ekspresjonistyczną L. van Beethovena[13]. Oprócz tego do zasług Hulewicza należy organizacja kultury radiowej w Polsce: był twórcą „teatru wyobraźni" Polskiego Radia i jednym z pierwszych teoretyków słuchowiska radiowego. Jako poeta-muzykolog zasłynął tomikiem pt. *Sonety instrumentalne* (1928),

[8] Kwiatkowski, czyniąc aluzję do podziału na poezję „jasną" i „ciemną" (pomysł Kazimierza Wyki, por. A. Zawada, *Druga Rzeczpospolita*, [w:] *Literatura Polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2: *P–Z*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2003, s. 402), stwarza analogię muzyczną i mówi o tonacji majorowej i minorowej. Według uczonego poezja polska lat 20. była zdominowana przez „pozytywną, jasną, «majorową», pełną biologicznej radości i dynamicznej siły tonację emocjonalną". Kwiatkowski pisze, że w pierwszych dwóch tomach poezji M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej „panowała tonacja major". Podobnie wypowiedział się o twórczości K. Wierzyńskiego, u którego „tonacja major przejawiała się w radosnym dynamizmie tematyki olimpijskiej". Tonacja minor zdominowała za to poezję lat 30., kiedy to „dokonuje się w okolicach roku 1930 proces zachwiania równowagi, przemiany dominant, zwrotowi ku tonacji minor, ku niepokojom metafizycznym, także społecznym". Co ciekawe, tej tonacyjnej metafory muzycznej trzyma się Kwiatkowski głównie, gdy omawia poetów grupy Skamander i ich akolitów. Raz jeden robi wyjątek, gdy odnotowuje, że „Przyboś nie ulega minorowej tonacji i nastrojowi tragizmu, przeważającym w [latach 30.] w całej poezji polskiej". Por. J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 61, 76–77, 91, 99, 120.

[9] Te luki usiłowano łatać artykułami. Zob. K. Kutereba, *Muzyczność w poezji dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Cóż wiesz o pięknem? Szkice o literaturze, języku, muzyce i filmie*, red. T. Mizerkiewicz, W. Ratajczak, Poznań 2007; D. Hejda, *Korespondencje sztuk w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Seria Filologiczna: Dydaktyka" 1992, z. 2.

[10] J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1979, s. 617.

[11] Marian Kisiel pisał, że nawet interpunkcja Zegadłowicza nie rządzi się prawami językowymi ani logicznymi. Badacz zacytował też list Juliusza Kleinera do Emila Zegadłowicza, w którym pisał: „Pan w przeniesieniu poezji na kompozycję muzyczną, symfoniczną, posuwa się do skrajności, znacznie dalej niż ktokolwiek inny w Polsce". Por. M. Kisiel, *Ekstaza i płacz. O jednej balladzie Emila Zegadłowicza*, [w:] *Zegadłowicz – daleki i bliski*, red. H. Czubała, K. Kłosiński, K. Latawiec, W. Próchnicki, Katowice 2015, s. 205; H. Czubała, *Strojenie serc. Muzyczność mowy ekstatycznej Emila Zegadłowicza*, [w:] *Okolice Zegadłowicza*, red. H. Czubała, W. Próchnicki, K. Wądolny-Tatar, Kraków 2020, s. 159–175; W. Próchnicki, *Głos ballady*, [w:] *Okolice Zegadłowicza*, op. cit., Kraków 2020, s. 177–187.

[12] Por. A. Nawarecki, *Poezja konkretu, poezja przełomu. „Hymn o łyżce zupy" Józefa Wittlina*, [w:] *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*, red. K. Krasuski, Katowice 1994; Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, przeł. M. Szczubiałka, Izabelin 1997, s. 9; R. Zajączkowski, *Wolne usta poety. Ethos słowa Józefa Wittlina*, „Ethos" 2012, nr 1-2; E. Wielgosz, *Dwie rozmowy o Józefie Wittlinie*, „Tematy i Konteksty" 2015, nr 5; E. Wielgosz, *Twórczość literacka i faktograficzna Józefa Wittlina*, Rzeszów 2014, s. 11–12.

[13] Zob. W. Hulewicz, *Przybłęda Boży. Beethoven – czyn i człowiek*, Poznań 1927.

w którym poddał szczegółowej analizie literackiej wszystkie instrumenty wykorzystywane w orkiestrze symfonicznej. Na szczęście w ostatnich latach poświęca się twórczości Hulewicza coraz więcej miejsca[14].

D. Spośród Skamandrytów najchętniej dostrzegano muzyczność poezji i prozy Iwaszkiewicza. Jego twórczość jest najbardziej wdzięczna do interpretacji w tym kontekście, głównie ze względu na fakt, że poeta był z wykształcenia także muzykiem. Jako jeden z nielicznych poetów doczekał się analiz w szerokim kontekście – zarówno literaturoznawczym, jak i muzykologicznym[15]. Drugim pokaźnie i wielowątkowo opisywanym autorem jest Julian Tuwim. Różnorodność ujęć związana jest z działalnością Tuwima jako poety i jednocześnie tekściarza, kabareciarza, twórcy piosenek estradowych i filmowych[16]. Grupa tekstów naukowych poświęconych innym Skamandrytom jest znacznie węższa, a w przypadku Antoniego Słonimskiego jest w zasadzie zerowa. Twórczości

[14] Zob. A. Hejmej, *Dźwięk – doświadczenie akustyczne – nowoczesność. Witolda Hulewicza „słuchanie kultury”*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017; także [w:] A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022; A. Tenczyńska, *Synkopy w sonecie. Witolda Hulewicza „definicja” jazzu*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017; K. Mytkowska, *Muzyczna przestrzeń w twórczości Witolda Hulewicza*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017; A. Reimann-Czajkowska, *O muzycznej nośności gatunku literackiego na przykładzie cyklu* Sonety instrumentalne *Witolda Hulewicza*, [w:] eadem, *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*, Kraków 2018 i inne.

[15] Na sporządzenie kompletnej listy publikacji nie ma tu miejsca, dlatego wymieniam kilka ważniejszych: A. Grodzicki, *Chopin, Iwaszkiewicz i inni...*, „Życie Warszawy” 1956, nr 81; S. Balicki, *Iwaszkiewicz muzyczny*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 9; J. Skarbowski, *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „Poezja” 1978, nr 4; J. Opalski, *Muzyka w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Literackie wizje i re-wizje*, red. M. Stępień, W. Walecki, Warszawa 1980; B. Pociej, *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Wrocław 1983; A. Matracka-Kościelny, *Dźwiękowe transformacje poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1988, nr 2; eadem, *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1990, nr 2; J. Dembińska-Pawelec, *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*, [w:] *Twórczość J. Iwaszkiewicza. Interpretacje*, red. I. Opacki, A. Nawarecki, Katowice 1993; B. Pociej, *Muzyczność i metafizyka w prozie Iwaszkiewicza*, [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin*, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994; A. Dziadek, *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2; W. Śmieja, *Mit i muzyka w funkcji ekspresji „niewypowiadalnego” pożądania. O „Psyche” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1; G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010; A. Reimann, *„Podsłuchać muzyczny motyw”. O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie* Muzyki wieczorem *Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15; M. Ładoń, *Muzyka i gruźlica*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1; M. Gamrat, *Franz Liszt i jego muzyka fortepianowa w ujęciu Jarosława Iwaszkiewicza oraz Pawła Kubisza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1; A. Tenczyńska, *Brahms i Rachmaninow Iwaszkiewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1; J. Wiśniewski, *Arietta Jarosława Iwaszkiewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 1; A. Tenczyńska, *„Z nutami nuconymi na dalekim Podhalu...”. Nawiązania do muzyki ludowej w „Ciemnych ścieżkach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4; eadem, *Trzynaście taktów muzyki wierszem? Źródło Aretuzy Jarosława Iwaszkiewicza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2020, nr 18 i inne.

[16] Zob. A. Nawarecki, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, [w:] *Skamander*, t. 3: *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982; A. Nawarecki, *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*, [w:] idem, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993; K. Ratajska, *Julian Tuwim – bywalec Domu Koncertowego w Łodzi. W kręgu fascynacji Scherzem b-moll Fryderyka Chopina*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3; M. Osiurak, *Muzyczne reinterpretacje* Jarmarku rymów *Juliana Tuwima*, [w:] *Reinterpretacje*, red. M. Tramer, A. Wójtowicz, Katowice 2015; M. Osiurak, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima*, [w:] *Julian Tuwim – tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Białystok 2017 i inne.

Kazimierza Wierzyńskiego w ostatnich latach poświęcono kilka cennych artykułów[17], choć nadal jest ich niewiele. Oba opracowania skupiają się na dodatek głównie na okresie powojennym w twórczości poety, dlatego też z punktu widzenia niniejszej rozprawy nie są stanowią podstawowego punktu odniesienia. Całkiem pokaźną już grupę tekstów poświęcono tematowi muzyki w poezji Jana Lechonia, której muzyczność jest też jedną z oryginalniejszych i niespotykanych – głównie z powodu doboru „staroświeckich" rekwizytów, m.in. dosyć nietypowych dla nowoczesności instrumentów, jak szpinet czy klawikord[18]. W ostatnich latach wzrosło zainteresowanie wątkami muzycznymi także w poezji Jerzego Lieberta[19]. Oprócz tego poświęcono nieco miejsca niektórym wątkom muzycznym w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, szczególne zainteresowanie okazując jej słynnemu cyklowi pt. *Płyty Carusa*, poświęconemu procesowi słuchania muzyki na gramofonie[20]. Z poetów mniej już dzisiaj pamiętanych, a szczególnie zainteresowanych muzyką, możemy wyróżnić również Wojciecha Bąka; wątki muzyczne w jego poezji budziły szczególne zainteresowanie zwłaszcza w kontekście badań nad zjawiskiem *sacrum* w poezji polskiej[21]. Bardzo niewiele miejsca poświęcano z kolei muzyce w poezji Stanisława Balińskiego[22], choć w ostatnich latach niektórzy uczeni usiłują wypełnić te luki[23].

[17] Zob. W. Ligęza, *Muzyka w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2014, nr 5; M. Sadowski, *Kategoria muzyczności w wierszu* Szopen *Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2016, nr 7; I. Puchalska, *Poeta „przed czymś nieznanym w samym sobie", czyli Kazimierz Wierzyński słuchający muzyki*, „Ruch Literacki" 2017, z. 4; K. Dybciak, *Rozmowa z Orfeuszem*, [w:] *Czytanie Wierzyńskiego*, red. W. Lewadnowski, J. Osiński, Toruń 2019.

[18] Zob. J. Skarbowski, *Muzyczna dusza Jana Lechonia*, [w:] idem, *Literacki koncert polski*, Rzeszów 1997; I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji Jana Lechonia*, „Studia Artystyczne Akademii Świętokrzyskiej" 2007, t. 4; J. Wiśniewski, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Łódź 2013; A. Kotliński, *Polonez artyleryjski Jana Lechonia*, [w:] *Reinterpretacje*, red. M. Tramer, A. Wójtowicz, Katowice 2015; G. Ostasz, *Bekwark. Jana Lechonia osobowy znak sztuki idealnej*, [w:] *idem*, *Śladami poezji czystej*, Rzeszów 2017; E. Radion, *Audiosfera „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia*, [w:] *Literatura współczesna w edukacji polonistycznej*, t. 2: *Interpretacje – wartości – konteksty*, red. U. Kopeć, Rzeszów 2017; E. Radion, *Percepcja wrażeń akustycznych w wierszu* Mochnacki *Jana Lechonia*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1; Ł. Piaskowski, *Muzyczne nośniki pamięci kulturowe w poezji Jana Lechonia*, „Prace Literackie" 2019, t. 59; idem, *„To jest właśnie polska prawdziwa muzyka". Fryderyk Chopin w wierszu B-moll Jana Lechonia*, [w:] *Czytanie Lechonia*, red. W. Lewadnowski, J. Osiński, Kraków 2022.

[19] Zob. B. Małczyński, *Drewienko liche*, [w:] idem, *Zestrojenia. Szkice o literaturze, muzyce i dobroci*, Kraków 2017; E. Szczurko, Litania do Marii Panny *Jerzego Lieberta w kantacie Karola Szymanowskiego*, „Pro Musica Sacra" 2017, nr 15; B. Małczyński, *Liche drewienko Lieberta*, [w:] *Jerzy Liebert. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Katowice 2020; J. Pasterski, *Co ukrywa jarzębina, czyli o wierszu Przed domem jarzębina*, [w:] *Jerzy Liebert. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Katowice 2020.

[20] M. Szargot, *Głos i śmierć. O cyklu* Płyty Carusa *Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005; I. Puchalska, *Maszyny muzyczne, maszyny poetyczne. Urządzenia i nośniki fonograficzne w poezji XX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny" 2016, nr 7; I. Puchalska, *Dźwiękowe medium, czyli o wątkach spirytystycznych w „poetyckiej muzykologii"*, „Ruch Literacki" 2016, z. 5.

[21] T. Pyzik, *Twórczość poetycka Wojciecha Bąka*, Katowice 2007; W. Sadowski, *Kto i do kogo mówi w litanii poetyckiej? Wokół utworu Wojciecha Bąka* Modlitwa do Marii Matki, „Prace Filologiczne" 2009, t. 17; S. Radziszewski, *Bóg jest poetą... W poszukiwaniu sacrum we współczesnej poezji*, „Kieleckie Studia Teologiczne" 2014, nr 13.

[22] Przypomnieć warto, że Baliński studiował teorię i kompozycję muzyki w Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie.

[23] Zob. E. Jaskółowa, Wieczór na Wschodzie *Stanisława Balińskiego w serii Pod Znakiem Poetów*, [w:] *Ludzie księgi. Wokół wybranych zagadnień wydawnictwa Jakuba Mortkowicza*, red. E. Jaskółowa, Katowice 2020.

E. Wątki muzyczne dostrzegano w poezji Bolesława Leśmian. Omawiano głównie jego związany z symbolizmem światopogląd, a także oryginalną koncepcję rytmu poetyckiego. Rolę samej muzyki omawiano głównie w kontekście niewydanych nigdy dramatów. W ostatnim czasie powstają jednak teksty ujmujące twórczość Leśmiana w kontekście *sound studies*, ale należą one do wyjątków[24].

F. Poezja futurystyczna jest dziś bodaj najwdzięczniej omówiona w literaturze przedmiotu, głównie za sprawą wybitnej rozprawy Beaty Śniecikowskiej pt. *„Nuż w uhu?" Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (2017). To pionierska monografia, w której po raz pierwszy omówiono na taką skalę nie tylko walory dźwiękowe poezji futurystów, ale również towarzyszącą im ideę stworzenia nowej konfiguracji słyszenia poetyckiego (nowa fonostylistyka). Śniecikowska jako pierwsza dostrzegła, do jakich fundamentalnych zmian doszło w kulturze sonicznej tego czasu. Oprócz tego warto wyróżnić także inne mniejszych rozmiarów prace, a zwłaszcza artykuł D. Lisak-Gębali, która jako pierwsza zastosowała metodykę *sound studies* w kontekście badań nad twórczością Tytusa Czyżewskiego[25].

G. Muzyka w twórczości poetów „Zwrotnicy" jest najrzadziej zauważana, ponieważ motywów sygnalizujących jej znaczenie dla poezji awangardowej jest niezwykle mało. Na postawę badaczy, przeważnie ignorujących jednak także i te istniejące nawiązania muzyczne, znaczny i sugestywny wpływ mieli zapewne sami poeci, którzy skutecznie i sukcesywnie budowali wizerunek twórców nowej sztuki wierszowania, zrywającej z „katarynkowym" modelem pisania. Uczeni chętnie na ten stan rzeczy przystali, czyniąc z niego kolejną podstawę możliwego porównania między poezją nowoczesną (antymuzyczną) a poezją tradycyjną (muzyczną, meliczną, melodyjną). Wątki muzyczne

[24] Zob. J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000; K. Fazan, *Pieśń w Leśmianowskiej syntezie sztuk. Kilka uwag wokół refleksji krytycznych poety*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004; P. Śniedziewski, *„Treść, gdy w rytm się stacza" – Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 3; M. Czapiga, *Piąty żywioł – milczenie. Notatki na marginesie* Skrzypka opętanego *Bolesława Leśmiana*, [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. I. Misiak, A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2008; J. Sochoń, *Muzyczność literatury. Leśmian i inni...*, „Studia Philosophiae Christianae" 2011, nr 1; R. Suchowiejko, *Muzyczne komponenty dramatu mimicznego* Skrzypek opętany *Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, nr 1; M. Cieślik, *Między Bogiem a Naturą. Słowo i muzyka w świecie Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1; M. Kurkiewicz, *„Niechaj szumią, szemrzą, dzwonią chóry bezimiennych głosów...". Akustyczny wymiar świata* Sadu rozstajnego *Bolesława Leśmiana*, [w:] idem, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków. O korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*, Bydgoszcz 2019.

[25] Zob. B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu"? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Toruń 2017; eadem, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005; D. Lisak-Gębala, *Orfeusz à rebours, czyli audiosfera w twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017; G. Pietruszewska-Kobiela, *Miłosne „tremolando". Erotyczna dźwiękosfera w wybranych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura" 2017, nr 1; K. Jaworski, *O inspiracjach muzycznych w twórczości poetyckiej Brunona Jasieńskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, nr 1; T. Górny, *Od muzyczności do polifoniczności. Poezja Brunona Jasieńskiego*, „Ruch Literacki" 2014, z. 2; A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999; M.K. Siwiec, To *jako źródłowa głębia doświadczenia zła i ciemne źródło w poemacie* Nokturny *Aleksandra Wata*, „Filo-Sofija" 2001, nr 1; K. Kuczyńska-Koschany, *Wat, poeta orficki*, „Colloquia Litteraria" 2012, nr 1; A. Seweryn, *„Zatkaj mi uszy, żono!". Kilka uwag o muzycznych kontekstach czytania Wata*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016; A. Regiewicz, *Instrumenty Aleksandra Wata*, „Ruch Literacki" 2017, z. 4.

w twórczości poetów „Zwrotnicy" oczywiście się pojawiają, choć mają marginalne znaczenie. Większą wagę muzyce przyznawano w tekstach programowych. Do cech muzyki nowoczesnej chętnie nawiązywał Peiper, przekonując, że procesy zachodzące w sztuce muzycznej powinny być dla poezji inspirujące. Chodziło oczywiście nie o bierne naśladowanie – to przecież poezji Awangardy zwalczali – lecz wzięcie przykładu i wypracowanie swoich własnych warunków istnienia. Poezja mogła naśladować – pod warunkiem że zachowywała przy tym autonomię, a to, co podlegało imitacji, było zamieniane na jakość czysto poetycką. Najlepszym przykładem jest pojęcie rytmu. Peiperowi imponowała bogata rytmika muzyki nowoczesnej, a irytowała monotonia muzyki tradycyjnej, którą od czasów Mickiewicza naśladowała poezja. Peiper pisał o tym wprost w swych tekstach teoretycznoliterackich, ale sprowadzenie kwestii muzyczności wyłącznie do kwestii bardziej powierzchownych, czyli uporządkowania brzmieniowego dzieła, sprawiło, że Peiper oraz Przyboś uchodzą za poetów raczej antymuzycznych, a przynajmniej amuzycznych[26]. Takie widzenie sprawy umożliwiło ponadto stworzenie interpretacji, w której poezja międzywojenna ujęta jest w binarną opozycję muzyczności i antymuzyczności. Jedną stronę opozycji symbolizuje w tym wypadku poezja Józefa Czechowicza (i nie tylko), a drugą twórczość Peipera[27]. Wydaje się jednak, że tak postawiona granica nie jest do utrzymania. Peiper miał zbyt wielki wpływ na stworzenie nowej kultury audialnej w międzywojniu[28]; wypowiadał się na temat muzyki (jest jednym z autorów, którzy tematyzowali w międzywojniu muzykę jazzową), radia czy kina. Stworzył ponadto zupełnie nowy model poezji, którego warstwa dźwiękowa miała docelowo uwolnić się od muzyki; efektem jest jednak bardzo szczególny tryb uporządkowania materii dźwiękowej. Pisała o tym wspominana już wcześniej Beata Śniecikowska, badaczka, której polska nauka zawdzięcza m.in. przywrócenie refleksji na temat roli dźwięku w historii poezji polskiej, głównie awangardowej[29]. Motywy muzyczne w poezji Jana Brzękowskiego czy Jalu Kurka nie były właściwie szerzej omawiane, mimo iż ich istnienie łatwo udowodnić. Poezję Przybosia z natomiast częściej niż do muzyki przyrównywano w badaniach do malarstwa konstruktywistycznego, co zresztą nie jest niczym dziwnym, ponieważ jego bliskie kontakty z malarzami z grupy „Blok" (1924–1926), a później z grupą „a.r." (1929–1936), były odczytywane jako swoista, współczesna i awangardowa odmiana korespondencji sztuk[30]. Sam

[26] J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 11.
[27] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, op. cit., s. 91.
[28] J. Grądziel-Wójcik, *Słowo i* pozasłowie *Tadeusza Peipera*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
[29] B. Śniecikowska, *„Oddalenia, związki na odległość" ? – o warstwie dźwiękowej wiersza Tadeusza Peipera*, [w:] *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, red. I. Hübner, A. Izdebska, J. Płuciennik, D. Szajnert, Łódź 2008.
[30] Grzegorz Gazda określa awangardową korespondencję sztuk jako tendencję poetów awangardowych do łączenia tworzywa językowego i grafiki. Początki tej działalności wiąże z poezją Guillaume'a Apollinaire'a, zwłaszcza jego słynnymi *Kaligramami* z 1918 roku. W poezji polskiej najbardziej znane przykłady nakładania efektów malarskich i graficznych na warstwę językową to twórczość Brunona Jasieńskiego, Tytusa Czyżewskiego oraz Przybosia właśnie (współpraca z Władysławem Strzemińskim nad tomem *Sponad* (też: *Z ponad*) z 1930 roku. Zob. G. Gazda, *Awangardowa korespondencja sztuk*, [w:] idem, *Dwudziestolecie międzywojenne. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2008, s. 18; także:

stosunek Przybosia do zjawiska korespondencji sztuk był ambiwalentny: z jednej strony raczej nie pokładał w niej szczególnej wiary[31], z drugiej zaś próbował – co prawda dopiero po wojnie – dokonać przekładu muzyki Karola Szymanowskiego na poezję – i jak sam ocenił: była to próba nieudana[32]. O muzyce w kontekście poezji Przybosia mówi się w badaniach rzadko – głównie z powodu przekonania o wrogości samego poety wobec idei muzyczności poetyckiej.

H. Spośród poetów grupy poetyckiej Kwadryga największe zainteresowanie badaczy wzbudzał K.I. Gałczyński, któremu poświęcono szereg artykułów dotyczących właściwie każdego typu muzyczności: eufonii, tematyzacji oraz zapożyczeń strukturalnych[33]. W ostatnich latach doszło do zwiększenia zainteresowania walorami muzycznymi poezji Władysława Sebyły; powstaje na jej temat coraz więcej artykułów[34]. Inni poeci Kwadrygi nie byli dotąd czytani w kluczu muzycznym, nie licząc może krótkich wzmianek o „muzyczności" wierszy Stanisława Ciesielczuka czy Włodzimierza Słobodnika[35], które trudno zaliczyć do stanu badań, jako że nie były dotąd uznane za problem naukowy, lecz raczej jako dość łatwo zauważalna i komentowana w krytyce cecha poetyki. Poeci Kwadrygi zostali wymienieni gremialnie wśród twórców, którzy oddali poetyki hołd Karolowi Szymanowskiemu[36].

A. Jaworska, *O* Sponad *Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego*, „Przestrzenie Teorii" 2009, nr 11; M. Mrugalski, *Imię i obraz w poezji Przybosia. Przyboś porównuje się ze Strzemińskim*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 2: *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Warszawa 2011.

[31] E. Balcerzan, *Wstęp*, [w:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, opr. E. Balcerzan, Wrocław 1989, s. CVII.

[32] Zob. J. Przyboś, *Nienapisany wiersz*, [w:] idem, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 282.

[33] B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, [w:] *Polska krytyka literacka (1919-1939). Materiały*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1966; J.W. Reiss, *Poezja zaczarowana muzyką*, „Dziennik Literacki" 1950, nr 2; A. Kulawik, *„Uwertura" Gałczyńskiego do poematu „Niobe"*, „Ruch Literacki" 1968, z. 1; L. Ludorowski, *O muzyczności „Niobe" K. I. Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1974, nr 6; J. Skarbowski, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981; W. Ligęza, *Muzyka jako święto w liryce Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, red. A. Kulawik, J. S. Ossowski, Kraków 2005; J. Żurawska, *Struktura muzyczna poematów K. I. Gałczyńskiego*, „Postscriptum" 2007, nr 1; J. Żurawska, *Gałczyński i muzyka. Od struktury melicznej, poprzez libretta do kompozytorskiej inspiracji*, Kraków - Napoli 2009; A. Tenczyńska, *Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski" 2011, nr 9; M.M. Jaroń, *Świat dźwiękiem malowany. Instrument w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Kulturowy obraz instrumentu*, red. J. Bujak-Lechowicz, Szczecin 2015; K. Wójcik, *„...ty jesteś Euterpe i liryka, i muzyka". Portret Natalii w poezji K. I. Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski" 2019, nr 3.

[34] Zob. A. Tenczyńska, *Nawiązania do cyklu sonatowego i formy sonatowej w poemacie* Młyny *Władysława Sebyły*, [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki. Relektury*, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Warszawa 2016; B. Małczyński, *Zestrojenia. Szkice o literaturze, muzyce i dobroci*, Kraków 2017; idem, *„Muzyka nocy tej". Komentarz do wybranych wątków muzycznych w poezji Władysława Sebyły i diarystyce Sabiny Sebyłowej*, [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Katowice 2017; M. Kokoszka, *„Robactwo z czarnych łąk". Na marginesie lektury „Młynów. Sonaty nieludzkiej"*, [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Katowice 2017; E. Mika, *„Nazywaniem chcesz mi szukanie zastąpić?". O* Koncercie egotycznym *Władysława Sebyły*, [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Katowice 2017; M. Osiurak, *Muzyczność poezji Władysława Sebyły*, [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Katowice 2017; Ł. Piaskowski, *Polacy z miasta Hameln. Językowo-muzyczne strategie mitologizacji i demitologizacji rzeczywistości w poezji Władysława Sebyły*, „Prace Literackie" 2018, nr 58; A. Tenczyńska, *Muzyczny idiom* Ośmiu nokturnów *Władysława Sebyły. Rozpoznanie wstępne*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2019, nr 1.

[35] Poezje Słobodnika i Ciesielczuka usiłował włączyć do dyskursu muzyczno-literackiego autor niniejszej rozprawy w artykule poświęconym postromantycznej epistemologii dźwiękowej w poezji międzywojennej. Zob. Ł. Piaskowski, *Poetycka postromantyczna dźwiękowa epistemologia w twórczości wybranych poetów dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Filozoficzne aspekty literatury. Studia i szkice*, red. A. Skała, Lublin 2019.

[36] Tomasz Baranowski wymienia Władysława Sebyłę, Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Włodzimierza Słobodnika, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz Mariana Piechala. Por. T. Baranowski, *Karola Szymanowskiego portret*

I. Szereg opracowań poświęcono twórczości Mieczysława Jastruna. Pisano nie tylko o roli muzyki w jego utworów, ale również o roli dźwięku jako takiego. Jego poezja nie była przedmiotem badań wyłącznie muzyczno-literackich; wątki tego rodzaju pojawiają się zazwyczaj w kontekście innej tematyki, są jednak na tyle częste, że jak najbardziej można je uznać za elementy ogólnej refleksji, które wzięte razem tworzą dzisiejszy stan badań nad muzycznością i audialnością poezji Jastruna[37].

J. Stosunkowo niewiele prac z zakresu komparatystyki interdyscyplinarnej poświęcono Józefowi Czechowiczowi[38]. Istnieje silne przypuszczenie, że powodem takiego stanu rzeczy może być silne osadzenie w paradygmacie muzyczności nazywanej „nieśpiewną", którą powołał do życia Kazimierz Wyka. Teorię tę rozwinął później jego uczeń Tadeusz Kłak. Warto pamiętać, że temat muzyki w poezji Czechowicza nie jest całkowicie wyczerpany; wiele aspektów pozostaje nierozpoznanych[39]. Towarzysząca Czechowiczowi grupa, którą określa się czasami jako Awangardę Lubelską, wzorując się poniekąd na swoim „przywódcy", zwracała baczną uwagę na umuzycznienie wiersza[40]. Brakuje jednak dokładnych badań, które przybliżałyby chociaż w zarysie wszystkie jej cechy, zakres tematyzacji czy swoisty stosunek względem sztuki muzycznej[41].

K. Żagaryści tematyzowali dźwięk i muzykę stosunkowo często; na większą skalę nie dostrzegano jednak tego aspektu ich twórczości w badaniach literackich. Powodem tych zaniechań mogła być

---

poetycki. Postać i dzieło kompozytora w poezji polskiej XX stulecia, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2020, nr 18, s. 185.

[37] Zob. m.in. R. Mielhorski, *„Rzecz każda była kresem i początkiem". O motywie powrotu w poezji Mieczysława Jastruna*, „Fraza", 2005, nr 3; M. Kurkiewicz, *Kreacje anielskie w poezji Mieczysława Jastruna*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Jerzemu Z. Maciejewskiemu*, red. K. Ćwikliński, R. Moczkodan, R. Sioma, Toruń 2010; R. Mielhorski, *Wczesna poezja Mieczysława Jastruna wobec nieskończonego (zagadnienie redukcji na przykładzie poematu lirycznego Spotkanie w czasie)*, [w:] *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, red. K. Badowska, Łódź 2014; R. Mielhorski, *„zachodzącej epoki kres okrutny". O zapomnianym cyklu lirycznym* Intermezzo *Mieczysława Jastruna*, „Sensus Historiae" 2017, nr 1; J. Kosturek, *Obrazy dzieciństwa w poezji Mieczysława Jastruna*, „Ruch Literacki" 2017, z. 4; R. Mielhorski, *Przeobrażenia wiersza Chłopcy Mieczysława Jastruna. W kręgu refleksji o procesie twórczym*, „Filo-Sofija" 2017, nr 4.

[38] J.A. Król, *Ojczyzna poetycka Czechowicza*, „Pion" 1939, nr 5; K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 1977; T. Kłak, *Muzyczny porządek rzeczy*, [w:] *idem*, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973; A. Sandauer, *Upiory, półsen, muzyka (rzecz o Józefie Czechowiczu)*, [w:] *idem*, *Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985;J. Fert, *Czechowicz muzyczny*, „Roczniki Humanistyczne" 2000, z. 1; K. Sybilska, *Przyjemność intertekstów. O wierszach koncertujących w o-gamie (*przez kresy *Józefa Czechowicza)*, „Roczniki Humanistyczne" 2000, z. 1; J. Fert, *Czysty Józef. W tonacji Czechowiczowskiej*, „Wychowanie Muzyczne" 2001 nr 2; J. Fert, *Norwid i Czechowicz. Poszukiwacze „czystego tonu"*, „Ethos" 2006, nr 1/2; J. Cymerman, *Śpiewna muzyczność Czechowicza*, „Akcent" 2013, nr 2; G. Pietruszewska-Kobiela, *Jedzenie, nasycenie, głód i choroba. Dźwiękosfera wybranych wierszy Józefa Czechowicza*, [w:] *Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015; Ł. Piaskowski, *Muzyczne adaptacje poezji Józefa Czechowicza – piosenka i pieśń na styku kultury popularnej i nowych mediów (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna" 2020, t. 26.

[39] Usiłował to uzmysłowić także autor niniejszej rozprawy, poświęcając swoją pracę magisterską właśnie muzyce i muzyczności w poezji Józefa Czechowicza. Praca pozostaje jednak niewydana w formie książkowej. Zob. Ł. Piaskowski, *Między muzyką a muzycznością. Przypadek twórczości Józefa Czechowicza*, Wrocław 2017 [praca magisterska].

[40] Warty przytoczenia jest niemniej artykuł Wojciecha Ligęzy poświęcony twórczości Józefa Łobodowskiego, w którym pisał o „muzycznym" światopoglądzie poetyckim poety, a także o tym, że podstawą jego metody twórczej jest „słuchanie głosów". Por. W. Ligęza, *Święto obfitości. Wiersze Józefa Łobodowskiego o naturze i sztuce*, „Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych" 2019, nr 14, s. 32.

[41] Pisze na ten temat nieco Stanisław Gawliński, omawiając problematykę tzw. szkoły Czechowicza. Badacz poświęcił temu zagadnieniu artykuł oraz książkę. Zob. S. Gawliński, *„Szkoła Czechowicza" – poeci awangardy?*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3/4; S. Gawliński, *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza O awangardzie (nie tylko) lubelskiej*, Kraków 2020.

marginalna rola tej tematyki, zwłaszcza w obszarze programu poetyckiego. Każdy poeta zupełnie inaczej realizował swoje wyobrażenie o muzyce, a ich wypowiedzi na łamach „Żagarów" niemalże nigdy spraw muzycznych nie dotyczyły[42]. Im bliżej było Żagarystom do wizyjnej poetyki Józefa Czechowicza, tym więcej walorów muzycznych zyskiwała. Wciąż czekają one na szczegółowe opracowanie. Dotąd zauważano wątki muzyczne głównie w poezji Czesława Miłosza oraz Jerzego Zagórskiego. Miłoszowi poświęcono w ostatnich latach dwa ciekawe szkice, w których podkreśla się liczne walory muzyczne jego liryki[43]. Zagórskiemu nie poświęcono osobnego studium o tematyce muzycznej; badano raczej poszczególne motywy[44]. Inni przedstawiciele grupy Żagary nie mieli tyle szczęścia, dlatego też trudno trafić na opracowania poświęcone tematyce muzyczności. Brakuje szczególnie opracowań poezji Aleksandra Rymkiewicza, Józefa Maślińskiego, Anatola Mikułki, Leona Szredera, Jerzego Putramenta oraz Jana Huszczy czy Mieczysława Kotlickiego. Pewne ogólne uwagi na temat muzycznych uwikłań pojawiają się w artykułach dotyczących Żagarów, tym niemniej są one na tyle oględne, że mogą stanowić jedynie punkt wyjścia; same w sobie nic nie mówią poza zauważeniem pewnych zjawisk, które występują w obrębie poszczególnych faktów literackich. Działalność Maślińskiego omówiono m.in. w kontekście jego sprzeciwu wobec umuzyczniania poezji, którą traktował jako przejaw wstecznictwa, nawrotu do klasycyzmu wrogiemu awangardzie[45]. Teodor Bujnicki doczekał się w ostatnich latach szkicu, w którym przypomniana została jego praca w radiu wileńskim; pisał na jego potrzeby słuchowiska, a także występował przed mikrofonem jako swoisty „konferansjer" słuchowisk, razem z K. I. Gałczyńskim[46].

L. Autentyści spod znaku Stanisława Czernika są bodaj najbardziej zaniedbaną badawczo grupą poetycką międzywojnia. Twórcom autentystycznym poświęcano nieco miejsca w badaniach prowadzonych przed 1989 rokiem. W najnowszych syntezach literatury lat 1918–1939 (lub w nowszych wariantach typu 1914–1944) o autentystach nie wspomina się wcale[47]. Rozumiejąc tę

[42] Stanisław Bereś stwierdził niegdyś, że muzyka była przedmiotem rozpatrywań Żagarystów. Uznałbym jednak tę konstatację za przesadzoną. Por. S. Bereś, *Rozważania nad programem Żagarów*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 2, s. 130.

[43] Zob. S. Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie"*, [w:] *Poznawanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków – Wrocław 1985; W. Ligęza, *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)…*, s. 329-337; W. Ligęza, *Gloria, gloria śpiewają istniejące rzeczy. Tematy i metafory muzyczne w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Loci (non) communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej*, red. O. Płaszczewska, M. Siwiec, Kraków 2017.

[44] Zob. S. Bereś, *„Muzyka zodiaków, zjawisk i cyfr". Poezja Jerzego Zagórskiego do 1933 roku*, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3/4. Stanisław Bereś poświęcił swój artykuł nie tyle muzyczności samej, ile jednej charakterystycznej metaforze, między innymi rzecz jasna, dotyczącej muzyki. Julian Rogoziński zauważył zaś, że występuje u Zagórskiego charakterystyczny typ tematyzacji zjawiska muzycznego, jakim jest koncepcja muzyki sfer. Por. J. Rogoziński, *Słowo wstępne*, [w:] J. Zagórski, *Wybór wierszy*, wyb. J. Zagórski, wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1977, s. 10–11.

[45] Zob. B. Sykulska, *Józef Maśliński jako teoretyk i krytyk awangardy*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2005, nr 5, s. 100–101.

[46] Zob. T. Bujnicki, *O słuchowiskach radiowych „Kukułki Wileńskiej". Wokół kilku wileńskich rękopisów i maszynopisów Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski" 2019, nr 3.

[47] O ile w klasycznej syntezie Kwiatkowskiego autentyści zajmują swoje należyte miejsce, choć także nieprzesadnie duże, o tyle w syntezie autorstwa Anny Nasiłowskiej, która w domyśle miała aktualizować wiedzę zawartą w dziele Kwiatkowskiego (jako że wyszła w serii „Mała Historia Literatury Polskiej", która nawiązywała do serii „Wielka Historia

okoliczność, czytelnik łatwo zrozumie, że stan badań, który uwzględniałby zainteresowania muzyczne poetów autentystycznych trudno, a także najnowszą metodologię w tym zakresie, właściwie trzeba dopiero stworzyć. W bardzo oględnej mierze w tekstach poświęconych Czernikowi, a zwłaszcza Ożogowi pojawiają się tu i ówdzie uwagi o szczególnej muzyczności pisanych przez nich wierszy. Na tych oględnych konstatacjach dociekania zazwyczaj się kończą, więc trudno uznać to za szczególnie istotny punkt wyjścia dla analizy stanu badań. W większych monografiach poświęconych Czernikowi potencjalne zainteresowania muzyczne poety nie są żadnym tematem. Najbliżej muzyki ustawiano przede wszystkim Jana Bolesława Ożoga; sam poeta przyznawał się do swoich muzycznych rodowodów i nigdy nie przeczył przywiązaniu do poetyki muzycznej[48]. Większych opracowań tej twórczości, które w centrum uwagi postawiłyby kwestie muzyczne, wszelako nie ma[49]. W takich okolicznościach chciałbym, aby moja praca choć w podstawowym stopniu uzupełniła te braki, a także przypomniała zapoznaną twórczość autentystów.

Literatury Polskiej"), nie tylko nie istnieje taki nurt poetycki, jak autentyzm, ale o dziwo w całej książce ani razu nie pada nazwisko Stanisława Czernika. Z jakiegoś powodu autorka uznała, że autentyzm nie istniał i nie warto o nim wspominać. Wydaje się, że nie jest to przypadek, lecz celowa strategia, na co dowodem może być jeszcze inna książka Nasiłowskiej – najnowsza synteza pt. *Historia literatury polskiej*, w której autentystów nie ma, a żaden poeta związany z tym środowiskiem literackim nie jest nawet wymieniany z nazwiska. Tak więc w pewnym sensie autentyzm *de facto* nie istnieje we współczesnej historii literatury. Por. A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1999; eadem, *Historia literatury polskiej*, Warszawa 2019.

[48] Aleksander Zyga pisał o tym, że Ożóg „zainteresowania kulturą ludową, folklorem i obrzędowością wyniósł z rodzinnej Nienawdówki, gdzie często słyszało się śpiew procesji". Według badacza zainteresowanie wsią wynikało – poza pochodzeniem – głównie z kontaktów z muzyką i śpiewem tych obszarów. Por. A. Zyga, Ożogowe rozumienie ludowości, [w:] Szkice o twórczości literackiej Jana Bolesława Ożoga, red. E. Łoch, Rzeszów 1982, s. 12–13.

[49] Choć na uwagę zasługuje artykuł: A. Baluch, *Liryka ciszy i mijania Józefa Andrzeja Frasika*, [w:] eadem, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*, Kraków 2000.

Rozdział 1
DŹWIĘK I POEZJA A HISTORIA LITERATURY

1. Muzyka w literaturze (muzyczność) a dźwięk w literaturze (audialność)

A. Badania nad muzycznością literatury rozwijają się właściwie od początku XX wieku. W języku krytyki literackiej, a także w języku naukowym, określenia w rodzaju ‘muzyka słów’ czy ‘muzyczność wiersza’ odmieniane są przez wszystkie przypadki, traktowane są jako oczywiste i dla wszystkich zrozumiałe. Frywolność, z jaką używano tych sformułowań przez cały okres międzywojnia, może prowadzić do podwójnego wniosku: że albo były to nadal obecne w języku tego czasu naleciałości stylu romantycznego lub młodopolskiego, co dowodziłoby jego żywotności, albo wręcz przeciwnie – muzyczność języka coś określonego dla tych ludzi oznaczała, stała się bowiem metaforą (czy na pewno?) osłuchaną i stosowaną nagminnie. Wnioski te są częściowo sprzeczne, częściowo zaś współwystępujące. Język romantyczno-modernistyczny mógł bowiem nadać swoiste i wyznaczone przez szereg własnych estetycznych potrzeb znaczenia objawów muzyczności, które w międzywojniu wygasły. Antyromantyczność większości prądów literackich epoki nie wyeliminowała z języka poetyki zjawiska muzyczności literatury.

B. Słownik muzyczny istniał w międzywojniu zarówno w formie pisanej (krytyka literacka, eseistyka, pisma programowe), jak i oralnej (spotkania autorskie, recytacja, śpiew, rozmowy poetów itp.). Język muzyczny, nawet jeśli dotyczył spraw ściśle dźwiękowych, a nie tylko muzyki, stanowił podstawową formę komunikacji między twórcami poezji. Twórczość poetycka jest więc przynajmniej próbą wyrażenia specyfiki dźwięku. Poeta doświadcza dźwięku, postuluje doświadczanie dźwięku. Odwołuje się często do naszej, a zatem czytelniczej, pamięci słuchowej. Doświadczamy wiersza, swoiście go słysząc. Sam akt lektury jest zjawiskiem przynajmniej bisensorycznym: nie tylko bowiem widzimy wiersz graficznie, lecz również słyszymy go tzw. uchem wewnętrznym[50], zwracamy uwagę na związki dźwiękowe w samej strukturze języka i kompozycji dzieła. Co istotne, doświadczenie jest przez literaturę zapośredniczone. Jest więc ona swoistym medium, w ramach którego dochodzi do realizacji aktu doświadczenia.

C. Literatura stanowi znakomite medium doświadczenia różnego rodzaju. Można by ich wymienić przynajmniej kilka. Według podziału ze względu na typ figury będącej nośnikiem i generatorem doświadczenia wymienić można np. doświadczenie pisarza, twórcy, podmiotu czy tekstu. Według

[50] Adam Regiewicz wspomina o tym w swoim artykule: „Za «natężeniem ucha» kryje się postawa pełna emocji. To nie jest zwykłe słuchanie, to przymuszanie ucha do kotłujących się w wyobraźni obrazów, wszak wiadomo, że obok zewnętrznego ucha istnieje jeszcze słuch wewnętrzny, który odpowiada za myślowe wyobrażenie dźwięku”. Por. A. Regiewicz, *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu?*, [w:] *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2017, s. 49.

podziału ze względu na typ figury otrzymującej komunikat wyróżnić można np. doświadczenie odbiorcy, doświadczenie czytelnika czy doświadczenie słuchacza.

D. Aby uprawomocnić metodologicznie zajmowanie się dźwiękiem w literaturze warto powołać do życia pojęcia bardziej autonomiczne i niezależne od muzyczności. W niniejszej rozprawie chciałbym oddzielić pojęcie muzyczności od audialności w celu wyjałowienia tematyzowanego dźwięku od jego muzycznej interpretacji. Zakresy muzyczności i audialności różnią się od siebie, a ta pierwsza kategoria nie zawsze jest adekwatna, bo stosowana w sensie szerszym, niż powinna. Różnica między audialnością a muzycznością ma charakter głównie ilościowy. Każde zjawisko muzyczne jest jednocześnie audialne, lecz nie każdy motyw audialny ma związki z muzyką. Wzorując się na klasyfikacji A. Hejmeja[51], chciałbym w tej sytuacji wyróżnić trzy podstawowe typy audialności, których funkcją jest „metodyczna obsługa różnych typów audiosfery literackiej”[52]:

1. Audialność I to kategoria zbliżona do Muzyczności I, lecz szersza. Dotyczy uporządkowania naddanego języka za pomocą określonych operacji stylistycznych, np. aliteracji, instrumentacji głoskowej, rymu, rytmu itd. Różnica między muzycznością a audialnością polega w tym wypadku na ograniczeniu tej pierwszej kategorii do jakości muzycznych, przy jednoczesnym wykluczeniu ich z obszaru tej drugiej. Jedna i druga kategoria różni się ponadto typem interpretanta. W wypadku muzyczności determinował on muzyczny tryb odbioru dzieła literackiego[53]. Analogicznie zatem audialność wyznaczać będzie audialny tryb odbioru[54].
2. Audialność II sprowadzić można do tematyzacji dźwięku, który oderwany jest od kontekstu muzycznego. Dźwięk może być zatem motywem lub tematem zupełnie autonomicznym. W obrębie tej kategorii wyróżnić można dwa tryby sposobu ujmowania rzeczy: opis pejzażu dźwiękowego (model deskryptywny) oraz dźwięk jako fundament refleksji podmiotu w dziele literackim (model poznawczy). W tej interpretacji słynny *Koncert Wojskiego* Mickiewicza będzie więc opisem pejzażu dźwiękowego, a nie koncertem pojmowanym muzycznie[55], a wiersz, w którym Mieczysław Jastrun pisze: „O, dźwięku, pocisku lotny, / Pszczoło grająca…

[51] Hejmej wyróżnia trzy typy muzyczności literatury: Muzyczność I, Muzyczność II oraz Muzyczność III. Pierwsza dotyczy uporządkowania naddanego dzieła, jego struktury eufonicznej, związanej z naturalnymi właściwościami dźwiękowymi języka i mowy; druga – tematyzacji muzyki w dziele literackim, na co składa się szereg motywów tworzących ogólny zakres muzyki jako tematu; trzecia – zależności na poziomie semiotycznym, a więc pokrewieństwa gatunkowego: dotyczy to zwłaszcza dzieł, które określa się jako tzw. przekłady intersemiotyczne, czyli próby zastosowania kodu muzycznego w środowisku literackim (np. „tłumaczenia” mazurków Chopina na poezję autorstwa Kornela Ujejskiego). Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 3, Toruń 2012, s. 63–68.
[52] Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, z. 4, s. 140.
[53] A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013, s. 19–25.
[54] Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza*, op. cit., s. 140.
[55] Ibidem, s. 141–142.

/ Jaka cię siła z pierwotnej / ciszy wytrąca?”[56], nie jest przejawem muzyczności, a audialności zorientowanej poznawczo.

3. Audialność III jest najbardziej odległy od paralelnej Muzyczności III. Nie jest bowiem możliwy przekład intersemiotyczny jakości dźwiękowej oderwanej od kontekstu muzycznego. Z tego powodu Audialność III dotyczyłaby raczej sytuacji, w której dochodzi do adaptacji literatury na inne dźwiękowe formy podawcze: recytację, melorecytację, piosenkę, audiobook czy słuchowisko. Audialność III byłaby więc cechą tekstu celowo przeznaczonego do wykonania za pomocą głosu, co zbliżałoby ją w pewnym stopniu do takiej cechy wiersza, jak śpiewność. W obrębie Audialności III można więc rozpatrywać akustyczne właściwości określonego dzieła i cechy, które wskazują na szczególną zdatność do wykonania głosowego[57].

E. Wyróżnione wyżej kategorie umożliwią bardziej dokładną specyfikację motywów i tematów, które ujmowane były dotąd zazwyczaj jako muzyczne. Dźwięk jest kategorią, która pozwala interpretować określone dzieło przez pryzmat audialności, a muzyka kategorią zupełnie osobną, której wyrazem jest dźwięk muzyczny. Oczywiście nie jest to klasyfikacja, która w sposób arbitralny układa utwory poetyckie w katalogi dzieł audialnych i muzycznych. Literatura jest tworzywem na tyle elastycznym, że w jednym utworze mogą występować dwie kategorie na raz lub dochodzić do pewnego napięcia między jedną a drugą. Bywa, że nie można jednoznacznie stwierdzić, która ze stron dominuje. Sprawę dodatkowo komplikuje sama natura języka, który ma tendencję do przesunięć semantycznych, np. za sprawą chętnie używanej przez poetów metafory. Z tego powodu należy traktować powyższe kategorie jako ogólne modele, które w konfrontacji z konkretnym dziełem mogą wymagać pewnych dopowiedzeń; najlepiej za pomocą przydatnych pojęć, które zdefiniujemy w następnych rozdziałach.

2. Studia nad dźwiękiem w kontekście kulturowym i literackim

A. *Sound Studies* to „interdyscyplinarny obszar badawczy, w którym przedmiotem zainteresowania jest materialna produkcja i konsumpcja muzyki, dźwięku, hałasu, ciszy, a także ich rozwój w obrębie różnych społeczeństw na przestrzeni dziejów”[58]. Fundatorem nowej dziedziny był Raymond Murray Schafer. W późnych latach 60., pracując na Uniwersytecie Simona Frazera, powołał do życia tzw. World Soundscape Project, grupę badawczą, której przyświecała idea wprowadzenia do światowej nauki refleksji nad dźwiękiem towarzyszącym życiu ludzkiemu. Działalność grupy ściśle wpłynęła na rozwój dziedziny zwanej dzisiaj bioakustyką, poszerzając

[56] Wszystkie cytaty z poezji Jastruna podaję za wydaniem: M. Jastrun, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1984.
[57] Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza*, op. cit., s. 144.
[58] T. Pinch, K. Bijsterveld, *New Keys to the World of Sound*, [w:] *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford 2012, s. 7.

refleksję poświęconą funkcjom dźwięku w środowisku naturalnym o perspektywę antropofoniczną, czyli m.in. o relację między dźwiękami świata natury i kultury oraz negatywny wpływ hałasu nie tylko na życie człowieka, lecz także na całą biofonię[59].

B. Według Schafera współczesne środowisko dźwiękowe jest bardzo zanieczyszczone przez różnego rodzaju hałasy (*noise pollution*), na które człowiek nie zwraca już uwagi. Brak refleksji na temat problemu hałasu wywodził badacz z dominującego w kulturze zachodu paradygmatu wizualności, który był podstawowym narzędziem porządkowania świata[60]. Schafer w kontrze do tego paradygmatu postuluje więc edukację audialną, wymyślając chociażby technikę tzw. „czyszczenia uszu" (*ear cleaning*), której zasadniczym celem ma być osiągnięcie przez ludzi kompetencji sonologicznej (*sonological competence*)[61], umożliwiającej lepsze zrozumienie znaczenia roli dźwięku w kulturze.

C. W XX wieku, dzięki staraniom Schafera i innych uczonych, a także artystów, dokonała się zasadnicza zmiana w postrzeganiu kultury. I chociaż, jak przekonuje Alain Corbin, w zgiełku dziejów „zmysł słuchu wynaturzył się, osłabił i zdesakralizował"[62], w XX wieku dostrzeżono, że słuch jest zmysłem zaniedbanym na poziomie symbolicznym, a jednocześnie wciąż atakowanym przez różne bodźce będące tworami nowoczesnej cywilizacji, czyli zgiełk, gwar i rumor[63]. Wszystkie te okoliczności wpłynęły na rozwój postawy opozycyjnej wobec kultury hałasu.

D. W tym kontekście warto wspomnieć o fundamentalnych badaniach Berniego Krause'a, który od lat 70. bada przestrzenie akustyczne różnych środowisk naturalnych, zwracając naszą szczególną uwagę na negatywny wpływ, jaki ma na nie hałas i bliskość ludzkiej cywilizacji. Bioakustycy posługują się bardziej ścisłymi metodami naukowymi (np. metodą spektrogramową)[64], a także bardziej odpowiedzialnie skrojoną metodologią i terminologią. Z tego powodu to głównie ich ustalenia będą fundamentalne dla rozstrzygnięć w niniejszej rozprawie. Największym osiągnięciem

[59] Historia bioakustyki jest oczywiście bardziej złożona. Za głównego prekursora tej dziedziny nauki uznaje się Ivana Regena, który badał funkcje dźwięków wydawanych przez owady. W latach 20. XX wieku za pomocą specjalnego urządzenia strydulacyjnego oddziaływał na świerszcze, przyglądając się ich zachowaniom. Por. E.G. Wever, *Sound Reception*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/science/sound-reception [dostęp: 22.02.2022 r.].

[60] E. Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012, s. 227.

[61] M. Kapelański, *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego" (soundscape) w pismach R. Murray'a Schafera*, Warszawa 1999, s. 7–8.

[62] A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia*, przeł. K. Kot-Simon, Warszawa 2019, s. 9.

[63] Robert Losiak podkreśla jednakże, że owe zjawiska nie są cechą charakterystyczną wyłącznie współczesnych miast. Zmienił się wyłącznie stopień natężenia i pole symboliczne. Dawniej wszak „zgiełk był świadectwem znaczenia i potęgi miasta oraz dobrobytu jego mieszkańców". Por. R. Losiak, *Pejzaż dźwiękowy lo-fi w przestrzeni fonicznej miasta*, [w:] *Przestrzeń zgiełku. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2012, s. 15.

[64] Spektrogram to inaczej graficzna reprezentacja dźwięku. Nagrany dźwięk zostaje przeniesiony na papier w postaci grafik reprezentujących fale dźwiękowe. Za pomocą spektrogramu zaobserwować można zmiany w strukturze widma sygnału dźwiękowego. Na podstawie takich zapisów można przyglądać się wielkiej strukturze „symfonii" przyrody, którą Krause czasami porównuje wręcz do symfonii Beethovena. Por. B. Krause, *Voices of the Wild. Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*, New Haven–London 2015, s. 63–64.

Krause'a jest stworzenie ogólnej struktury pejzażu dźwiękowego (geofonia, biofonia, antropofonia), która jest bardziej przejrzysta i przydatna niż propozycja Schafera, o czym będzie jeszcze mowa.

E. Studia nad dźwiękiem nazywane są w Polsce antropologią dźwięku lub audioantropologią[65]. Polskie środowisko naukowe wypracowało już swoją własną tradycję badawczą, a także swoiste dla rodzimych badaczy tendencje, np. w zakresie wykorzystywanej terminologii. Refleksja naukowa nad kulturą dźwięku rozwijała się od końca lat 70. XX wieku. Przełomowy okazał się przetłumaczony przez Danutę Gwizdalankę artykuł *Muzyka środowiska* R. Murraya Schafera, opublikowany w 1982 roku[66]. W latach 90. polska audioantropologia zawdzięcza Lidii Zielińskiej i prowadzonego przez nią czasopismu „Monochord" (1994–1999), a także Rafałowi Augustynowi, który przetłumaczył na język polski kolejne teksty Schafera. Punktem zwrotnym w badaniach nad audiosferą w Polsce była dopiero jednak rozprawa Maksymiliana Kapelańskiego: opublikowana w 1999 roku praca *Koncepcja pejzażu dźwiekowego (soundscape) w pismach R. Murray'a Schafera*. W kolejnych latach do badań nad przestrzenią dźwiękową włączali się kolejni uczeni. Zaktywizowało się zwłaszcza środowisko wrocławskie (Robert Losiak, Renata Tańczuk i inni), poznańskie (Tomasz Misiak, Marcin Olejniczak i inni) oraz lubelskie (Sebastian Bernat). W 2009 roku we Wrocławiu powstała Pracownia Badań Pejzażu Dźwiękowego, działająca na Uniwersytecie Wrocławskim[67].

3. Audiosfera – kosmos dźwiękowy

A. Słuch najprościej zdefiniować jako zdolność odbierania sygnałów akustycznych za pośrednictwem określonego narządu odbiorczego – ucha, którego budowa umożliwia przetwarzanie określonych fal sprężystych na zrozumiały komunikat. Nie wdając się w niepotrzebne szczegóły anatomiczne, funkcją ucha jest przekazanie ośrodkom korowym w płacie skroniowym mózgu określonych impulsów za pośrednictwem nerwu słuchowego. Ucho jest swojego rodzaju dekoderem sygnałów akustycznych, które od razu przekazuje ludzkiemu mózgowi, umożliwiając rozpoznawanie i odróżnianie wielu typów sygnałów o różnej częstotliwości[68]. Co istotne, słuch umożliwia porozumiewanie się między osobnikami, a bez słuchu nie jest możliwy prawidłowy rozwój mowy[69].

B. Sposób działania słuchu można opisać zdecydowanie bardziej precyzyjnie, uwzględniając cały złożony mechanizm działania ucha, nie jest to jednak potrzebne. Bardziej interesujące w tym

[65] Dariusz Brzostek definiuje antropologię audialną (audioantropologię) jako „próbę podjęcia usystematyzowanej refleksji nad kulturowymi aspektami dźwięku i słyszenia (słuchania)". Por. D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantroplogia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014, s. 7.
[66] Ukazał się na łamach muzykologicznego czasopisma „Res Facta". Zob. R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta" 1982, nr 9.
[67] Pracownia może pochwalić się licznymi publikacjami monograficznymi. Zob. np. *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012; *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014; *Audiosfera. Studia*, red. A. Kil-Matlak, R. Losiak, R. Tańczuk, S. Wieczorek, Wrocław 2016.
[68] J.R. Pierce, E.E. David, *Świat dźwięków*, przeł. A. Rakowski, Warszawa 1967, s. 148–159; E. Ozimek, *Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Warszawa 2018, s. 169–182.
[69] *Słuch*, [w:] *Encyklopedia PWN*, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sluch;3976599.html [dostęp: 20.06.2022 r.].

kontekście jest to, w jaki sposób poeci używają słuchu, by rejestrować zjawiska akustyczne. Warto bowiem podkreślić, że współcześni badacze podejmujący problem percepcji dźwięku zaznaczają, iż wrażenia słuchowe mają subiektywny charakter. Z tego też powodu badaniom percepcyjnym słuchu zawsze towarzyszy poczucie ostatecznej niepewności. Jak pisze Edward Ozimek, „wielkościom tym [związanym z badaniami percepcyjnymi – Ł.P.] można jedynie przypisać pewne funkcje i rozkłady prawdopodobieństwa", ponieważ „różne subiektywne cechy wrażenia słuchowego powiązane są w sposób złożony i nie zawsze jednoznaczny z określonymi wielkościami fizycznymi"[70].

C. Dźwięki poruszają się w powietrzu, w wodzie, w betonie, w, w metalach, w szkle i nie tylko. Najlepsze przewodniki dźwięku to takie, których struktura cząsteczkowa jest gęsta. Co ciekawe, dźwięk rozchodzi się znacznie sprawniej w metalu niż w powietrzu. W wodzie porusza się 5 razy szybciej niż w powietrzu, w metalu lub szkle – 20 razy szybciej[71]. Ludzkie ucho jest jednak przystosowane do słyszenia głównie za pośrednictwem powietrza. W wodzie dźwięk porusza się tak szybko, że nasze narządy słuchowe nie są w stanie nadążyć i nie odczuwają żadnej różnicy – dlatego gdy zanurzymy się pod wodę mamy wrażenie, że jesteśmy otoczeni przez dźwięk zewsząd[72].

D. Bardzo istotną sprawą jest jednak sposób, w jaki postrzegamy dźwięk, związany z jego charakterystyczną cechą, czyli sferycznością. Jest ona jego istotną cechą. Dźwięk dociera do naszego ucha zewsząd, otacza nas, nie ma charakteru kierunkowego. W przeciwieństwie do oka, które patrzy na jakiś określony punkt, a zasięg jego widzenia jest ograniczony do obrazu, na który w danym momencie patrzymy, ucho jest w stanie rejestrować dźwięki, których ani nie musimy słyszeć, ani nawet nie chcemy słuchać. Jak pisał Walter J. Ong: „dźwięk wlewa się w słuchacza", a co najważniejsze to człowiek jest epicentrum tego słyszalnego świata. Istotną właściwością dźwięku jest ponadto jego efemeryczność; Ong powiada, iż „nie ma sposobu zatrzymania dźwięku, posiadania dźwięku [...]. Zatrzymując ruch dźwięku, nie mam niczego – jedynie ciszę, ale żadnego dźwięku"[73]. Nie da się zatrzymać dźwięku, ale nie można też od niego uciec. Dźwięk jest zjawiskiem ulotnym, trudnym do uchwycenia, a jednocześnie ciągle ujawniającym się, wpływającym bezpośrednio na życie żywych istot. W podobnym duchu pisze Tomasz Misiak: „nie możemy odciąć się od dźwięku, tak jak możemy to uczynić na przykład w stosunku do obrazu"[74]. Jesteśmy, jako posiadacze uszu, które mogą odbierać dźwięki, zanurzeni w audialnym kontinuum – jak nazywa je Włodzimierz Kotoński: „Istnieje w naszej percepcji coś, co można by nazwać ciągłością pola słyszenia"[75]. Dźwięk

[70] E. Ozimek, *Dźwięk i jego percepcja*, op. cit., s. 165.
[71] I. Cieślińska, *Dźwięk*, Warszawa 2015, s. 7–8.
[72] Ibidem, s. 9.
[73] W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., i wstępem opatrz. J. Japola, wyd. 2 przejrz. i popr, Warszawa 2011, s. 70.
[74] T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 31.
[75] W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, wyd. 3, Kraków 2019, s. 131.

ma charakter sferyczny, otacza człowieka w codziennym życiu, dlatego też podział na szczególne – sfery ma kluczowe znaczenie.

E. Audiosfera to kategoria naczelna, najbardziej ogólna, na podstawie której tworzyć należy dalsze, bardziej uszczegółowione pola. Inne typy dźwiękosfery tworzy się za pomocą nieco innych kryteriów. Pierwszy rodzaj dźwiękosfer wyróżnia się na podstawie różnicy ilościowej i jakościowej; każdy jest jedynie uszczegółowionym fragmentem ogólnej audiosfery (np. fonosfera, melosfera, muzykosfera). Drugi rodzaj określa się na podstawie kryterium wyłącznie jakościowego; wskazuje wtedy nie tyle konkretne pole dźwiękowe, ile samą cechę tego czy innego obszaru (sonosfera). Trzeci rodzaj określa się na podstawie kryterium ontologicznego; dotyczy bowiem istnienia lub nieistnienia dźwięku (galenosfera). Wszystkich wyżej wymienionych kategorii opisowych używano dotąd głównie w badaniach empirycznych. Co jednak istotne, istniało w nich jedno istotne ograniczenie: każdy usłyszany dźwięk należało w jakiś sposób utrwalić, by móc go w następstwie w określony sposób opisać, poddać analizie i sklasyfikować. Nagranie dźwięku niczego nie rozwiązuje, ponieważ ostatnim krokiem w każdej takiej operacji jest opis za pomocą wyrażeń językowych. Nie bez powodu badacze zastanawiają się nad kwestią najbardziej skutecznych opisów pejzaży dźwiękowych[76]. Słowo jest ostateczną instancją rozumienia rzeczywistości audialnej, dlatego też tak istotną sprawą jest przyjrzenie się sposobom funkcjonowania dźwięków w literaturze.

F. Człowiek wymyślił, w jaki sposób utrwalić dźwięki językowe, choć w formie zdegradowanej, sprowadzonej do graficznej reprezentacji. Można z jednej strony mówić o zapisie nutowym, służącym do utrwalania muzyki, z drugiej zaś – piśmie, a więc sposobie utrwalania żywego języka – słowa. Jak pisze wszak Ong: „Słowa są dźwiękami”[77]. A w postaci graficznej – są w pewnym sensie ubezdźwięcznionymi dźwiękami, swoistymi partyturami tego, co powinno być wypowiadane głosem. Jak powiada Edward T. Hall: „Człowiek wymyślił «protezy» zastępujące i zwiększające zasięg praktycznie wszystkich czynności, do których używa swojego ciała”[78]. Dźwięk zapisany za pomocą słowa jest nie tylko swoistym dźwiękiem mówiącym o dźwięku, ale także graficzną reprezentacją dźwięków mowy mówiących o dźwiękach świata zewnętrznego.

G. Język jest więc swoistym metanarzędziem utrwalania i zatrzymywania dźwięku pod postacią innego dźwięku oraz formuły graficznej, np. słowo 'dźwięk' jest graficzną reprezentacją ciągu akustycznego składającego się z głosek d, ź, w, i, ę, k, a także na poziomie semantyki reprezentacją zjawiska związanego ze sferą fizycznej akustyki. To, co słyszymy, zostaje zapisane jako usłyszane, jest więc ową „protezą”, która przedłuża uprzednio zaszłe doświadczenie podmiotu. Jak pisze Marshall McLuhan, istnieje jednak cena takiego zapośredniczenia i medializacji doświadczenia.

[76] Zob. R. Losiak, *O opisach pejzaży dźwiękowych*, „Prace Kulturoznawcze” 2010, nr 9.
[77] W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*, op. cit., s. 69.
[78] E.T. Hall, *Bezgłośny język*, przeł. R. Zimand, A. Skarbińska, Warszawa 1987, s. 72.

Powiada on, że „te potężne przedłużenia zmysłów tworzą zamknięte systemy”[79]. Oznacza to, że język pisany odrywa się stopniowo od swojego audialnego i oralnego źródła, tworząc właściwe dla siebie reguły istnienia. Przez to świat literatury oralnej oraz świat literatury pisanej winniśmy traktować jako byty osobne, choć dalece spokrewnione. Idzie bowiem o to, że człowiek do tego stopnia opanował sztukę cichego czytania, a także przyzwyczaił się do pisma, że zatracił instynktowną wrażliwość na słowo pojmowane jako dźwięk, bo jak twierdzi Ong: „Dominacja słyszenia ustępuje dominacji widzenia”[80]. Bardzo istotną sprawą jest zrozumienie, że w język może być formą zapisu nie tylko dźwięków mowy, lecz także dźwięków jako takich. Aby to zjawisko lepiej zrozumieć, konieczne jest zastosowanie kategorii pojęciowych wyróżnionych już wcześniej – audiosfery, sonosfery, fonosfery, melosfery, muzykosfery oraz galenosfery. W następnych rozdziałach zostaną one jeszcze bardziej doprecyzowane za pomocą określonych kategorii fonicznych: geofonii, biofonii i antropofonii.

AUDIOSFERA

A. Kategoria audiosfery jest najbardziej operatywna głównie w obszarze polskiej refleksji dotyczącej funkcjonowania dźwięku w kulturze. W terminologii anglosaskiej ‘audiosfera’ pojawia się rzadko[81]. Tak czy inaczej sam termin ‘audiosfera’ nie jest nowy także dla nauki o literaturze.

B. Jako jedna z pierwszych osób w obszarze nauk o literaturze, historii i teorii literatury była Hanna Dziechcińska – autorka pionierskiej książki pt. *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, opublikowanej w 1987 roku. Słowo ‘audiosfera’ w dziele Dziechcińskiej miało co prawda inne znaczenie niż to, którym posługujemy się dzisiaj, niemniej sama jego obecność jest oznaką żywotności tego pojęcia w literaturoznawstwie[82]. Autorka nie do końca precyzuje znaczenie tego terminu; w wielu miejscach pracy można dostrzec pewne terminologiczne niekonsekwencje – nawet na poziomie zapisu słowa, albowiem raz pojawia się ono w cudzysłowie, innym razem bez cudzysłowu. Świadczy to nade wszystko o niemożności poszukiwania wsparcia w swoistej tradycji zapisu tego wyrazu. Audiosfera była czymś świeżym i zdecydowanie nieosłuchanym. Na chwiejne

[79] M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, op. cit., s. 48.
[80] W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*, op. cit., s. 181–188.
[81] Oczywiście poza pewnymi wyjątkami. Od czasu do czasu można spotkać różne warianty dźwiękosfery. W porównaniu z częstotliwością użycia słowa *soundscape* są to nadal bardzo rzadkie przypadki. Zob. np. J. Holmstedt, *Interspecies Bodies and Watery Sonospheres. Listening in the Lab, the Archives and the Field*, „Leonardo Music Journal” 2020, nr 1; K. Volniansky, *What is Phonosphere. Defining the Facets of a Soundscape*, „Min-ad. Israel Studies in Musicology” 2021, nr 18; idem, *Urban Phonosphere. A Musicological View of the Origin, Types, and Significance of Sound Phenomena in the City*, „Min-ad. Israel Studies in Musicology” 2022, nr 19.
[82] Z tego też powodu książkę Dziechcińskiej należy uznać za ważną w kontekście rozwoju badań historycznoliterackich. Celem pracy autorki było bowiem, jak sama napisała: „rekonstrukcja audiosfery przeszłości”. Zob. H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987, s. 14. Deklaracja autorki to właściwie początek polskiej refleksji badawczej dotyczących ogólnej dźwiękosfery historycznej i literackiej. Do tej właśnie tradycji nawiązują poniekąd autorzy związani dziś z bardziej antropologiczno-historycznymi inicjatywami badawczymi. Zob. np. A. Odrzywolska-Kidawa, *„Chodzi pojękując, kaszle, albo pluje”. Odgłosy natury i kultury u Mikołaja Reja* [w:] *Mikołaj Rej i futuryści*, Częstochowa 2016, s. 30–31.

znaczenie terminu miała zapewne również jego przypuszczalna metodologia. Istnieje bowiem duże prawdopodobieństwo, że nie zostało ono wprowadzone jako autonomiczna jednostka, lecz raczej jako analogon innego wyrazu – ‘ikonosfery’. Można tak sądzić po pierwsze dlatego, że to ostatnie słowo miało za sobą już dość długą tradycję, zwłaszcza w obszarze badawczym związanym z historią sztuki; po drugie zaś dlatego, iż konwencja zapisu słowa ‘ikonosfera’ jest w książce Dziechcińskiej bardziej konsekwentna – autorka jest ewidentnie pewniejsza swych racji, kiedy używa tego terminu. Sprawa ta wymaga jednak zdecydowanie bardziej pogłębionych badań. Dzisiaj warto zatrzymać się na etapie definicji pojęcia audiosfery, którą mimo wahań w zakresie konwencji zapisu autorka zaproponowała. Audiosfera to według Dziechcińskiej „takie sygnały i przeżycia akustyczne, jakie funkcjonowały w omawianej epoce w postaci przekazu artystycznie, literacko i oratorsko zorganizowanego, będącego wynikiem działań muzyka, mówcy, deklamatora”[83].

C. W latach 90. bardziej nowoczesne rozumienie terminu zaproponowała Maria Gołaszewska[84]. Wedle badaczki audiosferę można najprościej zdefiniować jako najbliższe towarzyszące człowiekowi otoczenie audialne. Gołaszewska wyróżnia trzy jej podtypy: audiosferę potoczną, audiosferę zorganizowaną oraz audiosferę wyspecjalizowaną. Pierwsza z wymienionych dotyczy ludzkiej codzienności i zasadza się na grze zindywidualizowanej koncepcji ciszy egzystencjalnej z audiosferą towarzyszącą człowiekowi w jego najbliższym otoczeniu. Koncepcja audiosfery zorganizowanej związana jest z kolei ze specyficznym rozumieniem, w jaki sposób zorganizowana jest przyroda. Gołaszewska zakłada, że „organizacja” audiosfery polega na spokojnym przemieszczaniu się w przestrzeni i słyszeniu dźwięków, które nie narzucają się uchu. Dzieje się tak dlatego, że każdy element przyrody, a więc np. śpiewający ptak czy szumiący potok, ma swoje przestrzenne umiejscowienie. Wszystkie dźwięki dobiegające człowieka w stanie natury, docierają do niego w sposób harmoniczny. Audiosfera wyspecjalizowana to z kolei dźwięki charakterystyczne dla danej przestrzeni, zależne od okoliczności i uzyskiwane wyłącznie w obrębie tych okoliczności, np. audiosfery typowej dla sali wykładowej możemy doświadczyć, idąc na wykład. W żadnym innym miejscu dźwięki nie będą brzmiały tak samo.

D. Klasyfikację Gołaszewskiej uprościł, uogólnił, ale też do pewnego stopnia udoskonalił, Tomasz Misiak, uznając audiosferę za „nieustannie fluktuujące uniwersum dźwiękowe”[85], czyniąc z niej pojęcie, którym możemy odnosić się do najbardziej obszernych ilościowo zbiorów dźwięków. Szerokie rozumienie audiosfery umożliwia ponadto wyłonienie pewnej zasadniczej hierarchii, o której była już mowa wyżej. Audiosfera obejmuje wszystkie istniejące dźwięki niezależnie od

[83] H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, op. cit., s. 62.
[84] M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 78–81.
[85] Por. T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, op. cit., s. 38.

kontekstu ich występowania, nie jest też zależna od naszego słyszenia. Ma charakter obiektywny i stały, czym różni się chociażby od bardziej ograniczonego pejzażu dźwiękowego[86].

E. W kontekście literackim audiosfera będzie najbardziej poręcznym pojęciem, jeśli użyjemy jej do klasyfikacji większych zbiorów krótkich utworów lub jednego większego dzieła. Utwory liryczne, które nie są poematami, podlegają prawu interpretacji za pomocą pejzażu dźwiękowego, ponieważ ich subiektywny charakter wskazuje, że dźwięki wyrwane są z szerszego kontekstu. Jest nim właśnie audiosfera. W przypadku zbioru utworów lirycznych lub cyklu takich dzieł słuszniejsze wydaje się rozpatrywanie ich przez pryzmat audiosfery, na który składają się poszczególne liryczne pejzaże dźwiękowe. Inaczej jednak można postrzegać dzieła dłuższe, np. poematy, których struktura jest dużo bardziej złożona, przez co bardziej adekwatnym pojęciem do ich interpretacji będzie audiosfera, którą w tym kontekście rozumieć będziemy jako ogólny zbiór dźwięków w poemacie, a także pejzaż dźwiękowy, czyli fragment o lokalnej strukturze audialnej. Tak więc *Pan Tadeusz* jest poematem o określonym typie audiosfery, ale jego poszczególne fragmenty możemy interpretować jako pejzaże dźwiękowe.

F. Warto pamiętać, że pojęcie audiosfery działa najlepiej, gdy podlega zjawisku augemtacji, tzn. gdy poszerza je się w górę. Możemy na tej podstawie wyróżnić kolejno: audiosferę poematu, audiosferę cyklu wierszy, audiosferę tomu poetyckiego, audiosferę etapów twórczości, audiosferę całej twórczości, audiosferę grupy poetyckiej czy audiosferę epoki. W jej obrębie istnieją jednak pewne określone jakości, które możemy rozpatrywać bardziej szczegółowo – i tym zajmiemy się w kolejnych rozdziałach.

SONOSFERA

A. Brzmienie jest jedną z najważniejszych cech dźwięku. W pewnym sensie pełni ono najważniejszą funkcję, umożliwia bowiem odróżnianie dźwięków od siebie[87]. Brzmienie jest w ten sposób cechą komplementarną wysokości dźwięku. Jego znaczenie jest jednak kluczowe, ponieważ gdyby dźwięk nie posiadał swojego brzmienia lub posiadał tylko jedno brzmienie, przypominałby zapewne morze nieodróżnialnych od siebie jakości. Brzmienie jest bardzo istotną cechą dźwięku również z punktu widzenia języka, a zatem materiału, z jakiego „zrobiona" jest poezja.

B. To właśnie brzmienie dźwięku jest najczęściej określaną za pomocą języka jego cechą. Językowe rozpoznanie jest możliwe właśnie dzięki brzmieniu. Każde porównanie czy metafora jest zbudowana na bazie brzmieniowego skojarzenia. Tak istotna funkcja brzmienia sprawiła, że w

[86] Podobnie szeroko pojmuje audiosferę Maciej Gołąb, utożsamiając ją z całym fonosystemem. Por. M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011, s. 241.
[87] Brian Moore tak oto definiuje barwę dźwięku: „[jest to] charakterystyczna właściwość dźwięku, która odróżnia jeden głos lub instrument muzyczny od innego (gdy ich wysokość i głośność są takie same)". Por. B.C.J. Moore, *Słuch*, [w:] *Czucie i percepcja*, red. R.L. Gregory, A.M. Colman, przeł. M. Siemiński, Poznań 2002, s. 90.

obrębie audioantropologii wyróżniono specjalną kategorię, za pomocą której możemy opisywać wszelkie brzmieniowe cechy przestrzeni. Chodzi mianowicie o sonosferę, stworzoną z inspiracji tzw. sonorystyką Józefa Michała Chomińskiego[88].

C. Rdzeń słowa, a więc *sono-*, pochodzi od łacińskiego słowa *sonore*, oznaczającego „brzmieć". Sonosfera, jak pisze o niej T. Misiak, odsyła do „zarówno czynności związanych z wydobywaniem dźwięku, jak i do pewnych właściwości samego dźwięku"[89]. Zwrócić należy więc baczną uwagę zarówno na źródło dźwięku, a zarazem kontekst jego występowania, jak i jego charakterystyczną cechę – widmo, popularniej nazywane brzmieniem.

D. Wprowadzenie kategorii sonosfery umożliwia poszerzenie naszego postrzegania na temat samego dźwięku, albowiem dostrzegając wartość nie tylko wysokości czy następstwie dźwięków, lecz także w jego brzmieniu, przyczyniamy się do emancypacji dźwięków i szmerów, które dotąd nie uchodziły ani za muzyczne, ani za godne rejestrowania, analizy, opisu i interpretacji. Sonosfera to „otaczająca nas, dźwiękowa rzeczywistość", która „wyostrza naszą uwagę, zmieniając tradycyjne podejście do dźwięku"; dzięki czemu „otwieramy się na nowe możliwości słyszenia"[90]. Sonosfera w powyższej krótkiej definicji pokrywa się niejako z definicją audiosfery, której znaczenie wcześniej wyznaczaliśmy – jako zespół wszystkich możliwych do usłyszenia w danej chwili dźwięków.

E. W czym tkwi więc różnica? Audiosfera to przede wszystkim ogromne pole dźwięków, które posiadają określoną lub nieokreśloną wysokość, są albo dźwiękami właściwymi, albo szmerami; audiosfera jest więc bardzo ogólnym polem, w które włącza się wszystkie możliwe do słyszenia dźwięki bezwarunkowo. Sonosfera jest więc tożsama z audiosferą; wprowadza jednak jedną zasadniczą cechę dystynktywną, czyli brzmienie dźwięku. W pewnym sensie sonosfera to audiosfera, która jakoś brzmi, a to brzmienie to nieodłączna cecha każdego dźwięku. Sonosfera jest więc tym elementem układanki, który odpowiada na pytania: „jak?" oraz „gdzie?". Innymi słowy, istotne w tym kontekście są właściwości dźwięku (jak – coś brzmi) oraz jego źródło (gdzie – i w jakim kontekście wydobyto dźwięk). Sonosfera dotyczy więc każdej możliwej manisfestacji przedmiotów dźwiękowych. Istnieje w tej sytuacji globalna jakość brzmieniowa audiosfery jako całości, ale także jakości lokalne. Sonosfera dotyczy w takim samym stopniu fonosfery, melosfery czy galenosfery. Każde pole dźwiękowe podlega prawom widma dźwiękowego; operatorem tego zjawiska w naszej terminologii będzie sonosfera, której występowanie jest najbardziej powszechne oraz nieuniknione. Ma ona charakter niejako domyślny; jej status wynika z natury samego dźwięku. Każdy dźwięk ma

[88] Chomiński stworzył pojęcie sonorystyki na początku lat 60. Badacz określił w ten sposób charakterystyczną dla polskiej muzyki lat 50. i 60. technikę kompozytorską, w której na pierwszy planie pojawia się nie melodia, rytm czy harmonia, lecz właśnie brzmienie. Od sonorystyki Chomińskiego wywodzi się zresztą termin 'sonoryzm', którym określano właśnie tzw. polską szkołę kompozytorską, reprezentowaną przez m.in. Krzysztofa Pendereckiego, Wojciecha Kilara, Henryka M. Góreckiego czy Kazimierza Serockiego. Por. I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010, s. 15–26.
[89] T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, op. cit., s. 32.
[90] Ibidem, s. 33.

bowiem jakieś brzmienie i źródło, z którego się wydobywa. Jej powszechność jest z punktu widzenia czytelnika poezji także jej przekleństwem, dlatego że bardzo trudno wykorzystać ją jako kategorię wyizolowaną. O ile bowiem o fonosferze, melosferze czy galenosferze można powiedzieć, że mają swoją dystynktywną tożsamość, o tyle o sonosferze możemy powiedzieć tylko tyle, że występuje zawsze. Nie jest ona jednakże całkowicie bezużyteczna jako narzędzie interpretacyjne.

F. Sonosfera w kontekście badań nad dźwiękiem w obrębie kultury jest kategorią, bez której nie można rozpoznać dźwięku. Dzieje się tak dlatego, że to właśnie od źródła dźwięku oraz jego brzmienia zależy jego tożsamość. Nie można by było rozpoznać, o jaki dźwięk chodzi, jeśli nie miałby on określonego brzmienia. Możliwe byłoby ewentualnie rozpoznanie bardzo nikłej rodziny dźwięków występujących dookoła. Sonosfera jest więc tym typem przestrzeni dźwiękowej, która determinuje możliwość lokalizacji i rozróżnienia dźwięku. Każdy przedmiot dźwiękowy znajdujący się w jej obrębie ma swoje brzmienie i jest to cecha dystynktywna. Tak więc np. skrzypce rozpoznajemy jako skrzypce, ponieważ charakteryzują się one swoistym typem brzmienia; podobnie też dzwon jest dla ludzkiego ucha dzwonem dzięki rozpoznawalnemu brzmienia. Można zatem powiedzieć, że sonosfera odpowiada za coś w rodzaju obiektywizacji rodzaju dźwięku.

G. Sytuacja komplikuje się jednak, jeśli zapośredniczymy nasze doświadczenie dźwiękowe za pomocą języka, a jeszcze bardziej kiedy sam język wykorzystuje środki wyrazu, które tworzą kolejną „błonę" zapośredniczenia. Dobrym przykładem, który warto omówić, jest wiersz Antoniego Słonimskiego *Mgła na morzu* (1926). Widać tu doskonale, w jaki sposób poeta konstruuje sonosferę nadbudowaną na ogólnej audiosferze wiersza[91]: „Okręt, jak koń zbłąkany nocą wśród pastwiska, / Rży żałośnie. Dzwon jęczy i syrena huczy". Sonosfera jest tą cechą ogólnej audiosfery, w obrębie której poeta decyduje o tym, jak dźwięk brzmi. Najczęstszym zabiegiem modyfikującym brzmienie jest metafora, w której dochodzi do zmiany znaczenia – jedna jakość dźwiękowa zastępuje inną, co stoi w sprzeczności z przeciętnym audialnym doświadczeniem. Słonimski mówi o tym, że dzwon „jęczy", a syrena „huczy", interpretując w ten sposób te przedmioty dźwiękowe. Dzwon ulega antropofonizacji, przez co jego dźwięk przypomina głos pojękującego człowieka, a syrena – geofonizacji, przez co brzmi jak wiatr. Poeta modyfikuje więc sonosferę, by ukazać pewien sposób słyszenia podmiotu wiersza. Podobnie robi Stanisław Piętak w wierszu *Ojczyzna*, gdzie dochodzi do odmelodyjnienia dźwięku fletni[92]: „wychodziły na krużganek pląsem pary i przy szepcie fletni / wesołej szły, dogasał upalny zmierzch letni". Piętak korzysta z metafory głosowej, przez co fletnia wydaje dźwięk zbliżony do głosu ludzkiego i to jeszcze w bardzo charakterystycznym trybie: szepcie. Jest to jakość dźwiękowa, które nie da się zreprodukować na żadnym właściwie instrumencie, a już

[91] A. Słonimski, *Poezje zebrane*, wyd. 2, Warszawa 1970, s. 220. Dalej jako: AS, numer strony.
[92] Wszystkie cytaty z poezji Piętaka podaję za: S. Piętak, *Utwory poetyckie*, t. 1, opr. S. Nyczaj, przedm. S. Lichański, Warszawa 1986,.

zwłaszcza tak melodyjnym jak fletnia. Jest to w pewnym sensie model audialno-muzyczny metafory Peiperowskiej: tym dwóm zestawionym pojęciom nic bowiem w rzeczywistości nie odpowiada. Dzięki analizie sonosfery możemy się łatwo przekonać, że to poeta zawsze panuje nad sonorystyką, czyli brzmieniem, świata przedstawionego. Czasami prowadzi to do tak dużego uogólnienia, że brzmienie jest prawie niemożliwe do odczytania. Aby zilustrować ten przypadek, posłużmy się innym przykładem, w którym również rekwizytem jest fletnia. Za przykład niech posłuży wiersz *Szczęście* Kazimierza Andrzeja Jaworskiego[93]: „Aż ciemnej nieba fletni / nieśmiało drżące gwiazd srebrzyste trele / do serca sączą spokój radości głębokiej". Poeta, nawiązując do toposu muzyki sfer, metaforyzuje poszczególne fragmenty firmamentu: niebo gra jak fletnia, a gwiazdy trelują niczym słowiki. Zastosowanie tak odległej pojęciowo metafory powoduje niemalże całkowite zatarcie klarowności sonosfery. Jej mechanizm polega tutaj na udźwięcznieniu przedmiotów niewydających dźwięków. Poeta sugeruje nam, że niebo brzmi jak fletnia, a gwiazdy jak trel, nawiązując w ten sposób do synestezji. W tym wypadku obiekty są bowiem słyszane oczami, co jeszcze bardziej komplikuje napięcie między ujawnionymi wyrazami. Sonosfera jest w tym wypadku właściwie niemożliwa do odczytania lub dowolna.

H. Bywa i tak, że metafora bazująca na modyfikacji sonosfery jest w stanie „ożywić" obiekty, które są albo bezdźwięczne z natury, albo na tyle złożone, że nie da się ich scharakteryzować za pomocą jednego czy dwóch dźwięków. Dobrym przykładem takiej operacji jest wiersz *Pogoń* Konstantego Mikiewicza. Poeta zestawia ze sobą dwie jakości dźwiękowe: szum oraz jęk. Używa ich do charakteryzacji tytułowej pogoni, która w tym kontekście symbolizuje poetycki akt twórczy[94]: „Ponad czołem moc złotodajna / zaszumiała jęków pogonią". Mikiewicz stosuje strategię konfrontacji dwóch jakości audialnych. Szum jest odgłosem bardzo jednostajnym, o nieokreślonej wysokości, jęk zaś – przynależy do audialnych form wyrazu człowieka, który odczuwa ból. Zestawienie tak niepodobnych do siebie dźwięków miało zapewne na celu wywołanie poczucia dysonansu.

Sonosfera jest kategorią bardzo ważną, ponieważ to od niej zależy wewnętrzna logika muzycznej lub dźwiękowej metafory. Poeci mają tendencję do udźwięczniania obiektów, które dźwięków nie wydają, i odwrotnie. Obszar tych operacji możemy nazwać właśnie działaniem na sonosferze. Działanie metafory dźwiękowej, która modyfikuje sonosferę, ma bowiem określone skutki: określony obiekt dźwiękowy ma inne brzmienie, sprzeczne z doświadczeniem czytelnika. W poezji stosunkowo często miesza się ze sobą różne porządki dźwiękowe, utożsamia się je albo dowolnie zestawia, co należy uznać za jej fundamentalną cechę. Modyfikacja sonosfery za pośrednictwem metafory

[93] K.A. Jaworski, *Wiersze*, przedm. J. Iwaszkiewicz, Lublin 1971. Kolejne cytaty z poezji Jaworskiego pochodzą z tego wydania.
[94] K. Mikiewicz, *Wiersze zebrane*, opr. i wstęp M. Stefański, Warszawa 2016. Wszystkie kolejne cytaty z Mikiewicza podaję za tym wydaniem

prowadzi do sytuacji, w których instrumenty śpiewają, a śpiewacy grają, śpiewem zanosi się wiatr, a szumi podmiot liryczny. Zmiany znaczeń mogą mieć dowolny kierunek, a za naszą świadomość tych zmian odpowiada właśnie sonosfera. Mówiąc więc o sonosferze wiersza, mamy na myśli jego bazową identyfikację brzmieniową. Badanie motywów brzmieniowych wierszy można nazwać sonorystyką literacką.

FONOSFERA

A. Fonosferę definiuje Tomasz Misiak jako „wszelkie dźwięki będące wynikiem ekspresji głosowej człowieka (dźwięki wypowiadanych lub wyśpiewywanych słów, odgłosy śmiechu, kaszlu, niewerbalne okrzyki, westchnienia itp.)”[95]. Inspiracją dla takiej interpretacji jest fonograf Edisona, który w założeniu konstruktora miał pierwotnie służyć do nagrywania ludzkiego głosu, a nie wszelkich możliwych dźwięków. Słowotwórcza pomyłka Edisona miała jednak daleko idące konsekwencje, ponieważ za poboczną definicję fonosfery uznaje się także dźwięki „utrwalone przy zastosowaniu urządzeń rejestrujących”[96].

B. Na tej podstawie funkcjonują w przestrzeni publicznej takie terminy, jak ‘fonografia’, ‘rynek fonograficzny’ czy ‘fonoteka’. Pierwotne znaczenie i kontekst prefiksu fono- oderwały się od źródła, poszerzając swoje znaczenie[97]. Na potrzeby niniejszej klasyfikacji chciałbym jednak ograniczyć znaczenie terminu ‘fonosfera’ wyłącznie do dźwięków, które wydobywane są przez ludzki aparat fonacyjny[98]. Pozwoli to wyróżnić przeróżne tematyzowane w poezji formy ludzkiego głosu[99]. Wąskie definiowanie fonosfery ma swoje uzasadnienie także w praktyce językoznawczej, związanej z kontekstem literaturoznawczym; mówimy przecież o fonetyce języka polskiego czy wprost o jego systemie fonologicznym[100]. Rdzeń obu tych wyrazów dobrany jest nieprzypadkowo.

C. Pojęcie fonosfery najlepiej nadaje się do badania audialnych form literatury, począwszy od tradycyjnie pojmowanej twórczości oralnej, przez takie zjawiska jak recytacja, melorecytacja, deklamacja, *sprechgesang*, śpiew itd., a skończywszy na sztuce radiowej, zwłaszcza słuchowiskach,

[95] T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, op. cit., s. 34.
[96] Ibidem.
[97] Krzysztof Braun z kolei rozumie przez fonosferę „zespół dźwięków powtarzalnych, cyklicznych, które rozbrzmiewają we wsi codziennie”. Por. K. Braun, *Fonosfera tradycyjnej wsi rolniczej w ciągu jednego dnia. Casus Kurpie*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2008, t. XI, s. 301.
[98] Czasami fonosfera utożsamiana bywa z audiosferą. Mowa wtedy, przykładowo, o „fonosferze miasta”. W niniejszej rozprwie będziemy unikać tego typu pomieszania pojęć. Por. np. K. Volniansky, *Urban Phonosphere*, op. cit., s. 71–86.
[99] Inaczej postrzega fonosferę Maciej Gołąb, który w zasadzie wprowadził to pojęcie. Badacz nie definiuje go jednak wąsko, czyli w powiązaniu z jakościami dźwiękowymi generowanymi przez aparat mowy, lecz znacznie szerzej. Nie jest może ono tak szerokie, jak audiosfera, ale też nie takie wąskie, jak choćby melosfera (muzyka). Jest niejako pojęciem pośrednim, mającym związek z fonograficzną rejestracją kompozycji muzycznych przekraczających tradycyjne pojmowanie tego, co muzyczne, i tego, co audialne. Utwór muzyczny uwzględniający odgłosy inne niż te pochodzące od instrumentów należy właśnie do fonosfery. Warto dodać, że w takim znaczeniu słowo ‘fonosfera’ nie jest na kartach niniejszej pracy używane. Por. M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku*, op. cit., s. 240–252.
[100] Na tej podstawie w praktyce badawczej *sound studies* łączy się dziś badania językoznawcze i geograficzne. Zob. np. G. Janicki, *Wybrane fonologiczne aspekty nazw geograficznych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2008, t. 11, s. 295–299.

powieściach radiowych, a także audiobookach i wszelkich form literatury czytanej. Wszystkie te formy podawcze łączy jedno: są możliwe dzięki pośrednictwu ludzkiego głosu.

D. Fonosferę możemy zaklasyfikować jako szczególny rodzaj tego, co na późniejszym etapie pracy określimy jako biofonię oraz antropofonię. Fonosfera ma charakter biofoniczny, dlatego iż dotyczy dźwięków wydawanych przez istoty żywe – do których niewątpliwie można zaliczyć człowieka. Antropofoniczność natomiast jest immanentną cechą fonosfery, jeśli rozumieć to jako swoistą cechę dźwiękowego przekazu, tzn. fonosfera jest generowana wyłącznie przez człowieka, dlatego można określić ten obszar audialny jako wyłączny dla istot ludzkich. Jeżeli jednak spojrzeć na fonosferę z innej strony i umieścić ją na tle ogólnej antropofonii, to należy podkreślić, że ta pierwsza jest jedynie niewielkim obszarem w ogromnym polu generowanym przez tę drugą.

E. Fonosferę można ponadto scharakteryzować jako zespół dźwięków, które mogą mieć charakter muzyczny (śpiew) oraz audialny (mowa) – w zależności od woli podmiotu posługującego się głosem. Audiosfera to zbiór dźwięków o różnej proweniencji, a kontekst decyduje o ich charakterze i funkcji. Fonosfera natomiast to dźwięki generowane przez aparat mowy, co narzuca pewne zasadnicze ograniczenia, ale daje również dozę swobody w operowaniu jakościami audialnymi – jako że głos to właściwie naturalny dla człowieka instrument dęty, którym może się posługiwać wedle własnych możliwości i chęci. W tym sensie fonosfera w obrębie ogólnej audiosfery jest czymś z pogranicza – ma charakter muzyczno-audialny. Nie można więc jej traktować jako kategorii, której zasadniczą rolą jest reprezentowanie określonych funkcji dźwięku. Fonosfera nie odpowiada na pytanie: „jaki?", jak sonosfera, nie odpowiada na pytanie „co?", jak audiosfera, lecz raczej „kto?".

MELOSFERA – MUZYKOSFERA

A. Muzyka jest najczęściej występującym i najbardziej skonwencjonalizowanym trybem prezentacji treści dźwiękowych w literaturze. Poeci nie tylko rejestrują jakości muzyczne, ale reprezentują muzyczne myślenie o przestrzeni dźwiękowej jako takiej. Jednym z głównych chwytów z zakresu eufonii dzieła jest muzyczne rozumienie każdego możliwego tematyzowanego dźwięku. Na tej właśnie zasadzie działa często wyróżniona przez A. Hejmeja Muzyczność I. Uporządkowanie naddane w wierszu często nie czyni rozróżnienia między treściami muzycznymi czy audialnymi, dlatego dla wielu badaczy szczególna troska o udźwiękowienie utworu poetyckiego wiąże się właśnie zasadniczo z myśleniem muzycznym. Nie jest to oczywiście w żaden sposób bezzasadne, ponieważ poeci sami podsuwają tego rodzaju tropy interpretacyjne, zwyczajnie muzykalizując przestrzeń dźwiękową.

B. Melosfera i muzykosfera to pojęcia, które umożliwią oddzielenie tego, co można uznać za istotnie muzyczne, od tego, co reprezentuje jakości audialne, lecz przybrało jedynie muzyczny kostium. Warto mieć bowiem świadomość, że metafora, jako szczególnego rodzaju operacja na

języku, przynosi dalekie konsekwencje w sposobach ujmowania jakości dźwiękowych – o czym pisałem już wyżej, omawiając problematykę sonosfery.

C. Melosfera jest z jednej strony najbardziej intuicyjnie rozumianym zakresem ogólnej audiosfery, z drugiej zaś – w kontekście poetyckim – dość problematycznym jej fragmentem. Nie każdy bowiem element przestrzeni audialnej, który jest muzykalizowany, można określić jako muzyczny dosłownie. Bardzo częstym zjawiskiem językowym w poezji jest kolizja na poziomie znaczenia: dosłownego i przenośnego. W przypadku zaś relacji jakości audialnych i muzycznych rzecz jest skomplikowana jeszcze bardziej, albowiem dotyczy w istocie zjawisk dźwiękowych, spośród których jedne na mocy konwencji uznawane są za muzykę, inne zaś do rodziny dźwięków muzycznych nie należą. W pewnym sensie myślenie poetyckie o muzyce i dźwiękach miało transgresyjny charakter. Dźwięki niemuzyczne – za pośrednictwem metafory – uznawać można było za muzyczne, i odwrotnie. Stąd też zastosowanie terminu melosfera nie będzie adekwatne w sytuacji, kiedy językiem muzycznym opisywana jest właściwie nie muzyka, lecz pejzaż przyrodniczy. Nie można wtedy mówić o muzyce, a poeci czynią to regularnie, wykorzystując chętnie muzyczne metafory. Z tego powodu warto wprowadzić pojęcie wspomagające, które odróżni prawdziwy pejzaż muzyczny od pejzażu audialnego jedynie metaforyzowanego na muzyczny. Obok melosfery wyróżniłbym więc również tzw. muzykosferę.

D. Melosferę literacką zdefiniowałbym jako rodzaj przestrzeni, złożony z jakości audialnych, na które w następstwie mechanizmów językowych zostaje nałożona muzyczna warstwa znaczeniowa. Muzykosferę literacką zaś należy traktować jako rodzaj przestrzeni, złożonej z jakości muzycznych, które występują na mniej lub bardziej autonomicznych warunkach, a ich rejestracja językowa przebiega bez większych zakłóceń. Mówiąc prościej: melosfera to opis dźwięków, które interpretuje się przez pryzmat muzyki (klasyczną metaforą tego typu jest np. śpiew ptaków). Inaczej ten możemy nazwać ten proces muzykalizacją audiosfery.

E. Muzykosfera to z kolei klasyczny opis muzyki, występu muzycznego, utworu muzycznego, instrumentu muzycznego itp. Należy pamiętać, że sytuacje opisywane powyżej mają charakter modelu, od którego istnieje w poezji wiele odstępstw. Sztuka wierszowania to sztuka żywa, operująca żywym słowem, korzystająca z możliwości ujmowania świata w słowa w sposób wieloraki. Jest w istocie niewiele wierszy, które modelowo ukazywałyby opisywane zjawisko; granica odstępstw jest jednakowoż różna – od małych po znamienne. Audiosfera jest polem ogólnym, w obrębie którego przedmioty dźwiękowe wchodzą w różne interakcje. Zadaniem badacza literatury jest te relacje dostrzec i opisać.

F. Warto podkreślić, że dialektyka między melo- a muzykosferą jest bardzo częsta w poezji ze względu na jej główną cechą, czyli metaforyczność. Muzykalizacja audiosfery jest bardzo chętnie stosowanym zabiegiem na języku opisu. Z jakiegoś powodu poetom łatwiej jest opisywać elementy

ogólnej audiosfery za pomocą metafor muzycznych, dlatego też melosferę można w pewnym sensie uznać ze szczególny typ złożonej metafory, w której szereg dźwięków przestrzeni zrównany zostaje z jakościami traktowanymi w naszej kulturze jako muzyczne. Na naturę nakładana jest więc kultura.

G. W wierszu Józefa Andrzeja Frasika pt. *Opadanie szyszek* lokalna, bliska wsi i prowincji audiosfera zostaje umuzykalniona. Możemy zatem mówić o swoistym rodzaju poetyckiej melosfery[101]. Pierwsze cztery wersy wprowadzają nas w poetykę audialną. Poeta sugeruje, że w pejzażu, który komponuje, dominuje galenosfera, a więc jakiś rodzaj ciszy. W wersach kolejnych przekonujemy się jednak, że jakości dźwiękowe zostają przedstawione za pośrednictwem określonej metaforyki: „Uwieszony u szyi dzwonku dzwoń ciszej. / Muzyka pszczół i znoju, czas: / opadanie, jak śpiew, maleńkich szyszek. / Szum kamyków, szum leśnej wody, / leśnego ustronia chwila".

H. W kompozycji pejzażowej w poezji międzywojennej często dochodziło do napięcia między ogólną audiosferą, melosferą oraz muzykosferą. Przyczyną tego napięcia jest zasadnicza dominacji funkcji estetycznej w twórczości poetyckiej, a konkretnie: dominacja metafory, bez której nieraz trudno wyobrazić sobie skuteczną poetycką konkretyzację pejzażu dźwiękowego. Podstawowa matryca dźwiękowa pejzażu, nazwanego przeze mnie – muzycznym, składa się z przedmiotów dźwiękowych związanych zasadniczo z biofonią, geofonią oraz antropofonią (z wyłączeniem muzyki samej w sobie). Owe przedmioty tworzą plan treści, na który nałożony zostaje plan wyrazu. Podstawową matrycą dźwiękową planu wyrazu są jednakowoż jakości muzyczne. Można więc powiedzieć, że za pomocą języka muzycznego zostają wyrażone treści związane z ogólną strukturą audiosfery. Innymi słowy, poeci metaforyzują pejzaże dźwiękowe za pomocą języka, tworząc z nich to, co nazwaliśmy wyżej melosferą – zmetaforyzowanym muzycznie elementem ogólnej audiosfery. Pejzaż muzyczny jest zatem dalszą konsekwencją wydzielenia tego obszaru dźwiękowego.

I. Muzykalizacja pejzażu dźwiękowego jest świadectwem kompetencji muzycznych poety, ale też jego ograniczeń w postrzeganiu dźwięku. Trudno to oczywiście jednoznacznie stwierdzić, nie zawsze możliwe jest bowiem jednoznaczne ustalenie intencji twórcy – czy metafora muzyczna jest jedynie „nakładką" na audiosferę, na podstawie której możemy sądzić, że poeta myśli o ogólnej przestrzeni dźwiękowej wyłącznie za pomocą kategorii muzycznych, czy może metafora muzyczna jest jedynie jednym ze sposobów prezentacji takiej przestrzeni dźwiękowej. Metafora muzyczna jest wdzięcznym narzędziem, ponieważ jej pojemność jest właściwie nieograniczona. Za muzykę uznaje się często właściwie każdy element ogólnej audiosfery. Muzyką może być szum morza, wiejący wiatr czy dudniący o tory pociąg. Do pewnego stopnia utrudnia to właściwie odczytanie intencji dźwiękowej poety. Metafora zaburza operatywność terminu 'muzyka' w tym obszarze. Zasadne w tej sytuacji wydaje się wprowadzenie kategorii pejzażu muzycznego, który łączyłby ze sobą jakości audialne i

[101] J.A. Frasik, *Opadanie szyszek*, „Nasz Wyraz" 1938, nr 5, s. 1.

muzyczne. W obrębie takiego pejzażu maskujące właściwości metafory mogą być do pewnego stopnia zneutralizowane. Z wszystkich ww. powodów rozróżnienie między melosferą a muzykosferą jest kluczowe dla usprawnienia procesu interpretacyjnego i uniknięcia potrzeby ciągłego wyjaśniania, dlaczego w danej sytuacji melosfera dotyczy muzyki, a w innej jedynie pejzażu, który udaje muzykę.

4. *Soundscape* – pojęcie pejzażu dźwiękowego

A. Pojęcie pejzażu dźwiękowego nie jest w literaturoznawstwie powszechne. Nie oznacza to jednak, że go sporadycznie nie używano. Pojawiło się ono w obrębie literaturoznawstwa przynajmniej raz. Jednym z pierwszych badaczy, którzy je wykorzystali, był Adam Dziadek. Badacz nie zdefiniował ani nie wyznaczył zakresu pojęcia; jego znaczenie możemy wyczytać wyłącznie z kontekstu. Uczony uznaje pejzaż dźwiękowy za „całą bogatą sferę brzmień poezji”[102]. Można powiedzieć, że z punktu widzenia tradycyjnej poetyki utożsamia z pejzażem dźwiękowym eufonię utworu. W proponowanej zaś przeze mnie terminologii pejzaż dźwiękowy według Dziadka byłby tożsamy z Audialnością I, która rozszerza znaczenie Muzyczności I. Pejzaż dźwiękowy Dziadka nie jest jednak teoretycznie i metodologicznie podbudowany historią pojęcia, zwłaszcza jego kontekstem spod znaku ekologii akustycznej. Literaturoznawca używa go raczej na swój własny użytek, nie uzasadnia dlaczego taki akurat termin został wykorzystany.

B. Właściwy pejzaż dźwiękowy (*soundscape*) wprowadził na szersze wody współczesnej nauki wprowadził Raymond Murray Schafer[103]. Do pewnego stopnia można powiedzieć, że pojęcie to przyjęło się w różnych dyscyplinach głównie dlatego, że programowo zostało przez Schafera zdefiniowane w sposób bardzo nieprecyzyjny[104]. Pejzaż dźwiękowy to bowiem „dowolne środowisko dźwiękowe, pojmowane nie abstrakcyjnie, ściśle akustycznie lub wyłącznie w sensie artystycznym, lecz w kategoriach środowiska ludzkiego wraz z jego kontekstem percepcyjnym i historyczno-społecznym”[105]. Według tej bardzo ogólnej definicji powinniśmy postrzegać pejzaż dźwiękowy jako zbiór złożony z trzech składników: środowiska ludzkiego, kontekstu percepcyjnego oraz kontekstu historyczno-społecznego. Według Schafera pejzaż dźwiękowy składa się z kilku podstawowych elementów: kluczowych nut (*keynote sound*), zdarzeń dźwiękowych (*sound event*), sygnałów dźwiękowych (*sound signals*) oraz dźwięk rozpoznawczy (*soundmark*). Kluczowe nuty pejzażu to rodzaj tła i ogólnego planu rozpoznania dźwięku; zdarzenie dźwiękowe to określone i bardziej konkretne zjawisko audialne ukazujące się na tym tle; owe zdarzenia można interpretować także jako

[102] A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 102.
[103] Dokładniej mówiąc, stworzył je Michael Southworth, ale rozsławił Schafer. Por. M. Southworth, *The Sonic Environment of Cities*, „Environment and Behavior” 1969, nr 1, s. 49–70; R. Tańczuk, *„Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta*, „Audiosfera” 2015, nr 1, s. 12.
[104] T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2013, s. 68–78.
[105] M. Kapelański, *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka” 2005, nr 1, s. 108.

sygnały dźwiękowe, czyli jakości, które zwracają szczególną uwagę i determinują hierarchię dźwiękową tych zdarzeń; bardziej szczegółowym i wyjątkowym sygnałem dźwiękowym jest dla Schafera ów wymieniony jako ostatni dźwięk rozpoznawczy, oznaczający jakość szczególnie istotną, pozwalającą zdefiniować i sprofilować dany obszar (np. charakterystycznie bijące dzwony kościelne w jakiejś wsi, które dominują nad danym obszarem i można ich brzmienie skojarzyć wyłącznie z tym miejscem)[106].

C. Pojęcie Schafera dotyczy każdego możliwego do usłyszenia środowiska akustycznego. Pejzaż dźwiękowy można skomponować wszędzie, gdzie możliwe jest coś do usłyszenia[107]. Pejzażem dźwiękowym jest występ na estradzie, program radiowy czy kawałek łąki, na której śpiewają ptaki[108]. Celem Schafera było opisanie środowiska dźwiękowego w całej możliwej rozciągłości; chodziło więc nie tylko o pejzaże dźwiękowe dotyczące poszczególnych miejsc, ale o pejzaże dźwiękowe o charakterze kulturowym[109]. Definicja Schafera jest oględna i mało precyzyjna, ale to zaplanowana strategia. Precyzowanie spraw i terminów to rola naukowców, a pojęcie pejzażu dźwiękowego miało mieć także wymiar pedagogiczny: miało ułatwić zrozumienie otaczającej rzeczywistości dźwiękowej także zwykłym ludziom, którzy na co dzień nie zwracają na nie szczególnej uwagi[110].

D. Natura pejzażu dźwiękowego jest żywa. Schafer przekonuje, że człowiek nie jest wyłącznie biernym odbiorcą dźwięków. Wręcz przeciwnie, może je interpretować, jeśli tylko "przestawi" swój aparat poznawczy i zacznie zauważać otaczające go dźwięki, które dotąd ignorował, nabywając w ten sposób kompetencji sonologicznych[111]. Ludzka percepcja zdominowana przez kulturę oka wymaga odpowiedniej „kalibracji”[112]. Odbiorca jest w pewnym sensie – wedle słów Krzysztofa Marciniaka – „nausznym świadkiem” rzeczywistości audialnej[113]. Najważniejszy jest jednak postulat Schafera: człowiek nie tylko odbiera dźwięki, ale także może je kształtować. Jak pisze M. Grabowski: „Postawa, która pozwala człowiekowi na aktywne kształtowanie otaczającej rzeczywistości dźwiękowej jest punktem docelowym praktycznego postulatu Schafera, jakim ma być edukacja w zakresie ekologii dźwiękowej”[114].

E. Konstatacja ta jest kluczowa dla zrozumienia, dlaczego koncepcja pejzażu dźwiękowego może być doskonałym sposobem na interpretowanie literatury. Koncepcja Schafera bardzo dobrze

[106] S. Bernat, *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Lublin 2015, s. 86; K.B. Marciniak, *Współczesny kompozytor a pejzaż dźwiękowy – wprowadzenie*, s. 4, https://kadebeem.files.wordpress.com/2012/06/kompozytor-pejzaz-dzwiecca 8kowy.pdf [dostęp: 22.02.2022 r.].
[107] K.B. Marciniak, *Trzydzieści lat ekologii akustycznej w Polsce*, op. cit., s. 12–13.
[108] R.M. Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994, s. 7.
[109] J. Sterne, *Spaces, Sites, Scapes*, [w:] *The Sound Studies Reader*, New York–London 2012, s. 91.
[110] J.M. Picker, *Soundscape(s). The Turning of the Word*, [w:] *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, London–New York 2019, s. 307.
[111] R. Losiak, *O opisach pejzaży dźwiękowych*, op. cit., s. 224.
[112] M. Gradowski, *R. Murray Schafer – pan od przyrody?*, „Glissando” 2004, nr 2, s. 27–28.
[113] K.B. Marciniak, *Pejzaż dźwiękowy „Opisu obyczajów za panowania Augusta III” Jędrzeja Kitowicza*, „Muzyka” 2014, nr 1, s. 25–26.
[114] M. Gradowski, *R. Murray Schafer – pan od przyrody?*, op. cit., s. 28.

koresponduje z formułą prezentowania dźwięku za pośrednictwem słowa pisanego. Poeci i prozaicy zapisują określone dźwięki, utrwalają je na papierze, a jednocześnie poddają oczywistej w tej sytuacji obróbce i interpretacji, czasami wręcz wymuszonej operacjami na języku, takimi jak metafory. Poeta jest wręcz modelowym przykładem człowieka, który nie tylko słyszy, ale także – za pośrednictwem swojej poetyckiej relacji – kształtuje sposoby słyszenia. Poetyckie pejzaże dźwiękowe są przykładem kulturowego myślenia o dźwięku; poeci zauważają, że soniczność jest istotną warstwą kultury, dlatego w mniejszym lub większym stopniu eksponują ją w swoich utworach poetyckich[115]. Za najbardziej klasyczny tryb egzekucji takiego myślenia o dźwięku jest topos poetyckiego ptaka, którego obraz poeci wręcz narzucili kulturze jako całości. Z punktu widzenia ornitologa śpiew ptaka opisany w wierszu nie ma większego sensu; z punktu widzenia kultury i kształtowania jej znaczeń – ma to jednak znaczenie kolosalne, zmienia bowiem sposób myślenia o dźwięku, prowadzi do pewnych przesunięć semantycznych i interpretacji, kiedy o dźwięku wydawanym przez słowika myślimy jak o muzyce.

F. Kultura wpływa na to, jak słuchamy[116], a literatura może być jednym ze sposobów „słuchania". W takim kontekście kategoria pejzażu dźwiękowego, która zakłada i bierność, i aktywność podmiotu, może przysłużyć się lepszemu zrozumieniu sposobu prezentowana treści sonicznych i audialnych w literaturze. Jak mówi Paulina Oliveros: „słyszymy, ponieważ posiadamy uszy [...], ale słuchanie jest czymś, co rozwijamy i kultywujemy przez całe nasze życie [...]. Słuchanie stwarza kulturę"[117]. Dodać do tych słów należy, że zapisywanie tych wszystkich wysłyszanych (czy raczej – wysłuchanych) dźwięków w postaci tekstu, jakim jest wiersz, zdecydowanie współtworzy ogólny kształt tej kultury.

G. Niektórzy badacze uważają, że nazwa *sound studies* może wprowadzać w błąd, ponieważ w studiach z tego obszaru refleksji nie zawsze poddany jest o dźwięk rozumiany jako jakość wyłącznie akustyczna o określonych fizycznych parametrach. Jonathan Sterne powiada, że czasami precyzyjniej byłoby mówić o kulturze dźwiękowej czy audialnej (*auditory culture*)[118], zwracając uwagę, że badaniom poddany jest dźwięk jako fenomen znaczący, jako jeden ze znaków obecnych w kulturze. Mark Grimshaw-Aagaard w swoim tekście *What is Sound Studies* usiłował zdefiniować, czym jest dźwięk – bo w obrębie *sound studies* sprawa nie wydaje się tak oczywista, jak mogłaby być[119].

[115] Przykładowo za pośrednictwem techniki abstrakcyjnego „spaceru" dźwiękowego, gdy przeskakując myślami z miejsca na miejsce, eksponują określone jakości dźwiękowe, często zupełnie niewystępujące razem w przyrodzie. Por. H. Westerkamp, *Spacery dźwiękowe*, przeł. K. Kijowska, „Glissando" 2015, nr 26, https://glissando.pl/tekst/spacery-dzwiekowe/ [dostęp: 22.02.2022 r.].

[116] M. Kęsicka, *„Can you imagine that you are a sound?". W kosmosie dźwięków Pauliny Oliveros*, „Glissando" 2015, nr 26, http://glissando.pl/tekst/can-you-imagine-that-you-are-sound-w-kosmosie-dzwiekow-pauliny-oliveros/ [dostęp: 22.02.2022 r.].

[117] P. Oliveros, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, New York 2005, s. 75. Na marginesie warto dodać, że rozróżnienie między słyszeniem a słuchaniem wprowadził najprawdopodobniej jako pierwszy Jean-Luc Nancy w książce pt. *Słuchanie*. Por. J.-L. Nancy, *Listening*, New York 2007, s. 7.

[118] J. Sterne, *Sonic Imaginations*, [w:] *The Sound Studies Reader*, op. cit., s. 7.

[119] M. Grimshaw-Aagaard, *What is Sound Studies?*, [w:] *The Routledge Companion to Sound Studies*, op. cit., s. 80–81.

Dźwięk jest zjawiskiem fizycznym, a więc podlega jurysdykcji takich dziedzin, jak akustyka i fizyka, ale czym jest dźwięk np. w obrębie literatury, gdy pełni funkcję motywu poetyckiego? Nie ma on wówczas właściwości akustycznych, jest utrwalonym na piśmie śladem języka, który jedynie opowiada o dźwięku. To rozumienie dźwięku literackiego czy poetyckiego zbliża nas do definicji, którą sformułowali Jens Gerrit Papenburg i Holger Schulze, pisząc o dźwięku jako elemencie znaczącym (*significant*). W takim ujęciu materialność dźwięku jest „transcendowana i pozostaje bez właściwości"[120]. W literaturze najbardziej materialną postacią dźwięku jest fonem będący przedmiotem fonetyki i poetyki (eufonia); istotniejsza jest jednak „symboliczna wartość", jaką ma dźwięk tematyzowany: poetyka nie jest w stanie zapewnić adekwatnej formy eufonicznej, która reprezentowałaby materialność dźwięku w całej okazałości. Może jedynie wzmacniać to, co wyeksponowane zostaje w warstwie semantycznej i sugeruje określone treści czytelnikowi.

H. Wieloznaczności pojęcia dźwięku w kulturze i historii uczeni usiłują zaradzić za pomocą innej wprowadzonej kategorii: soniczności. Dźwięki pojmowane jako soniczność odrywają się od twardego rdzenia akustycznego i muzycznego i mogą być rozpatrywane na tle spraw związanych bardziej z socjologią, kulturą czy historią człowieka[121]. Sebastian Bernat wyróżnił dwa sposoby słyszenia: zubożone oraz pełne. Do zubożonych zaliczył słuchanie muzyki oraz mowy, do pełnego zaś: dźwięki „naturalne: akustyczne, przestrzeni, przedmiotu i jego własności"[122]. Dźwięki zapośredniczone przez literaturę można pojmować jako zbliżone do dźwięków mowy, choć nie należy traktować tego jako równanie, ponieważ dźwięk zapisany oddziałuje na człowieka inaczej niż dźwięk wypowiedziany za pomocą głosu (dochodzi w tym wypadku element oralny, który wpływa na percepcję). Dźwięk jako temat literatury można zaliczyć, bazując na schemacie Bernata, do słyszenia zubożonego, właściwie ograniczonego do wyobrażenia o dźwięku i jego funkcji w określonym kontekście znaczeniowym. Jest to zatem ubogość akustyczna, ale nie znaczeniowa. Może być ona wzmocniona przez określony układ eufoniczny dzieła, ale zasadniczo od wyobraźni czytelnika zależy to, w jaki sposób pomyśli o dźwięku, o którym czyta.

I. Poetyckie pejzaże dźwiękowe składają się z współwystępujących ze sobą i mających na siebie wpływ przedmiotów dźwiękowych. Owa współzależność ma charakter nie tylko strukturalny, ale także kolorystyczny: dźwięki współwystępujące wzajemnie się przenikają, pozostają wobec siebie w stosunku kontrapunktycznym, ale jest to kontrapunktyczność aleatoryczna. Oznacza to, że szeregi współbrzmień w pejzażach dźwiękowych mają charakter najczęściej przypadkowy, losowy – nie można ich zaplanować, albowiem warunki słyszenia dyktowane są przez okoliczności zewnętrzne. Tym, o czym decyduje zasadniczo podmiot pejzażu dźwiękowego, jest swoje własne położenie –

[120] Zob. J.G. Papenburg, H. Schulze, *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia sound studies*, przeł. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski, „Kultura Współczesna" 2012, nr 1.
[121] Ibidem.
[122] S. Bernat, *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, op. cit., s. 68.

stanowi on wszak epicentrum możliwości słyszenia. Tym niemniej epifenomenalne jakości dźwiękowe, które wokół niego krążą, wchodzą ze sobą w kontrapunktyczne interakcje, i do niego docierają, nie są właściwie niezależne.

J. W sztuce poetyckiej rola podmiotu lirycznego jest zdecydowanie większa. Przede wszystkim dlatego, że pejzaże dźwiękowe w poezji są konstruowane zupełnie inaczej niż te, których doświadcza człowiek nasłuchujący w rzeczywistości. Po pierwsze, podmiot posługuje się językiem, który jest podstawowym narzędziem delimitującym kształt pejzażu dźwiękowego. Język jest bowiem wyposażony w ograniczoną liczbę wyrazów, których desygnaty dotyczą zjawisk dźwiękowych. Nie jest ich mało, lecz nie można mówić o symetrii między szeregiem zjawisk dźwiękowych rzeczywistości a ich językową reprezentacją. Słowa obejmują zazwyczaj pewne klasy desygnatów, zbliżonych do siebie jakościowo. Po drugie, język liryki zdominowany jest, a często wręcz ufundowany na metaforze, która w swej podstawowej funkcji wypełnia przestrzeń wiersza obrazem. Oznacza to, że jakości dźwiękowe są w poezji mniej liczne niż jakości obrazowe. Innymi słowy, podmiot liryczny nigdy nie zamyka oczu i może zatkać uszy: w przeciwieństwie do sytuacji rzeczywistego doświadczenia zmysłowego – człowiek może zamknąć oczy, ale nie jest w stanie odciąć się od docierających do niego bodźców dźwiękowych. Wyraźna jest więc w tej sytuacji rola języka; jest on sposobem zarządzania przestrzenią obrazu i dźwięku, przy czym, aby pozbawić wiersz elementu obrazowego, należy zrezygnować całkowicie z jego warstwy semantycznej. Poezja dźwiękowa, formalistyczna, w której istotą jest „zabawa" dźwiękową fasadą języka, eliminuje prawie całkowicie obrazowość. Jeśli bowiem nie można czegoś zrozumieć, niczego z niczym skojarzyć, obraz nie istnieje.

K. Podstawą kompozycyjną każdego poetyckiego pejzażu dźwiękowego jest mimo wszystko bodziec wizualny. W pewnym sensie pejzaż dźwiękowy jest pochodną poetyckiego ujęcia krajobrazu[123]. Dźwięki stanowią dopełnienie elementów świata przedstawionego. Bardzo rzadko występują w izolacji, być może jedynie w sytuacjach, gdy poziom udźwiękowienia pozostaje na bardzo ogólnym poziomie i ma charakter wypełniający całość, np. kiedy poeta wykorzystuje niezwykle popularne słowo „szum", ale my jako czytelnicy nie do końca wiemy, co szumi. Szum jest wówczas podstawową jednostką udźwiękowienia obrazu poetyckiego, ale nie pełni funkcji charakteryzującej, tzn. nie jest cechą konkretnego przedmiotu lub zespołu przedmiotów. Tak więc gdy Leśmian w wierszu *Szmer wioseł* tematyzuje tytułowy obiekt dźwiękowy, możemy momentalnie

[123] Można powiedzieć, że można mówić w tym wypadku o „czystej" kompozycji dźwiękowej ani „czystej" kompozycji wizualnej. Żeby bowiem „usłyszeć" coś poetycko, należy też niejako na to „spoglądać". Nie ma jednak w tej relacji symetrii. Obraz obędzie się bez dźwięku. Liczne są przykłady wierszy, w których motyw pejzażowy jest wynikiem „czystej naoczności". W przypadku pejzaży dźwiękowych obraz nie może stracić swoich właściwości wizualnych; może zostać najwyżej zakłócony przez metafory językowe. Piotr Michałowski twierdzi, że aby zrozumieć, należy zobaczyć, a żeby zobaczyć należy zrozumieć. Dokonałbym parafrazy tego zdania: aby usłyszeć, należy zrozumieć, że trzeba najpierw zobaczyć. Por. P. Michałowski, *Zrozumieć, żeby zobaczyć – zobaczyć, żeby zrozumieć. Dwa typy doświadczenia w poezji*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 512-514.

zlokalizować źródło i właściwości brzmieniowe dźwięku[124]: „Szmer wioseł dwojga w gęstwinie fal – / I szmer – i słońce – i śpiew — i dal. / […] I nasłuchiwać — o złudo złud! — / Czyli uderzą z jękiem o spód?”. Kontrapunktem dla szmeru wioseł jest w tym wypadku śpiew; całość zaś zostaje spięta klamrą kompozycyjną, której podstawą jest kreacja podmiotu nasłuchującego. Ale gdy poeta w wierszu *Leżę na wznak na łące...* pisze o barwach i szumie, dając wyraz swemu syntetycznemu sposobowi postrzegania świata, trudno jednak określić, o jaką jakość dźwiękową w istocie chodzi: „Wrażenie barw i szumów i bezdennych światów, / Zmieszane w jedność, niby w stworzenia pradobie”. Dźwięk wyrażony za pomocą języka poetyckiego ma w tym wypadku bardzo niejednoznaczną strukturę sonosferyczną. Nie da się jej skonkretyzować w takim samym stopniu, jak w przypadku wyrażeń językowych, których celem jest przypisanie cechy przedmiotom lub obrazom. Sonosfera w tym wypadku wypełnia jednak całość obrazu poetyckiego[125]. Istota przedmiotu dźwiękowego pokrywa się w tej sytuacji z ogólną logiką i budową całości obrazu poetyckiego; nie istnieje bowiem żaden inny, bardziej konkretny obiekt dźwiękowy, który zakłócałby kształt ogólnej sonosfery[126]. Pejzaż zbudowany przez Leśmiana w tym wypadku zdominowany jest zatem przez przedmioty, które możemy zobaczyć, choć szum jako jakość audialna, której charakter jest raczej nie punktowy i rozlewny powoduje, iż nietrudno odnieść wrażenie, jakby wszystko, co zobaczyliśmy, opływało pochodzącym zewsząd i znikąd szumem. Pejzaż dźwiękowy składa się z jednego dźwięku, ale na tyle przestrzenie rozległego, iż niełatwo go zupełnie zignorować, nawet w obliczu przewagi bodźców wizualnych.

L. Pejzaż dźwiękowy to pojęcie znacznie mniej ogólne i bardziej subiektywne niż audiosfera, ale nadal podzielne. W następnym rozdziale dokonamy bardziej precyzyjnej parametryzacji różnych pejzaży dźwiękowych. Trzeba bowiem pamiętać, że mogą się one różnić między sobą przede wszystkim ze względu na typ dźwięku, którym operują, a także ogólnym kontekstem przestrzennym. W poezji międzywojennej można wyróżnić wiele rodzajów pejzażu dźwiękowego, m.in. miejski, wiejski, małomiasteczkowy, naturalny, fantastyczny, muzyczny. W latach 20. największą rolę do odegrania miał pejzaż miejski, albowiem to miasta w poezji najczęściej tematyzowano i w pewien sposób udźwięczniano. Od 1927 roku pewną rolę zaczynają odgrywać małe miasteczka, prowincja

[124] Wszystkie cytaty z wierszy Leśmiana podaję za: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, opr. J. Trznadel, Warszawa 2010.

[125] Opozycja całość–część jest w do pewnego stopnia zgodna z elementarną psychologią postrzegania dźwięku, który można odbierać jako całość globalną, całość złożoną z części, części o określonej cesze, części postrzegane jednocześnie, lecz nie jako całość. Por. K. Danecka-Szopowa, *Podstawowe wymiary psychologiczne dźwięku*, [w:] eadem, *Od muzyki do etyki. Muzykalność człowieka, muzykalność świata*, Kraków–Warszawa 2000, s. 40.

[126] Leśmian nadaje szumowi zupełnie inne znaczenie i waloryzuje go raczej pozytywnie – zważywszy na wysoką frekwencję tego wyrazu i pojęcia w jego twórczości. Warto jednak dla równowagi podkreślić też bardziej słownikowe i naukowe znaczenie słowa ‘szum’, które dalekie jest od poetyckiego ujęcia tego fenomenu akustycznego. Jak powiada Jurij Łotman, „szumem z punktu widzenia teorii informacji nazywa się wtargnięcie nieporządku, entropii, dezorganizacji w sferę struktury informacji. Szum gasi informację. Wszystkie postaci zakłóceń: zagłuszanie dźwięku zakłóceniami akustycznymi […] – wszystko to jest szumem w kanale łączności”. Por. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 112.

oraz wieś; dochodzi w przesunięciu dominanty akustycznej. W latach 30., zwłaszcza od 1935 roku, gdy zaczęła działać „Okolica Poetów" Czernika, główną rolę zaczynają odgrywać pejzaże wiejskie. Pejzaże muzyczne związane są nie tyle z określoną przestrzenią, co tendencją do muzykalizacji pewnych przestrzeni. Pejzaże fantastyczne ujawniane są z kolei głównie w twórczości poznańskich ekspresjonistów oraz grupy poetyckiej Żagary. Obie te grupy operowały dość często przestrzeniami o charakterze kosmicznym, stosując ponadto metodę przypadkowych wizji o unieważnionej strukturze przyczynowo-skutkowej, dlatego też jakości audialne niemal w zupełności oderwane są od zasady prawdopodobieństwa.

Rozdział 2
DŹWIĘK W POEZJI MIĘDZYWOJENNEJ

1. Anatomia pejzażu dźwiękowego

Pejzaże dźwiękowe są złożone i wewnętrznie zróżnicowane. Pojęcia sfer dźwiękowych oraz fonii są pokrewne; łączy je zasada substytucji oraz wzajemnego uzupełniania. Audiosfera jest pojęciem o znaczeniu głównie ilościowym. Nie używamy go, by wyróżnić jakieś cechy dźwięku. Jest to termin o znaczeniu ogólnym, dlatego można precyzować jego znaczenie stopniowo, bazując na wyrażeniach rzeczownikowo-przydawkowych. Przekształcenie audiosfery w fono-, sono- czy melosferę nadaje temu ilościowemu pojęciu pewnego nacechowania jakościowego. Wyróżniamy określone zbiory dźwięków w obrębie audiosfery na podstawie jakiejś cechy. Wszystkie te pojęcia, mimo iż bardziej wyraziste znaczeniowo, są nadal uzależnione od wzorca, na bazie którego powstały, stanowiąc jedynie określony zbiór dźwięków o jakiejś jakości w obrębie ogólnej audiosfery. Są obszarowe i przestrzenne, służą więc głównie do oznaczania dźwięków znajdujących się w obrębie jasno zarysowanych granic. Gdy mówimy o sonosferze, interesuje nas pewien obszar soniczny, a nie jakiś konkretny dźwięk. Z tego też powodu warto uzupełnić te podstawowe pojęcia kategoriami bardziej elastycznymi i opisowymi. Pejzaż dźwiękowy jest pojęciem na tyle ogólnym, że łatwo precyzować jego znaczenie. Najbardziej uniwersalną i powszechnie przyjętą parcelację pejzażu dźwiękowego sporządził amerykański biolog i bioakustyk Bernie Krause. Nazwał swoją klasyfikację anatomią pejzażu dźwiękowego (*Anatomy of the Soundscape*)[127] i wyróżnił trzy główne grupy dźwięków występujące powszechnie w przyrodzie:

A. Pierwsza grupa to geofonia, czyli dźwięki przyrody nieożywionej (*non-biological sound*). Zalicza do niej najbardziej typowe zjawiska atmosferyczne, jak deszcz czy wiatr, lawiny, trzęsienia ziemi itp., a także dźwięki generowane przez wodę: rzeki, morza, jeziora. Geofonię można inaczej nazwać dźwiękami natury geofizycznej[128]. Maciej Gołąb nazywa zjawiska geofoniczne audiosferą naturalną lub inaczej – geoprzyrodniczą[129]. Geofonia to fundamentalna warstwa audiosfery, ponieważ jest niezależna zarówno od biofonii, jak i antropofonii. Wręcz przeciwnie – to do niej te dwa dźwiękowe środowiska niejako dostrajają swój aparat soniczny. Jak pisze Michael B. Habib: „Przez miliardy lat Ziemia pozostawała cichą planetą. Jedynymi dźwiękami, jakie dało się słyszeć, był szum wiatru, deszczu i fal. Aż pojawiły się zwierzęta”[130].

[127] M. Romanowska, *Kompozycja dźwiękowa jako przedmiot badań ekologii krajobrazu*, „Prace i Studia Geograficzne” 2017, z. 4, s. 102.
[128] B. Krause, *Anatomy of the Soundscape. Evolving Perspectives*, „Journal of the Audio Engineering Society” 2008, nr 1/2, s. 75–76.
[129] M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku*, op. cit., s. 21.
[130] M.B. Habib, *Cały ten zgiełk, gdy ewolucja przyspieszyła*, „Świat Nauki” 2020, nr 2, https://www.projektpulsar.pl/

B. Druga to biofonia, czyli dźwięki wydawane przez istoty żywe, ale których źródłem nie jest człowiek ani jego działalność (*non-human critter sound*)[131]. Dotyczy ona odgłosów, którymi posługują się zwierzęta (np. śpiew ptaków, brzęczenie owadów, syczenie węży, ryczenie lwów itp.) oraz rośliny (np. szelest liści, skrzypienie ruszających się lub trzask łamanych gałęzi, spadające z drzewa owoce uderzające o ziemię itp.)[132]. Dźwięki wydawane przez małe rośliny są najczęściej połączone z dodatkowym bodźcem, np. liście szeleszczą głównie dlatego, że stawiają opór wiejącemu wiatrowi. Można powiedzieć, że niektóre spośród dźwięków fauny ma charakter zapośredniczony. Nie jest on oderwany od źródła, bo nadal jest on generowany przez sam liść – na podobnej nieco zasadzie, co drgająca struna pociągnięta przez ludzką rękę[133]. Bioakustyka roślin jest jednak dziedziną bardziej złożoną niż bioakustyka zwierzęca. Dźwięki i drgania wydawane przez rośliny pełnią zupełnie inne funkcje niż te, którymi posługują się zwierzęta, a zakres tych pierwszych jest zdecydowanie mniej różnorodny. Trudno bowiem powiedzieć, czy trzask pękającej gałęzi dębu różni się jakoś bardzo od pękającej gałęzi jesionu czy lipy. Być może to należy dopiero przebadać.

C. Trzecia to antropofonia, a zatem każdy dźwięk, którego źródłem jest działalność człowieka (*human-induced sound*). Nie chodzi więc wyłącznie o dźwięki generowane przez samego człowieka i jego ciało, ale każdy twór cywilizacji i kultury, który wydaje odgłosy. W języku Macieja Gołąba antropofonię możemy nazwać także audiosferą cywilizacyjną lub audiosferą kulturową, co dobrze oddaje antropogeniczność dźwięków określanych za pomocą tego pojęcia. Pierwszy typ to „akustyka środowiska człowieka"; drugi zaś – „człowiek w środowisku akustycznym"[134].

Antropofonia to spore i trudne do opisania środowisko dźwiękowe. Z tego też powodu wyróżniono cztery dodatkowe jej rodzaje, dzięki którym można sprawę ująć bardziej szczegółowo. Są to kolejno antropofonia fizjologiczna (dźwięki somantyczne, czyli mowa, różne burknięcia, beknięcia, pierdnięcia), antropofonia elektro-mechaniczna (np. dźwięki maszyn fabrycznych, dzwonienie telefonu, klaksony samochodów czy dudnienie tramwaju jadącego po szynach itp.)[135], antropofonia kontrolowana (a zatem dźwięki stworzone przez człowieka z jakimś artystycznym zamysłem: muzyka, teatr, koncerty, przedmioty muzyczne i niemuzyczne, np. dzwon); a także antropofonia incydentalna (dźwięki towarzyszące człowiekowi na co dzień, np. szelest ubrań, tupanie stopami o

srodowisko/2151860,1,caly-ten-zgielk-gdy-ewolucja-przyspieszyla.read [dostęp: 22.02.2022 r.].

[131] B. Krause, *Anatomy of the Soundscape*, op. cit., s. 73–74.

[132] W bioakustyce wyróżnia się specjalny dział poświęcony dźwiękom wydawanym przez kwiaty, które dla ludzi są właściwie niesłyszalne. Kwiaty potrafią reagować na brzęczenie zapylających je pszczół, produkując więcej nektaru. Por. S.L. Buchman, J.P. Hurley, *A biophysical model for buzz pollination in angiosperms*, „Journal of Theoretical Biology" 1978, nr 4, s. 639–645.

[133] B. Krause, R. Payne, *Wild Soundscapes. Discovering the Voice of the Natural World*, New Haven–London 2016, s. 15.

[134] M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku*, op. cit., s. 21.

[135] Niektórzy badacze wyróżniają osobno także tzw. technofonię, czyli tę część antropofonii, którą można określić jako dźwięki cywilizacyjne, związane ściśle z przestrzenią miasta. W jej obrębie można też umieścić dźwięki techniczno-mechaniczne. Por. J.P. Bello, C. Mydlarz, J. Salamon, *Sound Analysis in Smart Cities*, [w:] *Computational Analysis of Sound Scenes and Events*, red. T. Virtanen, M.D. Plubley, D. Ellis, Cham 2018, s. 373–380.

podłoże, odgłos wchodzenia po schodach, pukanie do drzwi, odgłos stłuczonego talerza czy szklanki itp.)[136].

Antropofonia jest postrzegana przez bioakustyków jako najbardziej szkodliwa i niepożądana, wpływa bowiem destrukcyjnie głównie na biofonię, która jest właściwie bezbronna wobec aktywności audialnej człowieka[137]. O ile bowiem geofonia jest poza zasięgiem człowieka, o tyle biofonia jest tą częścią akustycznej rzeczywistości, która może ulec destrukcji[138]. Antropofonia jest ściśle powiązana z ludzkimi siedzibami, głównie miastami. Jak zauważa Małgorzata Romanowska, „energia akustyczna biofonii wzrasta od obszaru wysoce zurbanizowanego do obszarów wiejskich"[139]. Sama zaś antropofonia jest „negatywnie skorelowana z kondycją ekologiczną obszaru"[140]. Zasada jest w tym wypadku prosta: im dalej od miasta, tym kondycja biofonii lepsza[141]. Wyniki tych wszystkich badań wpisują się wręcz doskonale w zasadniczą intuicję poetycką, jaką przejawiali poeci międzywojenni, łączący pejzaż prowincji i wsi z jakościami dźwiękowymi *hi-fi*, a pejzaż urbanistyczny z zanieczyszczonym środowiskiem sonicznym *lo-fi*.

2. Geofonia

A. To wszystkie dźwięki, których pochodzenie możemy wiązać ze zjawiskami naturalnymi przyrody, wyłączając jednak z tego zbioru faunę oraz florę. Źródłem jakości dźwiękowych zaliczanych do geofonii są warunki atmosferyczne, pogoda, rodzaj otoczenia, pora dnia, pora roku, woda oraz elementy geofizyczne. W poezji istnieje szereg motywów, które można scharakteryzować jako geofoniczne, a które mają już pewne literackie ugruntowanie – by nie powiedzieć: pewne konwencjonalne sposoby prezentacji. Jak pisze Bernie Krause, geofonia jest „źródłem piękna i złożoności, które samo w sobie wymaga wytłumaczenia na własnych warunkach". Uczony twierdzi, że np. sama woda mogłaby być uznana za pierwszy dźwięk w historii naszej planety, a także pierwszy typ fonii, z którą kontakt miały pierwsze ziemskie organizmy żywe[142]. Geofonia jest najbardziej pierwotnym elementem pejzażu akustycznego, a także najbardziej fundamentalnym. Wszystkie inne dźwięki wydawane przez organizmy żywe istnieją niejako na tle wielkiej symfonii przyrody

[136] B. Krause, *Anatomy of the Soundscape*, op. cit., s. 76–79.
[137] Zob. R.A. Rountree, F. Juanes, M. Bolgan, *Temperate freshwater soundscapes. A cacophony of undescribed biological sounds now threatened by anthropogenic noise*, „PLoS ONE" 2020, nr 15, https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0221842, [dostęp: 22.02.2022 r.].
[138] Przykładowo: las, który jest największym naturalnym siedliskiem jakości biofonicznych, może zostać zupełnie zdominowany dźwiękowo przez przelatujące nad nim samoloty. Badacze dowiedli, że podczas takiego przelotu samolot pochłania blisko 75% audiosfery lasu. Por. E. Grinfeder, S. Haupert, M. Ducrettet i in., *Soundscape dynamics of a cold protected forest. Dominance of aircart noise*, „Landscape Ecology" 2020, nr 37, https://link.springer.com/article/10.1007/s10980-021-01360-1 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[139] M. Romanowska, *Kompozycja dźwiękowa jako przedmiot badań ekologii krajobrazu*, op. cit., s. 107.
[140] Ibidem.
[141] D. Tucker, S.H. Gage, I. Williamson, S. Fuller, *Linking ecological condition and the soundscape in fragmented Australian forests*, „Lanscape Ecology" 2014, nr 29, s. 745–758.
[142] B. Krause, *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, London 2012, s. 38.

nieożywionej. Krause stwierdza jednoznacznie, że każdy organizm wyposażony w zmysły musiał dokonać swoistej akomodacji akustycznej względem środowiska geofonicznego: każde kliknięcie, oddech, syczenie, ryczenie, śpiew czy nawoływanie pozostają w relacji zależności od tła, jakim jest geofonia: to ona w pewnym sensie reguluje wszystkie inne dźwięki, jest niejako podstawowym tonem, do którego dostrajane są wszystkie inne[143].

B. Wiersze geofoniczne mają charakter transgraniczny: każdy poeta w jakiś sposób tematyzuje zjawisko atmosferyczne, jakim jest deszcz. O różnicy w jego fonicznej jakości może jednak decydować zasadniczy kontekst, w którym występuje: inaczej brzmi deszcz miejski, inaczej wiejski, inaczej deszcz w obszarze leśnym, inaczej uderzający o szybę. O ile w poezji młodopolskiej deszcz wzmacniał bez wątpienia walory muzyczne wiersza, o tyle w międzywojniu doszło do swoistej konkretyzacji i partykularyzacji tego doświadczenia[144]. Nie oznacza to jednak, że modernistyczne konwencje już w dwudziestoleciu międzywojennym nie istniały. W istocie literackie doświadczenie deszczu było ściśle powiązane z konwencjami językowymi i swoistą psychologią słyszenia. Warto dodać, że deszcz był o tyle zjawiskiem dźwiękowym, o ile także malarskim: kojarzono go często ze strunami – z powodu wyobrażonego kształtu lecących w dół kropel. Przyjrzyjmy się wierszowi Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego *Wigilie*[145]: „Dur to? czy może nowy wicher / uderzył w serce już ucichłe / i jak po srebrnych strunach pluszcze: / zwija, rozwija je jak bluszcze". Zjawiskom geofonicznym trudno przypisać szczególny wpływ na ideologie artystyczne: są one zależne z jednej strony od kontekstów geograficzno-społecznym, z drugiej zaś – od indywidualnej psychologii słyszenia. Innym problemem jest ubogi słownik, którym poeci mogą się posługiwać, by wyrazić zjawiska atmosferyczne lub dźwięki wydawane przez otoczenie. Właściwie istnieją dwie jedynie formy wyrazu: albo naprzemienne wymienianie wyrazów typu szum, szmer, huk, trzask itp., albo wykorzystanie audialnej (np. śpiew ptaka, śpiew lasu itp.) lub muzycznej (np. nucenie liści, melodia wiosny itp.). Możliwości poetyckiego wyrazu geofonii są zatem bardzo ograniczone, a nowa teoria metafory Tadeusza Peipera nie zmieniła szczególnie warunków rozwoju nowej metaforyki audialnej i geofonicznej. Dość powiedzieć, że pod koniec lat 20. Jalu Kurek, przedstawiciel Awangardy Krakowskiej, napisał tom *Śpiewy Rzeczypospolitej* (1929), w którym śpiew staje się podstawową metaforą obsługującą niemal wszystkie jakości geofoniczne. Uważam, że z innych zupełnie

[143] Ibidem, s. 37–38.

[144] Najsłynniejszy wiersz młodopolski, w którym wyeksponowano rytm kropel deszczu w celach instrumentacyjnych i wzmacniających efekt muzyczności, to *Deszcz jesienny* Leopolda Staffa. Sam motyw wywodzić należy z poezji francuskiej, zwłaszcza utworów Paula Verlaine'a, autora nie tylko słynnej *Sztuki poetyckiej*, lecz także wiersza *Piosnka jesienna*, wiersz nieprzekładalny ze względu na swoją „deszczową" strukturę, wiersz, który zresztą Staff próbował przetłumaczyć na język polski. Zob. M. Sokołowicz, *Jesienny deszcz – jesienny płacz. Między muzyką a poezją (Verlaine i Staff)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, nr 1, s. 34–44; też: I. Maciejewska, *O nastroju w poezji*, [w:] eadem, *Wiersze Leopolda Staffa*, Warszawa 1987, s. 20–29.

[145] Wszystkie cytaty z poezji Dobrowolskiego, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z wydania: S.R. Dobrowolski, *Pisma wybrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, wstęp D. Chróścielewska, P. Kuncewicz, Warszawa 1978.

powodów należy uznać ten tom za wybitny artystycznie, tym niemniej z punktu widzenia rozwoju metaforyki audialnej jest to właściwie przyznanie się do porażki nowej koncepcji poezji.

WIATR

A. Wiatr to jeden z ważniejszych dla kultury literackiej i artystycznej żywiołów, wykorzystywany do wyrażania ludzkich stanów emocjonalnych, towarzyszący wielu innym możliwym do literackiej interpretacji zjawisk: deszczom i obszarom wodnym.

B. Geofonia to całość złożona, którą możemy rozebrać na części pierwsze, ale nie możemy ich twardo od siebie oddzielić. Jak pisze Maria Gołaszewska, „powietrze to żywioł trudno uchwytny; zapewne dla pierwotnego człowieka rozpoznawalny, choć wszechobecny; być może stanowiło ono prototyp owych tajemnych, ponadludzkich sił kierujących w niedocieczony sposób życiem świata. Człowiek obcuje bezpośrednio z powietrzem poprzez trzy zmysły: powonienie, dotyk i zmysł kinestetyczny”[146]. Badaczka zwraca uwagę, że powietrza nie można usłyszeć, dopóki nie zostanie ono poruszone przez różnicę ciśnień oraz typu powierzchni, po której się poruszają. Wtedy powietrze zmienia się w wiatr, który najczęściej można już usłyszeć.

C. Warto dodać też, że przestaje być ono wyłącznie zjawiskiem atmosferycznym, ale pod postacią wiatru jest traktowane jako znaczący element ludzkiej kultury i mitologii. Historia literacka i kulturowa wiatru sięga właściwie początków naszej cywilizacji, czyli starożytnej Grecji. Dość przypomnieć personifikacje wiatru obecne w greckiej mitologii: Notos (wiatr południowy), Boreasz (wiatr północny), Zefir (wiatr zachodni) i Euros (wiatr wschodni). Człowiek był w stanie włączyć wiatr w obszar swojej kultury nawet za pośrednictwem stworzonego przez siebie instrumentu, a więc słynnej harfy eolskiej, której „gra” ewokowana jest podmuchami wiatru. Przypomnijmy zaś, że sam Eol był mitologicznym władcą wiatrów[147]. Pod tymi wieloma postaciami wiatr wtargnął do różnych przejawów ludzkiej działalności artystycznej, m.in. literatury, w której stał się jednym z najbardziej charakterystycznych typów słyszalnych elementów świata przedstawionego. Dziś powiemy – jednym ze składowych ogólnej audiosfery, który dookreślić należy jako dźwięk typu geofonicznego, a także stały i podstawowy element geofonii.

D. Wiatr jest słowem mającym w polszczyźnie wiele synonimów i wyrazów pokrewnych. Stąd też często widoczne są w poezji wyrazu typu wicher, wichura, wietrzyk, orkan, szkwał, nawałnica, sztorm, bryza, monsun, huragan, zamieć, halny, a także trąba powietrzna, cyklon czy tornado. Poeci międzywojenni korzystali z wielu wariantów tej wietrznej geofonii, choć w uproszczeniu można powiedzieć, że typ nacechowania wiatru zmieniał się na przestrzeni lat. Począwszy od lekkich i euforycznych wiatrów lat 20., do katastroficznych wichur i burz lat 30.:

[146] M. Gołaszewska, *Święto wiosny. Ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Kraków 2000, s. 83.
[147] C.K. Święcicki, *Mityczni bogowie natury w literaturze staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4, s. 198–199.

1. Przykładem typowej dla euforycznych lat 20. tematyzacji geofonii wietrznej jest wczesny wiersz K. Wierzyńskiego *Sprzedaj się wiatrom* z tomu *Wiosna i wino* (1919). Poeta pisze: „Sprzedaj się wiatrom i gwiżdż razem z nimi / Na to, co było, i na to, co będzie!”[148]. Bardzo istotne jest utożsamienie się z samym wiatrem za pomocą audialnego łącznika w postaci gwizdu. Jest to motyw, który we wczesnych wierszach Wierzyńskiego często się powtarza. Radosny gwizd to jeden z istotnych czynników sonicznych okresu euforii po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku – „Gwiżdżę na wszystko i gram serenadę” – pisze poeta. Dlatego podmiot liryczny w wierszu Wierzyńskiego powiada, że „jest jak muzyka najprostszej treści”, którego jedynie „wiatr dotyka” i „jeno szeleści” (*Jestem jak gdyby muzyka*), a gdzieś indziej: „wzbieram i szumię nocami w przestworze” (*Wzbieram i szumię*) albo „Szumi w mej głowie, jak w zielonym boru / przez włosy radość wielka mi się dymi” (*Szumi w mej głowie*), a „wichr jeździ ze mną naokoło świata” (*Tyle jest we mnie bajecznej pogody*). W poezji Wierzyńskiego wiatr to dobry towarzysz człowieka, którego szum przenika zarówno jego otoczenie, jak i samo jego wnętrze. W jednym wierszu deklaruje poeta swoją postawę poznawczą: „Słucham i patrzę, oddycham i chodzę / I nie ma zachwyt mój granic i końca” (*Słucham i patrzę*). Audializacja euforii i radości to do pewnego stopnia fenomen wytłumaczalny: trudno wyrażać ekstatyczną radość w ciszy.

2. Wiatry łagodne, choć nie euforyczne, ukazał z kolei J. Tuwim w wierszu *Dwa wiatry* z tomu *Sokrates tańczący* (1920). Wiatr w niniejszym utworze „w sadzie grał: / cichuteńko, leciuteńko, / Liście pieści i szeleścił”, wprowadzając cały sad w stan sennego szumu oraz ciszy[149]. Wiatr Tuwimowski jest w tym wierszu cichy i szeleszczący. W innym utworze, pt. *Wiatr ją prosi*, poeta nazywa wiatr śpiewakiem, dokonując już znacznie większej operacji na geofonii, która ulega antropofonizacji: „Wiatr śpiewak swe tęsknodie zawodzi triste, triste, / O, polonezy żalu – szelestne, posuwiste!”. Tuwim wykorzystuje podwójną metaforykę. Z jednej strony używa słownika muzycznego, nazywając śpiew wiatru „triste”, czyli smutnym, z drugiej wprowadza określoną formę muzyczną w postaci tańca, czyli poloneza, który jest „szelestny i posuwisty”. Oddziałuje w ten sposób na geofonię, czyniąc z niej coś na kształt kompozycji muzycznej. Podmiot wiersza, podobnie jak poprzednio, jedynie nasłuchuje, zwracając naszą uwagę na to, że wiatr „jakieś dzikie pradzieje śpiewa, śpiewa, zamiera”. Wykorzystuje w końcu pytanie retoryczne: „Słyszysz? Słyszysz? znów szlocha, za oknami znów wzdycha”. Dochodzi więc do personifikacji i włączenia wiatru w obręb fonosfery.

[148] Wszystkie cytaty z poezji Wierzyńskiego, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z wydania: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 1, zebr. i opr. W. Smaszcz, Białystok 1994.

[149] Wszystkie cytaty z poezji Tuwima, jeśli nie podano inaczej, podaję za: J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1–2, opr. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986; idem, *Juwenilia*, t. 1–2, opr. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990; idem, *Kabaretiana*, opr. T. Stępień, Warszawa 2002.

E. Motywy wiatru są w poezji międzywojnia powszechne. Przeanalizowany materiał pozwala stwierdzić, że są najczęściej łączone z deszczem, współtworząc audialny i geofoniczny konglomerat huków, szumów, poszumów, jęków, śpiewów, świstów, pisków itp. Ten obszar poetyckiej geofonii jest najbardziej typowy i zbanalizowany, co wynika z ubogości nie tyle wyobraźni, ile raczej słownika, który kieruje poetów ku antropofonizacji doświadczeń sonicznych. Same wyliczenia przyniosły przytłaczającą statystykę, która mówi, że wiatr pojawił się w poezji międzywojnia blisko tysiąc razy. Warto w tej sytuacji sporządzić wykaz oparty o wybór najbardziej istotnych motywów geofonicznych związanych z wiatrem. Wiatry tematyzowano w różny sposób, choć ambitus sonicznej różnorodności jest raczej wąski. Można powiedzieć, że w większości przypadków wiatr ujawniany jest przez poetów jako realistyczne czy nawet naturalistyczne tło czy sceneria. Do wyjątków możemy zaliczyć jednie twórczość ekspresjonistyczną oraz katastrofizm, gdzie brzmienie wiatru jest przeważnie amplifikowane i bardziej hałaśliwe. Czasami jakości geofoniczne łączone są też z metaforami muzycznymi, a jeszcze częściej dochodzi do ich antropofonizacji i włączenia w obręb fonosfery.

1. Ekspresjonizm/Regionalizm: E. Zegadłowicz w duchu muzycznym pisze, że wiatr „grał chorały" na organach (*Ranek*). E. Kozikowski natomiast – o „płaczących wiatrach" (*Z melodii jesiennych*), dokonując antropofonizacji i włączając je w obszar fonosfery. J. Brzostowska dokonała analogicznej operacji, pisząc o wietrze „szepczącym" (*Tęsknocie*)[150]. Na podstawie tych przykładów można stwierdzić, że wiersze ekspresjonistyczno-regionalistyczne podejmowały kwestię wiatru na dwa sposoby: albo muzyczny, albo fizjologiczno-antropofoniczny.

2. B. Leśmian w wierszu *Wieczorem* uczynił z wiatru medium podmiotu lirycznego: „Wiatr się zsunął ze strzechy na gałęzie drzew – / Czy on we mnie tak śpiewa? Widzę poprzez śpiew". Poeta zestawia jakość geofoniczną z istotną dla własnej poetyki kategorią śpiewu i śpiewności. Wiatr jest źródłem śpiewnego natchnienia, ale także bodźcem rozbudzającym skomplikowaną strukturę poznawczą. Leśmian w swej poetyckiej metafizyce dość konsekwentnie reprezentuje antropofoniczny punkt „słyszenia", w którym dźwięki rzeczywistości zewnętrznej są niejako „tłumaczone" przez podmiot liryczny i zamieniane w pieśń lub śpiew.

3. L. Staff, podobnie jak Zegadłowicz, traktuje wiatr jak całość wielkiej symfonii wszechświata, włączając go w swoją własną koncepcję muzyki sfer lub muzyki przyrody; poeta mówi o „zaczarowanym dźwiękiem wietrznej fletni / która w wiklinach na sen ścicha smutnie!"; wiatr to ponadto „przychodzień / z najdalszych dali", którego „wargi / o puch obłoków obtarły jęk skargi" (*Sonata księżycowa*)[151]. Inny ważny wiersz poświęca już samemu wiatrowi, który utożsamiony

[150] J. Brzostowska, *Poezje zebrane*, Warszawa 1981. Wszystkie cytaty z utworów Brzostowskiej podaję za tym wydaniem.
[151] L. Staff, *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967. Wszystkie kolejne cytaty z poezji Staffa pochodzą z tej edycji.

zostaje z „boską muzyką sfer kryształowych", na tle której rozbrzmiewa cała harmonia całego świata (*Pieśń wysokiego wichru*).

4. Futuryzm: Motywy są nieliczne. W *Słowie o Jakubie Szeli* B. Jasieńskiego wiatr zwyczajnie „szumi" wraz z „płaczącym deszczem"[152]. Opad atmosferyczny zdecydowanie dominuje w obszarze geofonii i jest to rzecz dość typowa dla Jasieńskiego, o czym będzie jeszcze mowa. Z większą elastycznością do wiatru podchodzi T. Czyżewski, u którego „wiatr kolebie" białym obłokiem (*Las*), „gwiżdże" wiosenną aleją (*Warszawa o 5. rano*), a także – w duchu najbardziej muzycznym – gra na „strunach" z liści i gałęzi (*Szałas w górach*)[153].

5. Skamander: A. Słonimski pisze o „wichrze pieśni", który wnika w podmiot liryczny, by za jego pośrednictwem „wytryskać" tą wspomnianą już pieśnią (*Czarna wiosna*). Przy czym trudno powiedzieć, czy chodzi tu wyłącznie o inspirację, czy o koncept „tłumaczenia" niezrozumiałych i szumiących dla ludzkiego ucha odgłosów. Istotnie dla Słonimskiego motywy wiatru miały wiele wspólnego z romantyzmem. W wierszu *Vox humana* zostają one przez poetę zintrumentalizowane i zmuzykalizowane w stylu J. Słowackiego: „nagle wstaje świst, szarpiące pękły harfy / I huk miedzianych trą potęgą wichru dyszy". Poeta wykorzystał dość tradycyjne rekwizyty – topos pieśni, a także jeden z bardziej konwencjonalnych instrumentów, zbanalizowanych nieco w okresie Młodej Polski, przez co zarysowana motywika wydaje się oderwana rzeczywistości. W podobny sposób pisał J. Lechoń w swoich wczesnych wierszach. Wiatr łączył tam z motywem jesiennego deszczu (*Zapłakał wiatr jesienny*). Ale już w latach 20. wicher zostaje przez poetę zmuzykalizowany inaczej. W wierszu *Piłsudski* poeta pisze: „rozwichrzoną wpada nutą Skriabin. / Drze ciszę dysonansem, wali w okiennice, / Muzykę wyprowadza przed dom, na ulice". Lechoń czyni z wiatru z jednej strony metaforyczne „pudło rezonansowe", które przenosi dźwięk po całej otaczającej przestrzeni, a z drugiej – cechę samej „transponowanej" muzyki, w której mistrzowskie nawiązanie do dysonansowej muzyki Aleksandra Skriabina zdaje się pełnić [154].

6. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W. Bąk przejawia tendencję do animizacji i antropomorfizacji wiatru, czyniąc z niego towarzysza rozmowy (*Niebo kamienia*, *Rozmowa z radcą i wiatr*)[155], a więc najbardziej subtelny obszar fonosfery. W. Broniewski pisze natomiast nieco w duchu ekspresjonistycznym o „huczących wichrach", co rozkołyszą się „jak dzwony", łącząc zresztą hukliwość wiatru z motywem przeciągle padającego deszczu (*Ucieczka*)[156]. W innym utworze

[152] B. Jasieński, *Poezje zebrane*, opr. i wstęp B. Lentas, M. Ogonowska, Gdańsk 2008. Wszystkie cytaty z utworów Jasieńskiego podaję za tym wydaniem.
[153] T. Czyżewski, *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, opr. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009. Każdy kolejny cytat z poezji Czyżewskiego podaję za tą edycją.
[154] J. Lechoń, *Poezje zebrane*, opr. i wstęp R. Loth, Toruń 1995. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania.
[155] W. Bąk, *Wiersze wybrane*, wyb. i przedm. S. Jończyk, wyd. 2 zm. i rozszerz., Warszawa 1984. Każdy kolejny cytat z twórczości poety pochodzi z tego wydania.
[156] W. Broniewski, *Poezje zebrane*, t. 1–2, opr. F. Lichodziejewska, Płock–Toruń 1997. Wszystkie kolejne cytaty z wierszy poety pochodzą z tej edycji.

Broniewski, jak wielu innych poetów, muzykalizuje wiatr, pisząc o tym, że na pasmach drutów, które kojarzą mu się z pięciolinią muzyczną „wiatr układa melodie – / jakieś szalone psalmodie / mistyczne" (*Te umęczone noce*). P. Hertz umieszcza motyw wiatru w wierszach tematyzujących muzykę, łącząc wątki audialne i muzyczne w wielkiej symfonii biofoniczno-antropofonicznej (*Nocna muzyka*, *Noc wczesną jesienią*, *[Muzyka dnia..]*)[157]. W wierszu *Gusła nad źródłem* J. Lieberta wiatr jest bodźcem pobudzającym martwe elementy świata przedstawionego do aktywności sonicznej: „Wiatr z góry przypadł, pod wodę wionął, / Na dnie poruszył śpiewne wrzeciono... / Idę nad mową niewysłowioną"[158]. Wypełniony przez wiatr świat przedstawiony zinterpretowany zostaje jako swoista „mowa" przyrody.

7. Awangarda Krakowska: W latach 20. wiatr w poezji „Zwrotnicy" nie funkcjonował wcale. W latach 30. motyw ten włączył do swoich wierszy J. Przyboś. W wierszu *Skrzydła* pełni on funkcję amplifikatora lub „przestrzeni" rezonansowej, przenoszącej i wzmacniającej dźwięki innego pochodzenia: „Na wschód / ciągnął z wiatrem wydłużony szmer piły". Przyboś tworzy w ten sposób napięcie między geofonią a antropofonią, które znajduje ujście w nieokreślonej mieszance szumu i szmeru. Osobno należy rozpatrzeć poetów nawiązujących do poetyki „Zwrotnicy", którzy nigdy nie ignorowali wiatru. M. Czuchnowski pisze w swoim stylu – lubił wszak przyrównywać różne zjawiska bio- i geofoniczne do instrumentów muzycznych – o wietrze „dmuchającym żałośnie" we flet (*Poranek goryczy*), a także o wietrze, który „zaciąga śpiewem w lesie" (*Foch*)[159]. Wątek muzykalizujący jest u Czuchnowskiego dominujący. L. Piwowar ujmuje sprawy inaczej i pisze o wietrze, który „brzęczy, jak ciężka mucha / w piersi łagodnie całuje, w usta gorące dmucha". Jest niczym kochanek, który „szelestem pieści ją liści, które z drzew na to zrywa" (*Jesień*). W innym utworze Piwowar mimo wszystko także muzykalizuje zasłyszaną geofonię w dość tradycyjnym impresjonistyczno-synestezyjnym stylu, pisząc o wietrze, który gra na „strunach światła drgających" (*W krajobrazie*)[160].

8. Kwadryga: Twórczość poetów tej grupy z całą pewnością można scharakteryzować jako wietrzną czy geofonicznie nacechowaną. Twórcy Kwadrygi byli bezkonkurencyjni pod względem liczby wykorzystanych motywów i wątków. Wiatrem zafascynowany był S. Ciesielczuk, poświęcając mu przynajmniej pięć istotnych dzieł poetyckich[161]. W wierszu *Zmysły* podmiot liryczny deklaruje:

[157] P. Hertz, *Wiersze zebrane*, zebr. i posł. M. Zagańczyk, Warszawa 2019. Wszystkie cytaty z wierszy Hertza pochodzą z tego wydania.
[158] J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – Proza*, zebr. i opr. S. Frankiewicz, Warszawa 1976. Wszystkie cytaty z utworów Lieberta wskazuję za tym wydaniem.
[159] M. Czuchnowski, *Poezje wybrane*, wyb. i posł. J. Kryszak, Kraków 1978. Wszystkie kolejne cytaty z Czuchnowskiego pochodzą z tego wydania.
[160] L. Piwowar, *Wiersze wybrane*, wyb. i red. J. Śpiewak, przedm. L. Kruczkowski, Warszawa 1961; idem, *Wiersze i wybór publicystyki*, opr. i wstęp R. Lubas, Wrocław 1978. Wszystkie kolejne cytaty z poezji Piwowara pochodzą z obu tych wydań.
[161] S. Ciesielczuk, *Poezje zebrane*, przedm. i opr. S. Flukowski, wstęp S. Lichański, Warszawa 1965. Wszystkie wiersze poety pochodzą z tego wydania.

„Słuchem szumy-oddechy, ciszę, śpiewy, gwary, / Wiatry chwytam skrzypiące, grające na skrzypkach". Poeta tworzy figurę podmiotu nasłuchującego, podobnego nieco do Leśmiana. Ukoronowaniem motywu jest jednak jego wyraźna muzykalizacja i instrumentalizacja: wiatr to skrzypek przestrzeni. Poeta powtarza podobny wątek w wierszu *[Przestań, wietrze-rzępoło, grać...]*. Skrzypce nie są jednak atrybutem stałym, bowiem już w wierszu *Marzec* wiatr „gwiżdże wszystkiemu w uszy świstem swej srogości". Bardzo istotną u Ciesielczuka jest protoautentystyczna kreacja podmiotu na prostego człowieka wsi – czyli chłopa. Jedną z aktywności podejmowanej przez tak skonstruowany podmiot jest nasłuchiwanie wiatru: „Iść ścieżką wśród żyta, [...] / Słuchać szumu wiatru, który zbóż potrząsa czubem / I suchego jego szeptu, co wśród pól się szerzy" (*Jestem sobie chłopem*). Bardzo podobny motyw powtarza poeta także w wierszu o znamiennym tytule: *Muzyka zbóż*. Zupełnie wyjątkowy jest wiersz *Do wichru*, w którym poeta dokonuje apoteozy potęgi żywiołu, czyniąc go jednocześnie swoim własnym poetyckim towarzyszem. To jeden z najwybitniejszych „wietrznych" utworów międzywojnia, w którym poeta buduje zupełnie swoisty pejzaż dźwiękowy bazujący na geofonii: „Wichrze, wichrze! Chlupotanie powietrzne, / Szumie, świście, żywiołowy płaczu!". Wiatr to instrumentalista bezkresu: „Dmij, dmij, nabierz tchu wieczności w swe płuca, / Melodiami, jak zębami, szarp / I garściami z mego serca rozrzucaj". Poeta, nieco w manierze Leśmiana, wtóruje zasłyszanym dźwiękom: „Brawurowym dopomogę ci wtórem, / Napręż, naprężprzepotężnie głos! / Niech roziskrza się, rozżarza w purpurę / Śpiewu mężna, groźna, wielka moc!". Przez wiersz przebija podziw na potęgi przyrody, ale także niezwykła wrażliwość na dźwięk najtrudniejszy do poetyckiej konceptualizacji. Poeta ewidentnie lawiruje między porządkiem audialnym i muzycznym, utrzymując z jednej strony zasadnicze cechy geofonii, a z drugiej nadając jej walorów muzycznych. Podmiot liryczny jest poniekąd odbiciem człowieka, który pogrywając razem z wichrem, włącza go w obręb kultury, choć tylko w pewnej akceptowalnej dla ludzkiego pojmowania mierze. Potęga wiatru jako „głos" otchłani jest niewysłowiona. Równie chętnie, co Ciesielczuk, przywoływał motyw wiatru M. Piechal[162]. W wierszu *Muza konieczna* ujawnia tłukące o szyby wichry, które „jęczą językami liści", tworząc kontrapunkt dla „krzyku krzywdy". Wiatr z jednej strony symbolizuje grozę i rozpacz, a z drugiej – jest zwiastunem rewolucji, która „uszom da ciszę". W podobnym tonie Piechal tematyzuje wiatr w wierszu *Wicher*. Tytułowy pęd powietrza „śpiewa narodzin kolędy", zwiastując nowy świat – „piękniejszy i szerszy", „dojrzałymi szumiący laty". Wiatr wolności „dmie na przełaj światem bez granic". W utworze *Itaka Conrada* Piechal rozbudowuje natomiast motyw wiatru, wzbogacając go o leksykę muzyczną: „Poderwały mnie wtedy akordami z ziemi wybuchające wiatry". Pędzące powietrze przyrównane zostaje do „pędu kopyt skrzydlatych", które „dzwonią" w przestrzeniach, przez co „jak sto strun sto dróg drgać zaczęło i

[162] M. Piechal, *Dzień i epoka. Wybór wierszy 1925–1975*, Warszawa 1978. Wszystkie kolejne cytaty z wierszy Piechala pochodzą z tej książki.

serce walić jak bęben!”. Podobną technikę obrazowania wykorzystuje poeta w wierszu *Powrót Ariela*, gdzie ujawnia pejzaż morski, który „z wierzchu podobny do strun na gitarze, / z których wiatr, gdy przylatał, wydobywał dźwięki”. Poeta tworzy w ten sposób nowy wariant harfy eolskiej, którą zastępuje gitara będąca jednocześnie metaforą morskich fal i otchłani. Ten krótki fragment jest zresztą wyjęty z większej całości morskiego pejzażu dźwiękowego, który poeta nazywa „muzyką wód”. W ostatnim „wietrznym” wierszu Piechal nawiązuje do motywu już obecnego w poezji międzywojnia, a mianowicie wiatru, który przyrównany zostaje do grającego skrzypka: „Ze strun lipowych gałęzi / buchnął wiatr jak muzyka, / liście obłoków rozpędził, / słońce zdmuchnął, / kwiaty pozamykał...”. Możemy na podstawie powyższych przykładów wyróżnić u Piechala dwa typy pejzażu geofonicznego związanego z wiatrem: 1. krajobraz zantropoformizowany, gdy wicher stanowi metaforyczną paralelę dla stanów ludzkiej krzywdy, rozpaczy, ale i nadziei na zmianę; 2. krajobraz umuzyczniony, w którym wiatr jest "instrumentalistą" grającym na różnych "instrumentach" przestrzeni (morze-gitara) lub instrumentach-metaforach (wiatr skrzypcowy). Znacznie skromniej rozplanowana jest ekspozycja wiatru u W. Sebyły. Poeta stwierdził w wierszu nr *4* z cyklu *Osiem nokturnów*, że wiatr „liśćmi suchymi szeleści”, ukazując, w jaki sposób geofonia oddziałuje na biofonię i jak pobudza ją do sonicznej aktywności. W *Koncercie egotycznym* z kolei przyrównuje poeta „pośpiew” wiatru do skrzypiec, powtarzając znaną nam już metaforę muzyczną[163]. O wietrze przy okazji wspomniał także W. Słobodnik, który wzorem Piechala tworzy metaforę wiatru-instrumentalisty: „Kiedy wiatr struny kwiatów dłonią swą porusza / I melodię zapachów rozrzuca garściami” (*Modlitwa*)[164]. L. Szenwald idzie jeszcze krok dalej, tworząc w wierszu *Dancing* metaforę wiatru-taktu, dzięki któremu „kręgosłupów las się pręży” i dalej „szumi, niesie się szalony szept falami różowymi / leci wiatr różowych iskier, dmie, przeciąga tuż przy ziemi / bije w okna, gnie powiewa prostokąty szklanych błon / z trzaskiem okna te wyważa z cennych ram i noc obnaża”[165]. Poeta ukazuje nam furię szumiącego synestezyjnie wiatru, którego ekspansja nie może być niczym ograniczona, a „on” sam nie tylko generuje własne dźwięki, lecz także pobudza do aktywności sonicznej inne martwe elementy świata przedstawionego. S.R. Dobrowolski prezentuje wiatr, podobnie jak poprzednicy, w modelu instrumentalisty – tym razem poeta przypisał mu inny instrument: flety wierzb, w które wiatr-flecista dmie raz po raz. K.I. Gałczyński potraktował omawiane kwestie nieco inaczej, rezygnując z muzykalizacji na rzecz audializacji. W wierszu *Wiatr w zaułku* prezentuje poeta wietrzny pejzaż dźwiękowy, wzmacniany przez określone ukształtowanie wiersza, instrumentację głoskową i nagromadzenie określonej liczby szeleszczących, wybuchowych

[163] W. Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i opr. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1981. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania.
[164] W. Słobodnik, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1948; idem, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1980. Kolejne cytaty pochodzą z tych dwóch wydań.
[165] L. Szenwald, *Pisma wybrane*, przedm. W. Wasilewska, Warszawa 1955. Każdy kolejny przykład pochodzi z tej książki.

i dziąsłowych spółgłosek: „s”, „sz”, „ch”, „rz”, „b”, „p”, „ł”, „l”. Te dwie ostatnie mogą sugerować „fluktuacyjny” wymiar wiejącego wiatru, jego płynność i „opływowość”: „Rozkurzawił się, rozszalał, / piaskiem o bruk chlasnął, trzasnął, / w szyby domów bębnął, chlasnął / i pyłem ulice zalał". Z istotnych dźwięków opisowych godnych wypisania warto zwrócić uwagę na „gwizd”, „pisk”, „stuk”, „wrzask”, „chlast”, „trzask”. Gałczyński tworzy jeden z najciekawszych, bo opisowo-brzmieniowych pejzaży geofonicznych związanych z wiatrem. Poeta wraca do tego motywu jeszcze raz w wierszu *Straszny dwór*, ale ma on inny wymiar: jako iż utwór nawiązuje do opery Moniuszki, wiatr zostaje zmuzykalizowany i przyrównany do „diabelskiego kuranta”, który w diabelskim kominie płacze[166].

9. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz włącza wiatr w obszar małomiasteczkowego pejzażu. W *Muzyce ulicy Złotej* wiatr „szepcze”, a w *Cmentarzu lubelskim* „szumem poemat wiatrów skanduje”. W tym drugim przykładzie mamy do czynienia z typową dla Czechowicza inwersją[167]. Wiatry w poezji J. Łobodowskiego wnoszą do atmosfery czy nastroju wierszy pierwiastek minorowy i przygnębiający. Towarzyszą scenerii dla człowieka nieprzyjaznej, choć mogą być przez poetę charakteryzowane także przez pryzmat walorów krajobrazu. Można powiedzieć, że w zależności od potrzeby poeta moduluje znaczenie motywów wietrznych (*Pieśń o głodzie*, *Noce lubelskie*)[168]. B.L. Michalski pisze o „świście jęczącym, przeciągłym, długim” i „rozszalałych grających organach” (*Zadymka*), a także o wietrze, który „od pola niesie piosenki” i „dzikim żywiołem [....] się śmieje” (*[Hej – hej – wichr...]*), a jego działanie jest terapeutyczne, ponieważ „szałem życia rozprószył – hen – trwogę, lęki”. Widzimy więc, że wiatr może pełnić różne funkcje. W wierszu *Mej duszy* poeta pisze z kolei o wietrze-staruszku, który „szepleni”, antropofonizując i antropomorfizując żywioł. Michalski, podobnie jak Ciesielczuk, pała do wiatru niezwykłym uczuciem, a także wykazuje wobec niego postawę nasłuchującą: „Wiatr niesie mi poszmer z daleka / nie dzwonny, lecz jakiś matowy” (*[Że życie zawsze nie jest mi lube...]*). A to nasłuchiwanie przynosi wymierny efekt w konceptualizacji sonicznej geofonii[169]. Poeta potrafi rozpoznawać różne nastroje i odcienie, które niesie mu wiatr. S. Piętak muzykalizował geofonię, tworząc metaforę wiatru, który „we włosach muzyki nie liczy” (*Halucynacje*) – w domyśle chodzi o przyrównanie włosów do strun instrumentu. W wierszu *Powrót wiatr* z kolei „śpiewa”. W interpretacji J. Stachowskiego wiatr to z kolei fundament rzeczywistości fonicznej i bodziec poruszający martwe przedmioty, które wydają dźwięki za jego przyczyną: „Wiatr

[166] K.I. Gałczyński, *Wiersze zebrane*, t. 1: *Szarlatanów nikt nie kocha*, wstęp J. S. Ossowski, Warszawa 2014. Następne cytaty bazują wyłącznie na tym wydaniu.
[167] J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebr. i opr. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997. Kolejne cytaty z wierszy poety podaję za tym wydaniem.
[168] J. Łobodowski, *Demonom nocy*, Warszawa 1936; idem, *Rozmowa z ojczyzną*, Warszawa 1936; idem, *Poezje*, wyb. i wstęp J. Zięba, Lublin 1990; idem, *Wiersze i poematy*, wyb. i wstęp I. Szypowska, Warszawa 1991. Wszystkie cytaty pochodzą z tych trzech wydawnictw.
[169] B.L. Michalski, *Wiersze wybrane*, zebr. i opr. S. Potasiński, Lublin 1966. Wszystkie kolejne cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania.

– woda / szklana szybka chrzęści", „las jak paw trzepoczący skrzydłami", „znowu kark skręciła topola" (*Wiatr*)[170].

10. Żagary: U T. Bujnickiego wiatr „dźwięczy w piszczelach trzcin" (*Dno*), a także porusza „struny" świata (*Ver*). Motyw wiatru, który jest bodźcem innych dźwięków powraca także w wierszu *Buki*, gdzie pod wpływem podmuchu gałąź tytułowego drzewa odzywa się „dźwięcznym trzaskiem, szeptem kruchym". Cz. Miłosz poruszył wątek wiatru kilkukrotnie, pisząc o „chórze wiatru" (*Hymn*) lub o pozostających pod wpływem działania podmuchu „dzwoniących" jabłoniach czy „chrzęstach" jarzębin (*Wieczorem wiatr...*)[171]. W jeszcze innym wierszu wiatr jest tak dominujący sonicznie, że „na szepty każdy głos zamienia" (*Roki*). Podmiot liryczny w *Trzech wierszach rosyjskich* A. Rymkiewicza wykazuje podstawę nasłuchującą: „Stawałem zasłuchany. [...] / a wiatr szeleścił stogiem". J. Zagórski pisał o wietrze „szemrzącym" (*Cienie*), a L. Szreder o wiatrach „dźwięczących" (*Kontrapunkt*). U J. Huszczy „szumy wiatr układa" (*Podczas pogody*), a J. Maślińskiego znaleźć możemy „chóry wichru" (*Niewiele więcej*)[172].

11. Autentyzm: Cz. Janczarski pisał o wiatru „przeźroczystych strunach" (*Ślad na ścieżce*)[173]. W innym utworze stwierdza, że dźwięk wiatru można postrzegać jedynie przez generowane przez niego dźwięki pochodne: „Wiatr to szelest zbutwiałych lasów i plusk wody" (*Wiatr*). J.A. Frasik wspomina o wietrze „jęczącym" (*Pożegnanie siostry*). W wierszu *Prosektorium* pisze zaś: „Słyszycie, jak za oknami wiatr się rozpłakał w martwym kołysie drzewek, / to bije dusza nocy na alarm po jakimś znowu człowieku". Typowa jest więc dla poety antropofonizacja geofonii. W wierszu *Straszna opowieść* J. Pietrkiewicza wiatr „przeniósł płacz śnieżny w stronę krzywej figury / i chichotem w jałowce się stoczył"[174].

12. Poetki i poeci niezależni: M. Czerkawska interpretuje odgłosy wiatru w kategoriach hiperbolicznych, pisząc o „ryku", „grzmocie" i „wściekłości" (*Wiatr*). W innym wierszu wymienia zaś „huk", „stuk", „puk" i „szum" (*Wiatr huczy*). M. Jastrun pisze o wietrze w kontekście „szumu drzew", który nazywa „ciepłą muzyką". Najważniejszą jednak jakością dźwiękową, jaką generuje wiatr jest „szelest liści" licznych wymienionych przez poetę drzew (*[Nie opuściła mnie ciemna zgryzota…]*). W wierszu *[Niczego więcej...]* podmiot liryczny chciałby być „struną drżącą, którą wiatr

[170] J. Stachowski, *Jaworowa baśń*, Warszawa 1939; idem, *Poezje*, opr. i wstęp R. Matuszewski, Warszawa 1958. Kolejne odwołania do poezji Stachowskiego bazują na tych dwóch wydawnictwach.
[171] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, wyd. 2 uzup., Kraków 2015. Wszystkie odwołania do Miłosza bazują na tej książce.
[172] Cytaty z wierszy poetów grupy literackiej Żagary: T. Bujnickiego, J. Zagórskiego, A. Rymkiewicza, J. Putramenta, A. Mikułki, J. Maślińskiego, L. Szredera, J. Huszczy i M. Kotlickiego podaję za wydaniem: *Żagary. Antologia poezji*, opr. J. Fazan, K. Zajas, wstęp T. Bujnicki, Wrocław 2019.
[173] Cz. Janczarski, *Wykrój liścia*, Warszawa 1957; idem, *Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp B. Ostromęcki, Kraków 1974. Wszystkie kolejne cytaty poezji Janczarskiego pochodzą z tych dwóch książek.
[174] Cytaty z poezji Autentystów: Józefa Andrzeja Frasika, Jerzego Pietrkiewicza, jeśli nie podano inaczej, cytuję za: *Okoliczanie. Antologia poezji polskiego autentyzmu*, opr. i wstęp J. B. Ożóg, Warszawa 1984.

potrąca". W podobny sposób motyw wiatru rozwiązuje J.K. Weintraub, pisząc: „Wiatr: mały smutny człowiek na pagórkach jak na strunach gra" (*Wspomnienia o Cecylii*)[175].

DESZCZ

A. Drugim elementem geofonii poetyckiej międzywojnia jest oczywiście deszcz – we wszystkich swoich wcieleniach, do których możemy zaliczyć ulewę, dżdż czy burzę. Tradycyjna symbolika deszczu wiąże się najczęściej z jakimś typem wierzeń religijnych. Deszcz symbolizował życie – to po opadach wyrastała przecież roślinność, to deszcze wprawiają w ruch inne typy wód, zwłaszcza rzeki, których nurt się wzmaga, gdy pada[176]. Maria Gołaszewska definiuje deszcz bardzo lapidarnie: jest to „opad atmosferyczny w postaci kropel wody spadających z chmur"[177]. Wyróżnić można ponadto deszcze ciepłe, wiosenne, chwilowe, drobne, przelotne, ciągle, nawalne, rzęsiste i ulewne[178].

B. Istnieje w kulturze artystycznej swoisty topos, który moglibyśmy nazwać „muzyką deszczu". Artyści za pomocą określonych środków artystycznych usiłują naśladować dźwięk wydawany przez jednostajnie opadające krople opadu. W literaturze polskiej taką próbę podjął Leopold Staff w słynnym wierszu *Deszcz jesienny*, a w muzyce, np. Fryderyk Chopin, w Preludium Des-dur, op. 28, nr 15, nazywanym właśnie „deszczowym". Motyw deszczu – czy to w formie ulewy, dżdżu, czy burzy – to najchętniej podejmowany przez poetów typ geofonii, i to bez wyjątku. Wpisuje się to w zasadniczą cechę geofonii, tj. jej fundamentalną rolę w współtworzeniu audiosfery, a także każdego bazującego na niej pejzażu dźwiękowego. Poeci międzywojnia przywołują ten motyw kilkaset razy, ale ubogość języka, jakim nazywamy zjawiska geofoniczne, sprawia, że jest on dość monotonny i mało rozbudowany:

1. B. Leśmian w wierszu *Pierwszy deszcz* łączy motyw „dudnienia" kropel z muzykalizacją zjawiska geofonicznego: „I deszcz pierwszy wdudnia mi do ucha, / Rozegrzmiały w błyskawicach śpiew". Typowa dla podmiotu lirycznego kreowanego przez Leśmiana jest podstawa nasłuchująca, dlatego też deszcz „wdudnia" się bezpośrednio do ucha, a dźwięk oddziałuje bezpośrednio na ciało. Podobna postawa powtarza się w wierszu *Tęcza*, gdzie Leśmian pisał o ciepłym deszczu majowym, którego było słychać, jak „biegł coraz spieszniej […] po młodym życie". W tym wypadku swoje własne ciało zyskuje także deszcz.

2. Regionalizm: J. Brzostowska w wierszu *Deszcz* pisze, że uderza on „bez przerwy o deski balkonu", co doprowadza podmiot wiersza do „wstrząsu dreszczu". Poetka odnotowuje więc dość częste i typowe geofoniczne zjawisko dźwięku incydentalnego. T. Szantroch postępuje z kolei inaczej i muzykalizuje deszcz za pomocą metafory „harfy" (*Piłsudskiego rozkaz na pogrzebie Słowackiego*

[175] J.K. Weintraub, *Próba powrotu*, Chełm 1937, s. 8.
[176] J.E. Cirlot, *Dictionary of Symbols*, przeł. J. Sage, przedm. H. Read, wyd. 2, London 1990, s. 271.
[177] M. Gołaszewska, *Święto wiosny*, op. cit., s. 165.
[178] Ibidem.

28 czerwca 1927)[179], co stanowi bezpośrednie nawiązanie do poetyki J. Słowackiego, dla którego harfa była ważnym symbolem sztuki poetyckiej, a także często wykorzystywanym muzycznym atrybutem.

3. Futuryzm: Motywem deszczu był wyjątkowo zafascynowany B. Jasieński. Pojawia się on w jego wierszach dość regularnie i to w wielu formach. W wierszu *Morga* deszcz „śpiewał w rynnie", a „konie cłapały kopytami"; dwugłos ten stanowi tło dla tragicznego wydarzenia: wynoszenia zwłok zmarłej prostytutki. Motyw deszczu jest w tym wierszu odpowiednikiem płaczu: osoba zmarła nie była powszechnie poważana, należała do marginesu społecznego, dlatego jej śmierć, która nie wzbudziła zainteresowania nikogo, opłakiwana jest przez deszcz, który „padał... krople tłukły o dach...". W wierszu *Miasto. Syntezja deszcz* „chlaszcze po twarzy", a na ceracie „bębni woda / Raz… raz… pach-pach-pach… raz…". Poeta zręcznie posługuje się onomatopeją, a także – wzorem zapewne Staffa – rytmiką, która uwydatnia uderzanie kropel deszczu o podłoże: „Deszcz... deszcz... deszcz... po butach chlupie...". Motyw deszczu i ulewy powtarza się u Jasieńskiego regularnie (*Erotyk wiosenny. Preludium uperfumowane*, *Deszcz*, *Pieśń o głodzie* czy *Słowo o Jakubie Szeli*). Poza Jasieńskim spośród futurystów o deszczu wspomniał jeszcze tylko T. Czyżewski, który w wierszu *Deszcz* odnotował szum i dudniące o balkon krople.

4. Skamander: K. Wierzyński w wierszu *Castrogiovanni* muzykalizuje deszcz, umieszczając go w obrębie poetyckiej melosfery: „deszcz bębni drobnym na oknach staccatem". Poeta używa typowej dla audialnej interpretacji deszczu retoryki, akcentującej znaczenie kropel uderzających o jakieś brzęczące przedmioty, ale także charakterystycznej metafory muzycznej**.** W wierszu *Grzmi!* ukazuje przed czytelnikiem wiosenną zawieruchę i ulewę: „Deszcz, jak z cebra, leje / Bryzga, bucha!". Dla podmiotu wiersza to nie lada igraszka i przyjemność: Kąpię się, kąpię / W piorunach, wichrze, wodzie! / O hej! O hurra! / Skacze, ślizgam się, wariuję, / Krzyczę, wichr ustami łapię, / Z powietrzem się mocuję". Wiersz Wierzyńskiego to klasyczny przykład wczesnoskamandryckiego euforyzmu poetyckiego. Poeta chętnie wykorzystywał motywy oparte o jakości geofoniczne, by podkreślić doniosłość sytuacji lirycznej. J. Iwaszkiewicz w wierszu *Słota* skojarzył deszcz z muzyką Claude'a Debussy'ego, tworząc na kanwie motywu geofonicznego ścisłe nawiązanie intertekstualne do utworu *Jardins sous la pluie* tego kompozytora[180]. Poeta dał przykład wyjątkowo udanej muzykalizacji przestrzeni, tworząc muzyczno-audialną paralelę między jakościami geofonicznymi a antropofonicznymi, między dźwiękami powodowanymi przez deszcz a utworem muzycznym zainspirowanym właśnie tym zjawiskiem. Iwaszkiewicz kreuje podmiot słuchający, zadając inicjalne pytanie: „Poczekaj, poczekaj, jak to brzmi?". Pierwotnie słychać jedynie „wietrzny brzęk", a także „śćmiewający ogrody siny deszcz". Po chwili brzęk przeradza się jednak w odgrywany przez krople

[179] Wszystkie cytaty z poezji Szantrocha podaję za: T. Szantroch, *Po czabańskim gościńcu*, Kraków 1935.
[180] Wszystkie cytaty z wierszy Iwaszkiewicza podaję za: J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977.

deszczu utwór muzyczny, a „szare smugi dżdżu / grają *Jardins sous la pluie*". Motywy deszczowe obracają się w zasadzie wokół kilku podstawowych typów audializacji, czyli głównie szum, bryzganie, dudnienie, bębnienie czy nawet bardziej muzyczne śpiewanie. W podobnych wariantach powtarzają się one w całej poezji międzywojnia. Motywy geofoniczne, jak już wspominaliśmy, są odporne na wpływy ideologii artystycznych, przez to w znaczniej mierze uzależnione są od subiektywnego osądu na temat tego, co słyszy poeta. Dlatego też wszystkie wyróżnione warianty powtarzają się wedle bez żadnej określonej zasady – może poza samą fascynacją, jak w przypadku Jasieńskiego, który wykorzystywał motyw deszczu właściwie na każdym etapie własnej kariery pisarskiej.

5. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W ten lub podobny sposób o deszczu pisali m.in. S. Baliński (*Noc lipcowa*, *Niebo kamienia*, *Psalm poranny*), J. Liebert (*Dawne słowa*) czy M. Pawlikowska-Jasnorzewska (*Najpiękniejsza zwrotka*). Z. Ginczanka powtarza motyw dudnienia kropel, dokonując jednak modyfikacji na poziomie sonosfery: „deszcz szemrał z dachem" (*Myśli przez błękitny kryształ*)[181]. Deszcz jest antopofonizowany za pośrednictwem jakości fizjologicznej, czyli fonosfery. K. Iłłakowiczówna z równą pieczołowitością odnotowuję każdą kroplę, która „sennie się po szybie skrada", a także każdy głuchy stuk przez nie powodowany, który przyrównuje poetka do „pustej ulicy spiesznych nóg" (*Deszcz*), czyli dźwięków incydentalnych. W innym wierszu podobny motyw się powtarza, z tą różnicą, że deszcz zaczyna grać niczym powietrzny muzyk i „dzwoni na jedną nutę" (*Wieczór*); ostatecznie poetka wprowadza też inny wariant audializacji, pisząc o „płaczącym" deszczu (*Noc*)[182].

6. Awangarda Krakowska: Według J. Kurka deszcz jest „synem słońca" i „błogosławioną muzyką chmur" (*do Matki Boskiej*)[183]. J. Przyboś tworzy metaforę, w której deszcz to „oddech z chmur" (*Deszcz*), a w innym wierszu krople deszczu to krople „rozszczepione na nuty", które zstępują na głuchą ziemię (*Akord*)[184]. U M. Czuchnowskiego deszcz to „czarny okręt", którego „noc skrzypi masztami" (*Gwiazdy*), gdzie indziej zaś gra „rynnami i skrzypem bram" (*Barykada*), a jeszcze gdzie indziej tworzy metaforę muzyczną, w której mówi o „deszczu fletach" (*Mickiewicz paryski*). U A. Ważyka powtarza się zaś motyw deszczu, który „przecina struny" – tym razem są to struny „lir gigantycznych" (*Hiacynt*)[185].

7. Kwadryga: S.R. Dobrowolski powiadał, że pod wpływem deszczu „dźwięczą szyby wstrząsane malarycznym dreszczem" (*Jesień*). W *Ludowej zabawie* K.I. Gałczyński pisze: „Potem było trochę

[181] Z. Ginczanka, *Poezje zebrane (1931–1944)*, opr. i wstęp I. Kiec, Warszawa 2019. Wszystkie cytaty z twórczości Ginczanki pochodzą z tego wydania.
[182] K. Iłłakowiczówna, *Poezje zebrane*, t. 1–2, zebr. i opr. J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, wstęp J. Ratajczak, Toruń 1999. Wszystkie kolejne cytaty z poetki pochodzą z tego wydania.
[183] J. Kurek, *Poezje*, Kraków 1980. Wszystkie kolejne cytaty podaję na podstawie tego wydania.
[184] J. Przyboś, *Pisma zebrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, opr. R. Skręt, przedm. J. Kwiatkowski, Kraków 1984. Każdy kolejny cytat pochodzi z tej edycji.
[185] A. Ważyk, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1957. Wszystkie cytaty z wierszy Ważyka pochodzą z tej książki.

deszczu i dużo muzyki / bowiem z drzew jak kukułki ozwały się radiogłośniki". R. Kołoniecki pisał zaś: „Deszcz o szyby brzęka i brzęka, / rozsypując koraliki szklane..." (*Rodzeństwo*), a L. Szenwald: „szumią deszcze i gwiazdy płaczą na wysokości / i włosami złotymi opadają łagodnie na serca nieme" (*Rewolucjonistka*).

8. Awangarda Lubelska: Deszcz był istotny także dla J. Czechowicza, który był wrażliwy na dźwięk wydawany przez niego dudnienia, przez co bardzo chętnie instrumentalizował to zjawisko, naśladując je w postaci aliteracji i instrumentacji głoskowej: „Dudnił deszcz o deseczki i deszczułki / na dziedzińcach tartaków zaśmieconych wilgotną trociną" (*Koniec rewolucji*). Widać to także w innym wierszu, gdzie deszcz wizualizowany jest za pomocą nagromadzenia i szybkiej repetycji: „tęczy szabla kropel magia chmur ciężkie delfiny / upadają na twarz ziemi cieniem wieszczym / srebrnym hymnem / srebrnym hymnem deszcz i deszcz i deszcz i deszcz" (*ta chwila*). Mniej oryginalne wątki deszczowe pojawiają się także innych poetów Awangardy Lubelskiej oraz tych luźno związanych z estetyką Czechowiczowską, np. u J. Łobodowskiego (*Ludzie przy płotach*), S. Piętaka (*Halucynacje*), J. Stachowskiego (*Sad*) czy S. Rogowskiego (*Wieczór w Olmanach*).

9. Żagary: U A. Rymkiewicza deszcze po prostu szumią (*Trzy wiersze rosyjskie*). J. Zagórski tworzy z kolei bardziej skomplikowaną metaforę muzyczno-audialną: „Za drugim razem szrapnele, nie deszcz pomieszany z gradem, / po dachu blaszanym grały suitę i marsz Beethovena" (*Kair*). Poeta wykorzystuje motyw dudnienia kropel i skojarzenie dźwiękowe zasypującymi przestrzeń odłamkami pocisków, włączając deszcz w ogólną symbolikę wojny.

10. Poetki i poeci niezależni: U B. Obertyńskiej deszcz jest swoistym „dyrygentem" przestrzeni, którą udźwięcznia swoją obecnością. Dlatego też każda „już rynna na deszczu śpiewa / Kadź śmiech jej gardzielą łapie"; deszcz ponadto „liście jak psy legawe / po ciepłych uszach gładzi" i „trze się [o nie] w przelocie" (*Ulewa*)[186]. M. Jastrun (*[Powrócę znów do tamtych lat…]*) oraz Jerzy Kamil Weintraub (*O ptakach odlatujących*)[187].

WODA

A. Trzecim elementem geofonii poetyckiej międzywojnia są obszary wodne. Tego typu motywy akwatyczne dzieli się najczęściej na dwa podstawowe rodzaje: wody statyczne oraz wody ruchome. Kryterium podziału jest ruch wody – statyczne akweny się nie poruszają, przynależą do określonego typu środowiska, a w ruchomych dochodzi do ciągłego przepływu wód. Do pierwszych zaliczamy zbiorniki wodne, naturalne i sztuczne, czyli morza, jeziora i stawy. Osobno można wyróżnić wody,

[186] Wszystkie cytaty z wierszy Obertyńskiej podaję za: B. Obertyńska, *Pszczoły w słoneczniku*, Lwów 1927; eadem, *Tarta róża. Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp A. Piwkowska, Warszawa 2017.
[187] J.K. Weintraub, *Wrogi czas*, Warszawa 1939, s. 12.

których granicę trudno zakreślić, jak np. modne w poezji młodopolskiej moczary czy trzęsawiska. Do wód ruchomych zaliczamy rzecz jasna rzeki, potoki, a także pomniejsze strumyki.

B. W pewnym sensie rzeka symbolizuje upływ czasu, jeziora czy stawy – jego zatrzymanie[188]. Sprawa tej symboliki komplikuje się jednak w przypadku mórz i oceanów. Nie kojarzymy ich bowiem z wodą gwałtownie przepływającą w określonym kierunku, wręcz przeciwnie – to właśnie te akweny są ostatecznym celem wszystkich rzek. Morza są ogromnymi zbiornikami wody; różnią się jednak od jezior czy stawów nie tylko swymi rozmiarami, lecz także swoistym charakterem i „życiem" wody. Są burzliwe, niebezpieczne; woda jest zdecydowanie większym zagrożeniem dla człowieka niż w wypadku mniejszych akwenów[189].

C. Symbolika wody jest rozbudowana. Symbolizuje ona życie, ale i śmierć[190]; jest jednym z podstawowych żywiołów. Jej symbolikę wiąże się często oczyszczeniem, odrodzeniem, zmyciem grzechu; w kulturze chrześcijańskiej wiąże się także z motywem inicjacji w postaci chrztu[191]. Woda jest wszechogarniająca, jako żywioł najbardziej płynny pośredniczy między stałością a niestałością, między życiem a śmiercią, między twardą ziemią a eterycznym powietrzem; potrafi zmieniać stan skupienia, przez co jej istnienie jest zmultiplikowane przez kolejne wcielenia, np. deszcz, mgła, chmura, rosa, kałuża, rzeka czy wilgoć[192]. Jak pisze Agata Stanisz, „woda może być strumieniem, rzeką, jeziorem, morzem lub oceanem, parą wodną, deszczem, śniegiem, lodem; płynąć szybko lub wolno; być słodka lub słona, rzadka lub gęsta, płytka lub głęboka. Woda zalewa, wysycha, zamarza, paruje. Ta cecha, a więc morfologiczna reinwencyjność wody, generuje niestabilną relację między wiedzą a badaną rzeczywistością"[193].

D. Woda jest tak bogata w symbolikę, ponieważ jest jednym z najważniejszych elementów ludzkiego życia – zarówno na poziomie jednostki, jak i społeczeństwa. Jest łącznikiem między naturą a kulturą. Woda ma charakter społeczny – jak pisze Stanisz[194]. Woda, jako siła geofoniczna, jest chętnie wykorzystywana przez człowieka w kontekstach antropofonicznych, np. poprzez tworzenie sztucznych zbiorników wodnych, fontann, przy których lubią gromadzić się ludzie. Jak pisze Ewa Rewers, „materialna obecność wody, jako konfiguracji dźwięków, stoi u początków historii miejskości"[195]. Aby miasto mogło dobrze funkcjonować, człowiek musiał zapanować nad wodą, tworząc sieć kanałów, którymi docierałaby ona do domostw, tworząc kanalizację, za pośrednictwem

[188] M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, wyd. 2, Cambridge 2007, s. 173.
[189] A. de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, wyd. 2, New York 1976, s. 405–406.
[190] Jak pisze Gaston Bachelard, „w tworzywie, jakim jest woda, wyobraźnia zwrócona ku nieszczęściu i śmierci znajduje obraz materialny wyjątkowej mocy i subtelności". Por. G. Bachelard, *Woda i marzenia*, [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 163.
[191] G. Pstrokońska-Nawratil, *Ekomuzyka*, [w:] *O naturze i kulturze*, red. J. Mozrzymas, Wrocław 2005, s. 147.
[192] Ibidem, s. 147.
[193] A. Stanisz, *(Pod)wodne słuchanie i dryfująca antropologia hydrodźwięku*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2021, nr 2, s. 226–227.
[194] Ibidem, s. 229.
[195] E. Rewers, *Miejski soundscape z wodą w roli głównej*, „Avant" 2020, nr 3, s. 8.

której jej nieczysta postać opuszczałaby domy. Nie bez znaczenia pozostają także sieci rynien, które symbolizują wręcz częściowe panowanie człowieka nad gromadzeniem się wody. Powódź z kolei jest zawsze symbolem zwycięstwa żywiołu nad ludzkimi próbami okiełznania go. Najbardziej aktywne audialnie są w poezji międzywojennej rzeki i morza, dlatego to im przyjrzymy się bliżej:

E. Rzeka to motyw-topos, obecny w historii poezji od samych jej początków. W historii kultury i literatury europejskiej było przynajmniej kilka ważnych rzek. Do najważniejszych rzek z punktu widzenia dziejów poezji należy zaliczyć te wywodzące się z mitologii greckiej, a znajdujące się w Hadesie: Styks (główna rzeka Hadesu, przez którą Charon przeprawiał zmarłe dusze na drugą stronę), Lete (rzeka zapomnienia) czy Acheront (rzeka smutku, rzeka-lament), a także dwa jego dopływy: Pyriflegeton lub Flegeton (rzeka ognia) oraz Kokytos (rzeka lamentu i rzeka oskarżenia).

Swoisty „paradygmat" tzw. „świętych" rzek Polski (a także polskiej Litwy i Ukrainy) ustabilizował romantyzm. Wisła, Niemen i Dniepr to rzeki układające się niemal w „trójkąt" cieków płynących wzdłuż dawnej Rzeczypospolitej, łączących Bałtyk i Morze Czarne. Oprócz tego do rzek znaczących warto jeszcze dodać litewską Wilię (Mickiewicz)[196] oraz ukraińską Ikwę (Słowacki)[197]. Jest tych rzek zdecydowanie więcej, ale w tym miejscu ograniczamy się do najważniejszych[198]. Za rzekę symbolizującą kolebkę polskości jest Warta, przepływająca przez najbardziej rdzenne polskie obszary, czyli ziemie wielkopolskie[199]. Kilka kilometrów od Warty założono legendarne polskie miasto – Gniezno, co wielokrotnie powtarzali polscy kronikarze[200]. Do innych rzek, które można uznać za „skarbnicę pamiątek narodowych", są chociażby Bug i San, stanowiące integralną część historii i kultury dawnej Rzeczypospolitej[201]. To rzeki polskie lub polsko-litewskie dominowały w pejzażach akwatycznych międzywojnia, podtrzymując tradycje, które wypracowano już w XIX wieku. Zdarzało się jednak, że w obszar pola znaczeniowego polskiej poezji włączano także rzeki spoza Polski.

1. Ekspresjonizm: J. Wittlin w wierszu *Psalm* przypomina o rzekach ważnych z punktu widzenia kultury judeochrześcijańskiej. Podmiot liryczny zwraca się z apostrofą do Boga, uzasadniając swoje

[196] Zob. Z. Jaroszak, *Niemen – „kresowa" rzeka Mickiewicza (szkic interpretacyjny)*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2004, nr 3; M. Szargot, *Metamorfozy Niemna w poezji Adama Mickiewicza*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2015, nr 5.

[197] Zob. T. Cieślak, *Ikwa i ja – wiersz okolicznościowy, próba rozrachunku z romantyzmem czy utwór „domowy"?*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 1; E. Lechocka, *„Tam, gdzie Ikwy srebrne fale płyną", czyli ukraińskie inspiracje Juliusza Słowackiego*, [w:] *Fascynacja, zachwyt, zakręcenie w polskiej literaturze XIX i początków XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, K. Warska, Gdańsk 2016.

[198] Zob. E. Dąbrowicz, *Rzeki historyczne/rzeki pamięci. Kilka przykładów z literatury polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad, Białystok 2017, s. 96 i in.

[199] Czasami Wartę i ziemię wieluńską ukazywano w konwencji Arkadii. Por. J. Petrowicz, *Nadwarciańska Arkadia*, „Rocznik Wieluński" 2011, t. 11, s. 85.

[200] B. Walczak, *Jeszcze o nazwie Gniezno (próba syntezy)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica" 2019, nr 14, s. 258.

[201] T. Jędrzejewski, *Rzeki polskie Kajetana Jeksy Marcinkowskiego – poemat ku źródłom narodowości*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2015, nr 5, s. 446.

stanowisko wobec wiary i stwórcy za pośrednictwem symboliki wielkich rzek – Nilu, Gangesu i Jordanu: „Bądź pochwalony, o, pochwalony pięknością dzieł Twych własnych / rąk! / Cichy szept Nilu, święty szum Gangesu, smutek Jordanu / wraz ze mną płyną do Twoich kolan”[202]. Z Nilem, największą rzeką Afryki, a zarazem Egiptu, wiąże się znana historia Mojżesza, a także biblijnego wątku niewoli egipskiej. Ganges to święta rzeka Hindusów. W Jordanie według przekazów z *Pisma* dokonywano chrztów, a dostąpił go także sam Chrystus. Każda z rzek zyskuje w interpretacji poety jakiś atrybut audialny. W wypadku Nilu jest to „cichy szept”, Gangesu „święty szum”, a Jordanu – smutek, który możemy odczytać jako ciszę, czyli brak dźwięku: „Wszystkie rzeki, których nigdy nie widziałem / i tylko sobie tak wyobrażam po nazwie, / wpadają wraz ze mną do Ciebie, / O Nienazwany, stokroć Nazywany, o Ty, Oceanie Spokojny!”. Szum jest dla Wittlina jakością audialną, która charakteryzuje płynącą rzekę. W formie metafory znajduje on swoje ujście w głosie i śpiewie poety: „I wiesz, kto Ciebie jeszcze chwali? / Mała rzeczka w Nagórzanach, tej wsi, gdzie spędziłem dzieciństwo, / tak mała, że nawet nazwy nie ma u ludzi! / Ale u Ciebie ona nazwę ma, / Ty ją znasz, Ty słyszysz jej nikły szum, / Jak słyszysz mój słaby i mizerny głos, / co śpiewa dziś Twoją chwałę”. Wittlin sakralizuje małą rzekę przepływającą przez jego „małą ojczyznę”, nadając też określoną umiejętność istocie transcendentnej. Bóg jak bowiem wysłuchuje ludzkich modlitw, tak słyszy też szum tej małej uświęconej rzeczki. Wittlin, podobnie jak Wojciech Bąk, czyni ze sztuki słowa swoisty pas transmisyjny w kierunku Boga, a za najlepszy sposób komunikacji uznaje śpiew – na równi z szumem rzeki. Adam Bederski w wierszu *Spleen* pisze o „mamrocie rzeki”[203].

2. Regionalizm: J. Brzostowska w *Wadowicach* zrównuje rytm płynącej rzeki z rytmem własnej krwi. T. Szantroch w *Krajobrazie muzycznym* wyróżnia z kolei melodyczne spływające z gór strumyki, a w wierszu *Wieczór pod Babią Górą* pisał natomiast o „bełkocącej rzece”.

3. Futuryzm: S. Młodożeniec, jako jedyny futurysta, wspomniał o rzece „cichutko płynącej”[204].

4. Skamander: U A. Słonimskiego rzeki najczęściej szumią (*Inwokacja*). U J. Lechonia jest podobnie (*Spotkanie*), choć raz dla odmiany pojawia rzeczny „plusk” (*Lutnia po Bekwarku*).

5. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W. Broniewski pisał o „rzekach szelestów” (*Wiersze o wczesnej wiośnie pisane późną jesienią*), odwracając logikę audialnej metafory: to nie rzeka szeleści, lecz szelesty wiją się dźwiękami niczym rzeka. W. Bąk w swoim nacechowanym religijnie stylu pisze natomiast o „rzece niebem rozdzwonionej”, łącząc w tym sonicznym obrazie rzeczne jakości geofoniczne z antropofonią uświęconego dzwonu. Kazimiera Iłłakowiczówna w wierszu *Rzeczułka* nazywa rzekę „śpiewaczką” i „samograjką”. W *Dźwięku i światle* pisze zaś o „dźwięku uwięzionym w rzeki bezsennej chlupotach”. W wierszu *Rzeka* K. Mikiewicza „rzeka płynie

[202] Wszystkie cytaty z poezji Wittlina podaję za: J. Wittlin, *Wybór poezji*, wstęp i opr. W. Ligęza, Kraków 1998.
[203] A. Bederski, *Spleen*, „Zdrój” 1917, t. 1, z. 3, s. 69.
[204] S. Młodożeniec, *Utwory poetyckie*, zebr., opr. i wstęp T. Burek, Warszawa 1973. Wszystkie kolejne cytaty z utworów poety podaję za tym wydaniem.

na wznak, nucąc"; dochodzi więc w tym wypadku do zmiany na poziomie sonosfery – metafora „nucenia" przenosi szum rzeki do fonosfery. W odróżnieniu od Wittlina czy Bąka nie wiąże się to z żadnym motywem religijnym. U T. Hollendra motyw „podsłuchiwania rzeki". Poeta w wierszu *Moje Polesie*, usiłując ukazać czytelnikowi piękny krajobraz ówczesnej wschodniej Polski, podkreśla, do jakiego stopnia istotna w tym doświadczeniu jest też aktywność audialna: „Znów chcę […] podsłuchiwać jak szaloną głowę / kąpie księżyc w rozpluskanej rzece"[205]. Więcej motywów pojawia się także u innych poetów: dźwięczna Wisła pojawia się np. u M. Brauna (*Wisła*), a lokalna rzeka o nazwie *Trzebyczka* u L. Piwowara (*Trzebyczka*).

6. Awangarda Krakowska: J. Przyboś w późnym wierszu pt. *Rzeki* (1938) pisze o dwóch rzekach istotnych dla polskiej kultury: Wiśle i Wilii, a osobno również o ukraińskim Czeremoszu i Prucie oraz płynącym przez wiele krajów Dunajcu. Podmiot liryczny wiersza nasłuchuje i rozpoznaje dźwięk cieku wodnego; w trakcie procesu rozpoznawania zadaje pytanie: „Czy to z jakiej szumirzeki? spadu? jaru?". Przyboś stworzył też ciekawy audialny nowotwór językowy, stosując technikę kontaminacji słów: „szumirzeka". Nie do końca jednak znana jest natura tego dźwięku. Poeta dokonuje muzykalizacji przestrzeni, pisząc, że „Ktoś, śpiewając, jakby smyczkiem struny wody / dotknął". I dalej: „popłynęła melodia w wiklinie, / świegot śniegu". Z nagła z nurtu rzeki słyszy poeta krzyk chłopa, po czym zmienia zdanie i stwierdza, że „nie, nie krzyk, to nuta z Wilii". M. Czuchnowski przyrównuje wijącą się rzekę do struny chordofonu (*Z poematu Śmierć i powódź*).

7. Kwadryga: W. Słobodnik nazwał rzekę harfą (*Duch tragedii*). S. Ciesielczuk w wierszu *Nocleg* wspomina zaś o jej cichym „oddechu", dokonując jakże częstej w poezji tego czasu antropofonizacji. R. Kołoniecki w wierszu *Odwiedziny* tworzy piękną, opisując galenosferę, pisze o „ciszy sennej rzece"[206]. U M. Piechala rzeka współtworzy geofoniczną całość z wiatrem, który „wytrąca z niej tony fal", przez co roznoszą się nad nią „echami dzwony" (*Elegia żalu*). W innym wierszu nazywa rzekę struną, podobnie jak Czuchnowski, a mosty, nad nią stojące, nazywa smyczkami (*Paryż*). L. Szenwald w wierszu *Rewolucjonistka* wspomina jedynie o szumiącej rzece.

8. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz pisze o „rzekach asfaltu", które „z szumem dążą do krańców" (*świat*). Wykorzystuje zatem metaforę geofoniczną do opisu współczesnego miasta, choć warto podkreślić, że rzeki poetów lubelskich to głównie cieki wiejskie. S. Piętak pisze w duchu bardziej klasycznym i typowym o „szmerze rzeki" (*Zbieg*). Cz. Janczarski w wierszu *Dzień na wsi* porównuje szumiące żyto i do pobrzęku pszczół, i do szumu rzeki, tworząc złożoną metaforę geofoniczno-biofoniczną. J. Stachowski porównuje odgłosy wydawane przez rzekę do dzwonu (*Piosenka*). K.A. Jaworski w duchu nowoczesności porównuje fale radiowe do płynącej rzeki eteru

[205] T. Hollender, *Czas, który minął i inne wiersze*, Lwów 1936, s. 25.
[206] R. Kołoniecki, *Wiersze wybrane*, wyb. wstęp i opr. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1987. Wszystkie cytaty z poezji Kołonieckiego podaję za tym wydaniem.

(*Radio*), a także w duchu bardziej tradycyjnym pisze o cichych szmerach, szelestach i szeptach „szemrzącej rzeki" (*Księżycowy mustang*).

9. Żagary: W poezji Żagarów rzeka współtworzyła liczne akwatyczne pejzaże o odcieniu katastroficznym, choć w kontekście audialnym nie jest szczególnie często wyróżniana. Tym niemniej w kilku wierszach geofonia ulega aktywizacji. Cz. Miłosz pisze o „łopocie fal", którym towarzyszy „wiatrów chór" (*Hymn*). A. Rymkiewicz w *pieśni 6* poematu *Tropiciel* pisze skromnie o „szepcie" rzek. J. Zagórski przypisuje zaś rzekom „furkot", związany zresztą z inną metaforą audialną, w której wykorzystywana jest antropofonia incydentalna w postaci stóp bijących o podłoże (*Przyjście wroga*).

10. Poetki i poeci niezależni: M. Jastrun w wierszu *[Już nie dziecko, jeszcze nie kobieta…]* nazywa szum i szelest rzeki „muzyką daleką", komponując z jednej strony zmuzykalizowany pejzaż dźwiękowy, z drugiej jednak używając do tego wyrazów typowo audialnych: „Przeszumiałaś w szumiącą dąbrowę, / Szat szelestem wionęłaś jak rzeka". Poeta wykorzystuje duże kwantyfikatory, jak wyrazy „muzyka" czy „flet", ale szczegółowa charakterystyka wymaga już użycia słów o geofonicznej naturze. Tego typu lawirowanie między porządkiem muzycznym a audialnym jest dość typowe dla twórczości Jastruna.

F. W odrodzonej Rzeczypospolitej morze stało się symbolem wolności i przysłowiowym oknem na świat oraz przedmiotem dumy narodowej. Szczególnej symboliki nabierał zbudowany wielkim wysiłkiem port w Gdyni, który otworzył krajowi możliwość panowania nad częścią Morza Bałtyckiego. Motywy morskie były z tego powodu dość zróżnicowane. Rozciągały się szeroko od ujęć postromantycznych, symbolicznych oraz metafizycznych do tematyzacji bardziej skonkretyzowanych, związanych z istnieniem morza w kontekście nowoczesnej cywilizacji. W pewnym sensie symboliczne pojmowanie morza rozpoczęło międzywojnie – w postaci poezji ekspresjonistycznej, a także zakończyło ten okres literacki w twórczości Żagarystów. Pomiędzy tymi dwoma biegunami istnieje zaś poetyka morskiego konkretu. Mowa tu oczywiście o motywach morza, które w jakiś sposób udźwięczniono. Interesują nas tylko sposoby audializacji motywów morskich.

1. Ekspresjonizm: Przytłaczające, złowrogie, ambiwalentne i nieprzyjazne wrażenie sprawia abstrakcyjnie pojmowane morze przywołane przez ekspresjonistę A. Bederskiego w wierszu *Finish*[207]: „I znów: tajemne, ciężkie morza w obcym rytmie powolnych chlupotów kołysały niebem. / Milczące, poważne i straszliwych pełne przyrzeczeń". Morze to rozpostarta po horyzont widzenia tajemnica. Na tle ogólnego milczenia mórz słyszalne są wyłącznie powolne chlupoty wody, które jedynie wzmacniają wymowność panującej na tafli wody ciszy. Otchłań morska symbolizuje w wierszu Bederskiego królestwo podziemia i śmierć: „Trwoga (chwilami słowo «trwoga») – morze – śmierć". U E. Zegadłowicza w *Balladzie o rezurekcji bezpańskiego pilota* morze zostało włączone w

[207] A. Bederski, *Finish*, „Zdrój" 1918 t. 5, z. 3, s. 62–63.

motyw muzyki sfer (bożej), a konkretnie organów „otchłannych": „grzmijcie morza – ! – pioruny – / zapalcie granity gór!"[208].

2. B. Leśmian przypominał o morzu rzadko, ale w wierszu *Wobec morza* odnotowuje, że wyrzuca ono z siebie „szepty-perły i jęki-korale". Pojmował je zatem dźwiękowo.

3. Futuryzm: U T. Czyżewskiego w wierszu *Oczy tygrysa* morze doświadczane jest w sposób synestezyjny: „Żółta zieleń morze / Szum fioletu". W *Barkaroli z Sewilli* jest zaś „zawoalowane ciszą". Wat stosuje poetykę morską zbliżoną do tej uprawianej przez ekspresjonistów. W wierszu *Odwiedziny doży* pisze „morze swym rykiem nas rosi rok / rok nas unosi po morzu". Co ciekawe, nawet rekinom udziela się ta audialna atmosfera: „rekiny zaryczą. Sfruniemy z burt / okręt mruczący wynurzy się z nurt"[209].

4. Skamander: A. Słonimski pisał w poemacie *Czarna wiosna*, że „rzeki, morza strumienie [wsiąkają] w melodyjny gwar"[210], a w utworze *Miasto umarłe* morze włączone zostaje do obszaru fonosfery i nazywane jest „szczerym okrzykiem". W wierszu *Wiatr i morze* ten sam poeta wprowadza ponadto motyw ciszy morskiej.

5. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff w *Alfabecie morza* słyszy w fali morskiej feerię instrumentów muzycznych: „surm i trąb wrzawę", „skrzypiec i fletów żale". Tym jakościom muzycznym towarzyszy już bardziej naturalistyczny szum, szmer, szelest, a także części fonosfery: płacz i łkanie, jęki. Morze według L. Staffa „wzdycha wszystkimi dźwięki alfabetu". M. Pawlikowska-Jasnorzewska w wierszach z tomu *Pocałunki* (1926) pisała zaś: „W morzu płaczą syreny, / bo morze jest gorzkie…" (*Syreny*), a także: „Szum morza w otwartym oknie budzi mnie w nocy znienacka" (*Marina*)[211].

6. Awangarda Krakowska/Warszawska: W poezji A. Ważyka morze staje się urbanistyczną metaforą: dźwięki miasta stają się dźwiękami morza. W wierszu *Morze* Ważyk przenosi metaforykę morską na motywy urbanistyczne: wielkim morzem jest dla poety miasto, współczesna Warszawa. Morze Ważyka jest więc bytem rozległym, zmiennym, ale także wciąż się rozrastającym. Po mieście można poruszać się statkami nowoczesności: tramwajami. Połączenie motywu miasta i morza przenosi nasze doświadczenie czytelnicze w kierunku antynomii: miasto ujmowane jako morze przejmuje podstawowe znaczenia związane z tym typem akwenu, ale jednocześnie jest ono na tyle konkretne i nieoderwane, iż dochodzi do napięcia między konkretem i abstrakcją. Miasto jest podobne morzu przez swą przestrzenną rozległość, a jednocześnie różni się od morza nagromadzeniem bytów bardzo namacalnych. Punktem centralnym metafory jest dla Ważyka,

[208] E. Zegadłowicz, *Dziewanny. Poemat 1919–1926*, Warszawa 1927, s. 84.
[209] A. Wat, *Poezje zebrane*, opr. A. Micińska, J. Zielińska, Kraków 1992. Kolejne cytaty z wierszy Wata, jeśli nie napisano inaczej, podaję za tym wydaniem.
[210] A. Słonimski, *Poezje zebrane*, Warszawa 1970. Wszystkie kolejne cytaty podaję za tym wydaniem.
[211] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1–2, zebr. i opr. A. Madyda, wstęp K. Ćwiekliński, Toruń 1997. Wszystkie kolejne cytaty z twórczości poetki podaję za tym wydaniem.

podobnie jak dla poetów Awangardy, port: „Porty są wszędzie. / Porty są nawet w Warszawie. / Co dzień, czekając na tramwaj, / oglądam jacht na wystawie". Ważny dla Ważyka staje się zapożyczony od futurystów i skamandrytów motyw cywilizacyjnego dynamizmu i pędu.

7. Kwadryga: K.I. Gałczyński w wierszu *Do Stanisława Marii* muzykalizuje przestrzeń morską, a jednocześnie czyni z niej metaforę somatyczną: „Ty jesteś jak morze i muzyka / błękitny". Nietrudno doszukać się w tym wierszu aluzji do poezji Arthura Rimbauda, w którego twórczości skojarzenie koloru, muzyki i morza jest łatwo zauważalne. R. Kołoniecki w *Elegii* wprowadza natomiast dość konwencjonalny motyw milczenia morza. M. Piechal w *Powrocie Ariela* pisze, że „morze we własną głąb się wsłuchiwało, / skąd mnóstwo rybotworów na kształt żywych fletów / ode dna, jak orkiestra, pod falami grało / akordami dalekich, zapomnianych wieków". Jest zatem muzykalizowane.

8. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz łączył motyw morza z galenosferą lub szumem. Jest ono albo „ucichłe", albo brzmi jak „szum kasztanów". Nie stanowiło ono dla poety większej inspiracji.

9. Żagary: T. Bujnicki pisze, że „ryk syreny kłuł ciszę jak igła", mówiąc oczywiście o płynącym po morzu okręcie bądź statku. J. Zagórski wspomina zaś o morza „poszumie" (*Religia*), a w innym wierszu o morzu „karmiącym się burzami", które „huczą zamętem" (*Chór łodzi podwodnych*).

10. Autentyzm: S. Czernik w wierszu *Wiosna* wyznaje: „Tak lubię, gdy nikt o mnie nie wie, / A tylko w mojej głowie pieni się szum morza"[212].

3. Biofonia

A. Dźwięki towarzyszące życiu organizmów zwierzęcych i roślinnych to największy i najbardziej zróżnicowany zbiór jakości audialnych. O ile geofonia jest bardziej pierwotna i starsza, bliżej związana z procesami, które towarzyszyły powstaniu naszej planety, o tyle biofonia to zespół dźwięków, którym można już przypisać określone funkcje życiowe. Można powiedzieć, że lawina generuje masyw dźwiękowy raczej mimochodem, bez żadnego planu czy celu, ale śpiewający ptak czyni to już, by osiągnąć określone zadania reprodukcyjne i przedłużyć istnienie gatunku. Dźwięki „ożywione" pełnią bardzo ważną rolę w życiu zwierząt.

B. Do biofonii zaliczamy, powtórzmy, dźwięki wydawane przez organizmy żywe, wyjąwszy z tego grona samego człowieka. Są to więc ssaki, płazy, gady, owady, ptaki itd. Chodzi przy tym o dźwięki wydawane przez organizmy żywe, ale żyjące dziko, niemające styczności z człowiekiem, będące elementem świata przyrody i natury. Krause uważa, że nie należą do tej sfery zwierzęta, które żyją lub są hodowane przez człowieka. W niniejszym rozprawie, dla uproszczenia, do biofonii zaliczymy jednak wszystkie zwierzęta wydające jakieś odgłosy.

C. Warto do tych wstępnych ustaleń dorzucić, że mimo iż to geofonia jest najbardziej pierwotna dla całego życia na ziemi, to biofonia wydaje się znacznie ważniejsza dla człowieka. To ona

[212] S. Czernik, *Poezje*, Łódź 1958. Wszystkie kolejne cytaty z poezji Czernika pochodzą z tego wydania.

zainspirowała go bowiem do wymyślenia tańca i muzyki, więc w pewnym sensie działalność ludzi jest przedłużeniem biofonii – dźwięków natury. Jedną z istotniejszych tez badawczych Krause'a jest istnienie tzw. orkiestry przyrody. Uczony ma na myśli nie tyle zręczną językową metaforę, lecz rzeczywistą strukturę środowisk dźwiękowych, które jako żywo przypominają swym kształtem układ klasycznej symfonii. Krause powiada, że głos każdego stworzenia „ma swoją częstotoliwość, amplitudę, barwę, czas trwania, a także zajmuje szczególne miejsce wśród innych zwierzęcych «muzyków»". Ta „zwierzęca orkiestra" to inaczej właśnie biofonia[213].

D. Bernie Krause w jednym ze swych wykładów zauważa trafnie, że człowiek ma problem ze słuchaniem dźwięków natury, ponieważ tego nie potrafi. Dominującym typem ludzkiego poznania jest kultura wizualna, dlatego też pewne struktury dźwięków przestrzeni zauważalne są dopiero na spektrogramach (wykres wizualizujący sygnał akustyczny) – gdy widzimy dźwięki na papierze, zauważamy, że są w pewien sposób uporządkowane – a gdy je słyszymy, brzmią dla naszego ucha jak kakofonia. Dopiero na tym tle widać, jak bardzo ubogi jest świat dźwięków wytwarzanych przez człowieka, a jest on taki z powodu naszych ograniczeń poznawczych: nie potrafimy słuchać, ponieważ ewolucyjnie nie wytworzyliśmy mechanizmów, które pozwalałyby nam na wysłyszenie dokładnych struktur dźwiękowych otoczenia. W tym kontekście wiara starożytnych filozofów w to, że ludzie czerpali wzorce muzyczne z otaczającej ich biofonii, a zwłaszcza ze śpiewu ptaków, zyskuje pewną naukową wykładnię, choć nie można potwierdzić ostatecznie, czy jest to prawda. Badacze argumentują jednak, że wszystkie istniejące niejasności związane z pochodzeniem muzyki sugerują, że jej źródło leży bliżej „starożytnego mózgu jaszczurki" niż tego, co dziś neurologii nazywamy korą mózgową. Według niektórych muzyka na nawet bardziej pierwotne pochodzenie niż sam język[214].

E. Zwierzęta używają dźwięków w różnym celu. Najczęściej służą one samcom do nakłaniania samic do aktu prokreacyjnego. Mówimy wówczas o odgłosach godowych. W pewnym sensie „śpiew" ma zaczarować partnerkę, aby uznała partnera za atrakcyjnego do przedłużenia gatunku. Sprawność audialna ma więc podglebie ewolucyjne: to najlepsi ze śpiewaków zyskują najwięcej. Inną funkcją odgłosów wydawanych przez zwierzęta jest wyznaczanie granic terytorialnych: gdy wilk wyje, służy to nie tylko komunikacji wewnątrz watahy, lecz także oznacza sygnał dla potencjalnych wrogów – „oto mój teren, nie zbliżaj się". Terytorium wyznaczone jest przez zasięg pola dźwiękowego[215].

F. Dla literatury najbardziej interesujące jest kulturowe istnienie zwierząt[216], choć aspektów bardziej biologicznych czy zoologicznych także nie należy ignorować, ponieważ stanowią one istotną

[213] B. Krause, *The Niche Hypothesis. How Animals Taught Us to Dance and Sing*, „Whole Earth Review" 1987, nr 57, s. 14–16.
[214] P.M. Gray, B. Krause, J. Atema, R. Payne, C. Krumhansl, L. Baptista, *The Music of Nature and the Nature of Music*, „Science" 2001, nr 291, s. 54.
[215] J.A. Chmurzyński, *Głosy zwierząt*, [w:] *Encyklopedia PWN*, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/glosy-zwierzat;3906077.html [dostęp: 22.02.2022 r.].
[216] Współcześnie badania nad obecnością zwierząt w kulturze (i pośrednio: w literaturze) rozwijają się pod zbiorczą nazwą *animal studies*, stanowiąc kolejną odsłonę tzw. zwrotu kulturowego w badaniach literackich. Zob. np. H. Ritvo, *History*

część większej całości postrzegania zwierząt przez człowieka. Postrzeganie przyrody, zwłaszcza zaś dźwięków środowisk przyrodniczych, musiało ulec w XX wieku dalekim zmianom – z powodu rozwoju technologii. Pierwszy raz w dziejach powstałe maszyny mogły skutecznie rejestrować dźwięk – i to jakikolwiek dźwięk, niezależnie od tego, czy ludzkie ucho może go uchwycić. Do XX wieku dźwięki środowiskowe były tłem pejzażu, na które zwracano mniejszą uwagę. Towarzyszyły temu bowiem trudności poznawcze i wynikające z nich ograniczenia analityczne. Dźwięki składające się na biofonię świata przedstawionego można klasyfikować według typów istniejących na świecie organizmów żywych – a zatem najprościej w zwyczajowym podziale na faunę i florę, świat zwierzęcy oraz świat roślin[217]. Świat animalny w kontekście audialnym podzielić można podług gromad (klas), np. na ssaki, płazy, gady, owady, ptaki. Takich gromad jest oczywiście więcej, ale na skromne potrzeby interpretacyjne w tej pracy w zupełności wystarczą te wyżej wymienione, wyjąwszy z tego grona gady, które w poezji międzywojennej nie wydają właściwie żadnych istotnych odgłosów. Omówione zostaną kolejno ssaki, płazy, owady i ptaki.

SSAKI

A. Głosy wydawane przez ssaki dzieli się zazwyczaj na trzy grupy: pierwsze służą do komunikacji, drugie do wzajemnego ostrzegania członków grupy przed niebezpieczeństwem, trzecie zaś to odgłosy godowe[218]. Większość ssaków posługuje się aparatem fonacyjnym umożliwiającym generowanie wielu typów dźwięków, którym nadawane są pewne funkcje. Charakterystyczną ich umiejętnością jest możliwość zmiany pozycji krtani, co umożliwia wydobywanie zarówno dźwięków nosowych, jak i gardłowych[219]. Jedne są cisze, drugie głośniejsze.

B. Inne ssaki, jak np. wieloryby, delfiny czy nietoperze, potrafią posługiwać się echolokacją. Co ciekawe, echolokacją najczęściej posługują się ssaki latające oraz wodne, a wiąże się to także z używaniem wysokich lub niskich częstotliwości, ultra- i infradźwięków, niesłyszalnych dla człowieka[220]. Ssaki lądowe przeważnie posługują się gamą odgłosów pozostających w skali możliwych do usłyszenia i interpretacji dla ludzkiego ucha. Nie jest to jednak reguła, co potwierdzają

and Animal Studies, „Society & Animals" 2002, nr 4; M. DeMello, K. Shapiro, *The State of Human-Animal Studies*, „Society & Animals" 2010, nr 18; K. Weil, *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?*, New York 2012; P. Waldau, *Animal Studies. An Introduction*, Oxford 2013; D. McCance, *Critical Animal Studies. An Introduction*, New York 2013; *Routledge Handbook of Human-Animal Studies*, red. G. Marvin, S. McHugh, London 2014; M. Ortiz-Robles, U. Heise, G. de Ferrari, *Literature and Animal Studies*, London 2016; *The Oxford Handbook of Animal Studies*, red. L. Kalof, New York 2017.

[217] W naukach przyrodniczych podział ten uznawany jest za nieco przestarzały, ponieważ nie uwzględnia istnienia organizmów, których nie można zaliczyć do żadnego z tych dwóch królestw, np. grzybów. Utrzymuje się do dziś głównie ze względu na tradycję i opór konserwatywnej części środowiska biologów. Tak czy inaczej na potrzeby nauki o literaturze ta klasyfikacja w zupełności wystarczy. Więcej na ten temat zob. M. Ławrynowicz, *Królestwo grzybów na przełomie tysiącleci*, „Wiadomości Botaniczne" 2002, nr 1/2, s. 19–25.

[218] J. Matusiak, *Odgłosy znad Wisły 1*, Warszawa 2015, s. 2.

[219] W.T. Fitch, *Production of Vocalizations in Mammals*, [w:] *Encyclopedia of Language and Linguistics*, red. K. Brown, Oxford 2006, s. 115–117.

[220] D. Sales, D. Pye, *Ultrasonic Communication by Animals*, London 1974, s. 23–49.

choćby niektóre gryzonie, które potrafią wykorzystywać echolokację. U niektórych rodzin ssaków możliwe jest też wykorzystywanie ultradźwięków, gdy przedstawiciele grupy nie pozostają w zasięgu wzroku[221]. Zakres słyszenia niektórych małych ssaków jest większy niż w przypadku człowieka, np. mysz słyszy zarówno ultradźwięki, jak i dźwięki wydawane przez ludzi[222]. Niektóre szczury potrafią używać echolokacji[223], a także komunikować się za pośrednictwem ultradźwięków[224]. Pieśń godowa myszy, wyśpiewywana za pomocą ultradźwięków, jest złożona i skomplikowana, przez co uczeni porównują ją nawet do sposobu wokalizacji najbardziej „wirtuozerskich" ptaków[225].

C. Ssaki mają przeważnie dobry słuch, a wydawane przez nie odgłosy pełnią w ich życiu wiele funkcji. Dzieje się to zwłaszcza wśród ssaków, u których rozbudowany pozostaje swoisty społeczny tryb życia (repertuar dźwięków u istot żyjących w grupach jest większy niż u samotników). Gryzonie mają cały złożony system alarmowania swoich towarzyszy o nadchodzącym zagrożeniu ze strony innych drapieżników. Odgłos, który jest wówczas wydawany, jest rozpoznawany jednoznacznie jako sygnał o zbliżającym się niebezpieczeństwie. Co ciekawe, dźwięk może różnić się w zależności od typu atakującego zwierzęcia; jest więc to bardzo dokładny typ komunikatu dźwiękowego[226].

D. Ssaki potrafią wykorzystywać zupełnie różne metody odbierania dźwięków, np. słonie słyszą nie tylko uszami, lecz także stopami. Jedną z ich technik komunikacyjnych jest tupanie. Słonie mają bowiem niezwykle wrażliwe podeszwy, którymi mogą odbierać fale dźwiękowe nawet z kilku kilometrów[227].

E. Najbliższe człowiekowi są ssaki, które zalicza się dziś do zwierząt domowych lub hodowlanych. Można je na nasze potrzeby podzielić na zwierzęta domowe oraz dzikie. Do tych pierwszych zaliczyć można przede wszystkim koty i psy. Zwierzęta dzikie nie tworzą ani dużego, ani nawet szczególnie chętnie tematyzowanego obszaru, zwłaszcza w kontekście sonicznym, co nie oznacza, że ich obecności w twórczości tych lat nie da się odnotować.

F. W poezji międzywojennej pojawiają się m.in. kot, pies, wilk, krowa, małpa, lis, kret, niedźwiedź, lew, tygrys, żyrafa, słoń, wiewiórka, mysz, szczur, pawian, delfin, wieloryb, osioł, jeż, nietoperz, zając, koń, jeleń, sarna, hipopotam. Tylko część z nich ujawniana jest w formie zaudializowanej lub zmuzykalizowanej. Kilkukrotnie ujawniane jest np. wycie wilków, ryczenie krowy czy piszczenie małpy, myszy, a nawet szczura. Są to jednak motywy raczej akcydentalne i

[221] L. Ancillotto, G. Sozio, A. Mortelliti, D. Russo, *Ultrasonic communication in Gliridae (Rodentia). The hazel dormouse (Muscardinus avellanarius) as a case study*, „Bioacoustics" 2014, nr 23, s. 129–141.
[222] D. Sales, D. Pye, *Ultrasonic Communication by Animals*, op. cit., s. 180–189.
[223] Zob. P. van Loo, V. Baumans, *Mice*, [w:] *Comfortable Quarters For Laboratory Animals*, red. C. Liss, K. Litwak, D. Tilford, V. Reinhardt, wyd. 10, Washington 2015, s. 1–18.
[224] J. Panksepp, J. Burgdorf, *„Laughing" rats and the evolutionary antecedents of human joy?*, „Physiology & Behavior" 2003, nr 79, s. 533–547.
[225] T.E. Holy, Z. Guo, *Ultrasonic Songs of Male Mice*, „PLoS Biology" 2005, nr 3, s. 2178–2180.
[226] C.N. Slobodchikoff, A. Paseka, J.L. Verdolin, *Prairie dog alarm calls encode labels about predator colors*, „Animal Cognition" 2009, nr 12, s. 435–439.
[227] I. Cieślińska, *Dźwięk*, Warszawa 2015, s. 30.

dość jednolite audialnie. Większa różnorodność – choć też nieprzesadnie duża – dotyczy dwóch najbardziej typowych zwierząt domowych, czyli kota i psa. Te dwa domowe ssaki to zwierzęta towarzyszące człowiekowi od tysięcy lat, mające ponadto swoją określoną symbolikę kulturową. Są ważną częścią długiej historii ludzi i zwierząt pozostających ze sobą w określonej relacji. Na wokalizację psa składają się m.in. szczekanie, skowyt, ujadanie, skomlenie, warczenie, wycie, wzdychanie czy jęczenie. Wokalizacja kota jest bardziej złożona i składa się z miauczenia, miauknięć, pomruków, chrząknięć, pisków, świergotań, syków, buczenia, jęczenia, warczenia czy mruczenia[228].

G. W międzywojniu poetycka wokalizacja psa nie należy do szczególnie złożonych. Poeci korzystają z prostego słownika dźwiękowego dotyczącego tych zwierząt. Możemy zatem napotkać głównie motyw szczekania psów. Zupełnie wyjątkowo pojawiają się także inne typy odgłosów, np. wycie – ten zresztą przymiot audialny psy współdzielą z wilkami. Innym zaś razem psy ujadają, zawodzą, warczą lub wydają odgłos zwany „haukiem" (od onomatopei „hau, hau").

1. Ekspresjonizm: Z. Kosidowski pisał w wierszu *Nokturn*, że słyszy „szczekanie psów w oddali"[229]. Poeta łączy impresjonistyczną poetykę wierszy nokturnowych z dość wyrazistym psim szczekaniem, przez co wrażenie dźwiękowej amplifikacji jest zwielokrotnione. Psy szczekające na tle ciemnej nocy to często wykorzystywana konfiguracja, ujawniająca się dość regularnie. U J. Stura psy „się śmieją" – niczym ludzie, ale są także przewodnikami człowieka w wędrówce po świecie, a ich szczekanie działa niczym echolokacja – pokazuje, którędy iść, ale także – umożliwia odnalezienie nas, kiedy zabłądzimy (*Modlitwa*)[230]. Motyw psa wydającego dźwięki pojawia się także w utworach ekspresjonistycznych J. Wittlina, który był prawdziwym mistrzem różnego typu kontrapunktu audialnego. Poeta wielokrotnie zestawiał przeróżne zestawy dźwięków, dowodząc nie tylko umiejętności ich odróżniania i katalogowania, ale też swoistej wrażliwości na dźwięk. Pisze Wittlin w wierszu *Tęsknota za przyjacielem*, że „na ulicach wyją głodne psy". Pies jest w tych okolicznościach właściwie synonimem człowieka biednego, a także wizualno-audialnym symbolem biedy i ubóstwa w społeczeństwie dotkniętym wojną. W *Hymnie o rękach* pisał zaś o tym, że tytułowe ręce „wrzeszczą lub wyją jak psy". Audialny portret psa u Wittlina budzi raczej przygnębienie i powoduje negatywne skojarzenia.

2. Inaczej odgłosy psa interpretuje Bolesław Leśmian. W wierszu *Zamyślenie* pojawia się psie warczenie, z którego poeta czyni użytek autotematyczny, tworząc audialną metaforę twórczości poetyckiej: „jak sierść zwierza, głaszcze mimowolność pieśni, których warczenia w sobie się spodziewam". Słowo „pies" nie pada wprost, ale po dwóch atrybutach, czyli sierści oraz warczeniu, domyślamy się, że chodzi właśnie o to zwierzę. Poeta, wychodząc od motywu warczenia, kontynuuje

[228] G. Trembrock, *Głosy zwierząt*, op. cit. s. 202.
[229] Z. Kosidowski, *Nokturn*, „Zdrój" 1920, t. 11, z. 6, s. 197.
[230] J. Stur, *Triumfy. Przełomu część 4*, Poznań 1920, s. 19–20.

budowanie pejzażu dźwiękowego: „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 lazurowy". Pejzaż został skomponowany, a jego akustyczną dominantą są elementy fonosfery: warczenie, mowa oraz okrzyk; towarzyszą im mniej precyzyjne szmery i hałasy. W ujęciu Leśmiana „pieśni" – czyli metaforycznie: inspiracje ze świata zewnętrznego – są trochę jak „psy", przy czym w tym wypadku warto zaznaczyć, że są jak „warczenie psów". Poeta z kolei potrafi ten warczący język „przełożyć" i ociosać na właściwą poetycką mowę. W pewnym sensie poeta jest „stroicielem" lub tym, który intonuje właściwy ton, dostosowując „mowę" przyrody tak, aby wydawała dźwięki zrozumiałe dla człowieka. Nieuporządkowane szmery i hałasy, składające się na pierwotne warczenie, zostają ułożone w metaforyczny i synestezyjny „okrzyk lazurowy". Leśmian tworzy wiersz autotematyczny, w którym wyjaśnia swój sposób myślenia o tworzeniu sztuki. Pieśń, czyli wiersz, pod postacią psiej metafory, jest żywiołem do okiełznania i oswojenia, przychodzi w pełni chaosu, ale jego treser, czyli poeta, może stworzyć z tej entropii dźwiękowej byt o całkowicie uporządkowanej strukturze.

3. Futuryzm: Szczególnie istotne psie odgłosy stały się dla T. Czyżewskiego. Z jednej strony pisał o psie wyjącym w środowisku miejskim, często z boleści lub niemocy (*Lęk*, *Miasto w jesienny wieczór*); z drugiej o psie „ujadającym" na wsi (*Wieczór letni*) lub po prostu „szczekającym" w górach (*Szałas w górach*). U S. Młodożeńca pies jest zwierzęciem wiejskim, który „wyje" do wtóru koguta, który „piejał" (*narodziny*). A. Stern podjął podobny wątek, pisząc o wiejskich psach śpiewających do gwiazd (*My na wsi*)[231]. A. Wat w poemacie *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* poeta pisze o psach szczekających w borealny księżyc[232], co przypomina nieco scenerię stworzoną wcześniej przez Kosidowskiego.

4. Skamander: J. Tuwim w wierszu *Psy* dokonuje odwróconej antropofonizacji. Odgłosy psa przejmuje człowiek, dlatego to podmiot liryczny „warczy" i „łazi chodem sobaczym", a następnie wychodzi przed dom i zaczyna szczekać „z rozpaczy". Do chóru dołączają się psy z okolicy: „czarny kundel u sąsiada", który odezwał się „boleściwym wyciem niemych słów", a także „chór ogromny obudzonych psów". Głos psa jest w tym wypadku swoistą paralelą ludzkiego nieszczęścia i artystyczną realizacją przysłowiowego „psiego losu". K. Wierzyński rejestruje rozpaczliwe wycie i skowyczenie psa (*Krzeszów*), a co istotne – umieszcza zwierzę w scenerii miejskiej, co powinno nam uzmysławiać, iż zestawienie psa w tym właśnie kontekście zazwyczaj niosło w międzywojennej poezji dość przykre audialne konotacje.

[231] Cytaty z poezji Sterna podaję za: A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. 1, opr. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1985.
[232] Wszystkie cytaty z poematu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (1920) pochodzą z wydania: A. Wat, *Wybór wierszy*, opr. A. Dziadek, Wrocław 2008.

5. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: Najbardziej muzyczny i oryginalny audialny wizerunek psa wniosła do poezji międzywojennej M. Pawlikowska-Jasnorzewska, dla której psia wokalizacja stała się podstawą porównania i skojarzenia z muzyką jazzową (*jazz-band*, *Zakochani*).

6. Awangarda Krakowska: T. Peiper wykorzystał wokalizację psa do stworzenia nietypowej dla siebie (bo nie pojęciowej) metafory w poemacie *Na plaży*, gdzie wiatr był „ogryzany tylko psa szczekaniem"[233]. J. Przyboś w wierszu *Trzecia noc* rejestruje z kolei szczekanie psów za pomocą onomatopei: „Hauk psów pogłębia i oddala góry". Audialny szczegół, czyli szczekanie psa, staje się tutaj dźwiękowym punktem odniesienia, który umożliwia czytelnikowi wyobrażenie sobie sposobu, w jaki dźwięk roznosi się po określonego typu przestrzeni.

7. Kwadryga: S. Ciesielczuk wprowadza do poezji późnych lat 20. motyw psa prawdziwie wiejskiego. W wierszu *Okno* poeta przyrównuje odgłos trzaśniętej szyby do „szklanego skomlenia" psa. L. Szenwald pisze z kolei po prostu o psie szczekającym (*Scena przy strumieniu*).

8. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz w wierszu *jedyna* pisze, że „dzieciństwo złe szczenię szczekało w dni wodospadach". W pewnym sensie jest to przenośnia nieco w stylu Peiperowskim, gdzie zjawisko abstrakcyjne, czyli pojęcie, zostaje zestawione z jakością bardziej empiryczną, a więc dźwiękiem.

9. Żagary: Cz. Miłosz wprowadza do poezji tego czasu motyw psa myśliwskiego. W wierszu *2 strofy* „psy zawodziły goniąc za zwierzyną"; jest to obserwacja poczyniona przez podmiot nieuczestniczący w tym wydarzeniu, lecz nasłuchujący przestrzeni leśnej, którą doświadcza z oddali. W wierszu *Wieczorem wiatr...* pies znajduje się z kolei w przestrzeni mieszkalnej, siedzi przy kominku, „nasłuchując cieni", które przemykały się pomieszczeniach w akompaniamencie wiejącego na zewnątrz wiatru. A. Rymkiewicz, jako jedyny poeta międzywojnia umieścił odgłosy psa w poetyckiej wizji katastroficznej. W *pieśni 7* poematu *Tropiciel* poeta pisze: „Chłonie powietrze czerwona brzoza, / milknie szczekanie wielkich brytanów". Psie odgłosy istnieją w poezji Rymkiewicza w pewnej negatywności. Poeta chętnie tematyzuje jedynie szczekanie potencjalne. I jak wcześniej brytany zaczynały milczeć, tak w wierszu Zimowa noc jest mowa o psach, których szczekania nie słychać. Podmiot sugeruje w ten sposób, że psy zazwyczaj szczekały, ale tym razem postanowiły milczeć, co podbudowuje i wzmacnia wrażenie ciszy panującej w krajobrazie. W jeszcze innym wierszu Rymkiewicz wykorzystuje motyw szczekania psa w formie metafory przestrzennej: „A noc jest szeroka, noc jest pogańska, / szczek rozpoczyna gwiazda bezpańska" (*Graniczna wieś*). Możemy jedynie domyślić się, że chodzi poecie o Syriusza, czyli jedną z najjaśniejszych gwiazd z gwiazdozbioru Wielkiego Psa.

[233] Cytaty z poezji Peipera pochodzą z wydania: T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*, opr. i przedm. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1979.

H. W poezji międzywojennej koty i ich odgłosy są tematyzowane rzadziej niż psy, mimo że w rzeczywistości wokalizacja kota jest niezwykle bogata i rozbudowana, zdecydowanie szersza niż w przypadku psa. W zależnie od metodologii zoolodzy wyróżniają od 60 do 120 różnego typu odgłosów, a każdemu z nich można przypisać funkcję. Do najbardziej znanych należą oczywiście miauczenie, syczenie, buczenie, warczenie, jęczenie, pomruki, mruczenie, ćwierkanie, piszczenie, trelowanie, świergotanie i wiele innych. Poetycka wokalizacja w międzywojniu wygląda na tym tle niezwykle blado. Poeci wyróżniają przede wszystkim miauczenie i mruczenie, a przy życzliwej interpretacji można jeszcze wyróżnić przeciągłe miauczenie, które nazywamy często kocią serenadą śpiewaną przez kocury w okresie godowym.

1. Ekspresjonizm: Kocią serenadę jako pierwszy zarejestrował J. Wittlin w wierszu *Zapowiedź dnia jutrzejszego*: „Miaaau – – – / – Przeklęty głos kota!". Kompozycja utworu sugeruje, że koci głos staje się absolutną dominantą semantyczną, a zastosowane przez poetę pauzy, nieco w stylu Zegadłowicza, pełnią funkcję swoistych onomatopej „niemych", tzn. sugerują czytelnikowi, że miauczenie kota rozciąga się po całej szerokości i długości wiersza. Ostatecznie pada kolejna deklaracja podmiotu zwracająca uwagę na przestrzenny charakter tego dźwięku, odbijającego się „od wszystkich bram", stukającego wręcz, co sugerowałoby, że miauczenie zmieniło w międzyczasie typ sonosfery. W innym jednak utworze, pt. *Psalm*, nawet nielubiany przez siebie głos kota składa w ofierze Bogu: A pochwalony bądź […] szczekaniem psów, / miauczeniem kotów / i brzękiem wszystkiego owadu".

2. Futuryzm: Kocie motywy ujawnione są głównie przez B. Jasieńskiego, u którego „księżyc na stosunek z kotem na dachu sąsiedniej kamienicy" (*Prozowierszem*). U A. Sterna koty po prostu „miauczą" (*Wspomnienie*). T. Czyżewski poświęcił im natomiast specjalny i dedykowany wiersz, w którym koncert wykonywany przez kota zostaje wzmocniony licznymi onomatopejami: „oa oa oa" czy „au au o – a – u". Obok wokalizacji ewidentnie melodyjnych pojawia się także bardziej klasyczne mruczenie czy „darcie się" kocura (*Kocia serenada*). Wiersz Czyżewskiego można uznać za najwybitniejszy przykład wokalizacji kota w poezji międzywojennej, z którym może rywalizować interpretacja jedynie M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

3. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: Pawlikowska-Jasnorzewska w wierszu *jazz-band* pisała o „płaczących kotach", przyrównując te dźwięki do instrumentów dętych składających się na zespół jazzowy. Z. Ginczanka pisała zaś o kotach, które „mruczą tkliwość andante i maestoso" (*Gramatyka*), w czym wyraźna jest więc tendencja do muzykalizacji doświadczenia wokalizacyjnego. Poetka włącza więc koty do ogólnej melosfery wiersza.

4. Wykaz kocich wokalizacji zamyka twórczość dwóch zapomnianych już dzisiaj poetów: Cz. Janczarskiego oraz S. Rogowskiego. Pierwszy z wymienionych w wierszu *Siwy koń* pisał o „zielonych oczach kocich", co „dyszą", tworząc w ten sposób ciekawą i rzadką metaforę

synestezyjną, choć mało wymowną audialnie. Rogowski zaś, w wierszu *Melodie*, pisze w podobnym duchu o „zdyszanych kotach z podwórza", które „popełzną chwastami zamętu"[234]. W dalszej części wiersza koty, a właściwie wykonywane przez nie zgrabne ruchy, przyrównane zostają do tytułowych melodii, które są niczym „kształty zwinne i prędkie, / ucieczki dzikie, gonitwy bez celu". W tym wypadku możemy mówić o swoistej metaforze syntetycznej, która z jednej strony dotyczy kwestii muzycznych, a z drugiej – ruchowych i w pewnym sensie choreograficznych. Istotą muzyczności wiersza jest ruch całego świata, który wypełnia tytułowa melodia, a motyw poruszającego się z gracją kota wpisuje się w myślenie przestrzenno-muzyczne poety.

PŁAZY

Płazy to kręgowce ziemno-wodne, żyjące zazwyczaj w obszarach podmokłych. Naturalna dla tych miejsc wilgotność umożliwia utrzymanie stanu niewysychania skóry. Płazy przez część swojego życia przebywają w wodzie – nawet jeśli na późniejszym jego etapie wychodzą na ląd. W Polsce żyją dwa z trzech rzędów płazów: bezogonowe i ogoniaste (trzeci, nieobecny, to płazy beznogie). Dziś to 19 gatunków, z czego większość to płazy bezogonowe, czyli potocznie żaby i ropuchy. Bioakustyka żab i ropuch jest zróżnicowana.

A. Najgłośniejszym płazem bezogonowym w Polsce jest rzekotka drzewna, której samce w okresie godowym chórem wydają głosy niosące się na odległość nawet kilometra. Grzebiuszka, zwana też huczkiem, jest z kolei najcichszą z żab, ponieważ nie jest obdarzona rezonatorami[235]. Dźwięki o różnej głośności wydają kumaki i ropuchy[236]. Głosy godowe płazów słychać najczęściej na początku marca. Pełnią one dwie podstawowe funkcje: nawoływanie samic oraz zaznaczanie terytorium i odstraszanie potencjalnych konkurentów[237]. Jak pisze Adrian Sawa: „Żaby rechoczą, oznajmiając swoją przynależność gatunkową oraz gotowość do godów. U większości gatunków odzywają się jedynie samce. W wydawaniu dźwięków główną rolę odgrywa worek rezonacyjny znajdujący się na dnie jamy gębowej. Przepływ powietrza z worka do płuc i z powrotem umożliwia ciągły rechot"[238].

[234] Wszystkie cytaty z poezji Rogowskiego podaję za wydaniami: S. Rogowski, *Panny leśne*, Lwów 1936; idem, *Wieczór oczekujących*, Lwów 1938.
[235] E. Jancewicz, *Głosy godowe*, [w:] *Encyklopedia Leśna*, https://www.encyklopedialesna.pl/haslo/glosy-godowe/ [dostęp: 22.02.2022 r.].
[236] Jak piszą Rafał T. Kurek, Mariusz Rybacki i Marek Sołtysiak: „Głosy samców większości gatunków (poza żabami zielonymi) są bardzo charakterystyczne. Ich natężenie jest jednak ściśle uzależnione od warunków atmosferycznych – samce odzywają się głośniej i liczniej przy wyższych temperaturach i po deszczu, a gdy jest chłodno w stawie może być zupełnie cicho. Do najgłośniejszych gatunków należą rzekotka, ropucha zielona, ropucha paskówka, żaba śmieszka oraz kumak nizinny – ich głosy, w sprzyjających okolicznościach, mogą być słyszalne nawet z odległości 1–3 km". Por. R.T. Kurek, M. Rybacki, M. Sołtysiak, *Poradnik ochrony płazów. Ochrona dziko żyjących zwierząt w projektowaniu inwestycji drogowych. Problemy i dobre praktyki*, Bystra 2011, s. 34.
[237] M. Olszowska, *Chodź do wiosennego lasu*, „Wszechświat" 2014, nr 4–6, s. 146.
[238] A. Sawa, *Sygnały w świecie płazów i gadów*, „Salamandra. Magazyn Przyrodniczy" 2012, nr 1, http://magazyn.salamandra.org.pl/m33a08.html [dostęp: 22.02.2022 r.].

B. Zakres wydawanych przez żaby dźwięków jest dość spory, nawet jeśli są dość proste. Od pisków, jęków, przez syk, skrzeczenie, aż po klasyczne dla ludzkiego ucha kumkanie i rechotanie. Możemy więc wyróżnić kilka typów żabich odgłosów: kumkanie, rechotanie, chichotanie, skrzeczenie, pohukiwanie, ćwierkanie, gwizdanie. Żabie śpiewy łączą się ponadto w pewne frazy, a nawet strofy[239]. Nie można powiedzieć, że dźwięki wydawane przez żaby są identyczne[240]. Każdy płaz dysponuje swoistymi dla siebie środkami komunikacji akustycznej, które umożliwiają codzienne funkcjonowanie, a najbardziej przydatne są dla żab dźwięki, które generują w trakcie okresów godowych. W pewnym sensie koncerty żab nabierają podówczas walorów jak najbardziej „artystycznych"; ich funkcją jest skłonienie potencjalnej partnerki do zbliżenia – tak więc im bardziej przekonywający śpiew, tym większa szansa na potencjalny sukces reprodukcyjny. Płazy potrafią więc do pewnego stopnia rozpoznawać szeregi dźwięków, które są dla nich atrakcyjne. Nie można oczywiście stwierdzić, że posiadają one wrodzone poczucie piękna – to wszak kategoria ludzkiego postrzegania sztuki. Istnieją jednak jakieś kryteria, podług których jeden śpiew żaby zostaje wysłuchany, inny zaś – odrzucony. Jeśli nie jest to kwestia przypadku, dochodzi do stworzenia jakiegoś rodzaju hierarchii – jeden zestaw dźwięków jest atrakcyjny, a inny mniej. Pamiętać należy też, że płazy dobierają się w pary gatunkowo, a każdy gatunek dysponuje inną gamą dźwiękową – innymi słowy, przypominałoby to swoisty dla każdego gatunku „gust dźwiękowy".

C. Płazem „królewskim" i uniwersalnym w poezji polskiej jest żaba. Jej status unormował Mickiewicz w m.in. koncercie dwóch stawów opisanym w *Panu Tadeuszu*. Tradycja stworzona przez autora *Ballad i romansów* znalazła zdecydowany rezonans także w poezji międzywojennej. Warto pamiętać, że poeci nie odróżniali gatunki płazów bezogonowych, dlatego „żaba" jest słowem obsługującym właściwie każdy odgłos generowany przez tę grupę zwierząt, niezależnie od tego, czy twórca ma na myśli ropuchę, rzekotkę czy kumaka. Niekiedy w potencjalnym odróżnieniu pomagają onomatopeje: kumkanie różni się wszak od rechotania. Ale nie jest to kryterium, na którym można bazować, by przeprowadzać ścisłe klasyfikacje.

1. L. Staff napisał obszerny wiersz *Muzyka żab wieczornych*. Sam tytuł sugeruje już sporo. Poeta nazywa odgłosy wydawane przez żaby „muzyką", co można uznać za zwiastun procesu muzykalizacji doświadczenia audialnego. Staff podchodzi do sprawy drobiazgowo i fachowo. Zgodnie z rzeczywistością i ze zwyczajem żab sytuuje ów „koncert" o wieczornej porze. Poeta opisuje żabią „fonosferę": „Najpierw głęboki, głuchy, / Jakby z dnia wzdychały duchy; / Jak płaczliwej łkanie czkawki". Staff powrócił do motywu koncertujących żab jeszcze raz w wierszu *Wieczór letni* (1932). Utwór ten jest rodzajem pejzażu dźwiękowego, który możemy określić jako

[239] G. Tembrock, *Głosy zwierząt. Wprowadzenie do bioakustyki*, przeł. H. Jakubczyk, M. Kaczmarek, D. Wasylik, Warszawa 1971, s. 75.
[240] J. Matusiak, *Odgłosy znad Wisły 2*, Warszawa 2015, s. 42.

wiejski. Sceneria wiejskich pól jest przestrzenią, na której podmiot liryczny rejestruje kolejno określone dźwięki. Poeta pisze o „gwarnym" polu, na którym „dzwoniły kos brzęki", a także „huczało szumnie koło w gadatliwym młynie", następnie „szalał dziewczęcy zakrzyk żniwiarskiej piosenki". Pejzaż dźwiękowy tworzą dźwięki antropofoniczne (brzęki kos, piosenka dziewczyny, szumiące koło gadatliwego młyna). Wszystkie dźwięki zostały wygenerowane przez człowieka, dlatego też Staff, chcąc utrzymać pewną spójność stylistyczną, zmodyfikował sonosferę, włączając odgłosy wydawane przez młyn do ludzkiej fonosfery. Najbardziej jednak interesująca nas część pejzażu dźwiękowego przychodzi później, gdy antropofonia „roztopiła się złotem w wieczornej godzinie". Pisze poeta: „Chór żab, co do obłędu niebiosa zachwyca, / I ciszy, co najczystszy ton, wzięła w koncercie / Noc upojona płaci dukatem księżyca".

2. Futuryzm: B. Jasieński, w *Słowie o Jakubie Szeli* tak oto charakteryzuje audiosferę wiersza: „Rozhuśtała już jesień tysiącem batut / krzywe wierzby nad stawem w takt żabich gam". T. Czyżewski w utworze *Wieczór letni* pisze z koeli: „W moczarach żaby grają symfonię tęskliwą / Na polach drzemie kilka drzew samotnych". S. Młodożeniec napisał wiersz *ziabia ballada*, w której żabie kumkanie i rechotanie jest wyrażone za pomocą onomatopei: „zaziabiało ziabie w stawiu / jeden kum do kumy prawił – / ...czik – czik czik – czik rik – czik czik". Poeta napisał też bliźniaczą *żabią balladę*, w której onomatopeje zastąpił przepięknymi aliteracjami: „Zaziabiało ziabie w stawiu – / zaciamkało na sitowiu – / zakwakało na oddalu".

3. Skamander: A. Słonimski w wierszu *Krew i woda* słyszy chór żab we własnym mieszkaniu: „Ty śpisz? Czy słyszysz? – Rzekłem: – Słyszę. – […] żab ogromny chór rozlega się w pokoju". J. Lechoń w wierszu *Wieczór* przysłuchuje się natomiast „żab rechotowi w stawie".

4. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: Żabi chór słyszy także W. Bąk w wierszu *Zamiast medali*. U K. Iłłakowiczówny żaby „warczą głośniej, głębiej, słabiej". M. Pawlikowska-Jasnorzewska używa z kolei wyrazu „kumkanie", sugerując, że być może ma do czynienia nie z żabami, lecz z kumakami. Akompaniują im świerszcze. O chórach żabich Pawlikowska wspomina także w innych wierszach i jest to jedna z dominujących u niej metafor związanych z płazami.

4. Awangarda Krakowska: W twórczości poetów „Zwrotnicy" żaby są niezwykle rzadkie. Udało mi się odnotować jedynie dwa wiersze. J. Kurek w utworze *Obraz* pisze, że żaby „skandują wieczorem", mając na myśli najprawdopodobniej kumaki. M. Czuchnowski w wierszu *Świat i upadek* wspomniał o „klarnecie żabim", tworząc w ten sposób klasyczną dla siebie metaforę muzyczną, a jednocześnie ukazując przykład biofonicznej melosfery poetyckiej.

5. Kwadryga: W. Sebyła w oryginalny sposób wprowadza wątek kumkających żab w zupełnie nowy kontekst miejskiej fabryki: „W hali fabrycznej, mrozem błękitnym oszklonej, / Szumi las. / Szumi czas. / Cieknie leniwa rzeka wszelkiej rzeczy. / Miljon żab wieczorami skrzeczy" (*Fabryka*). W innym wierszu pisał zaś: „Wszystkie u wozów brzmią jak flety z drewna, / w zmierzchu żabki,

organy łąk, grają do rana" (*Mitologia*), czyniąc z żab motyw instrumentalny, nieco w stylu Czuchnowskiego. L. Szenwald postępuje zresztą podobnie, nazywając żaby „flecistkami" (*Scena przy strumieniu*).

6. Awangarda Lubelska: S. Piętak pisze o „pojęku żab" (*Z powrotem w Wielowsi*), a K.A. Jaworski o „chórze żab" (*Ojczyzna*), jakże często powtarzanym.

7. Żagary: Jedynym przedstawicielem grupy, który zainteresował się poetycko odgłosami żab, był Jerzy Putrament, który w wierszu *Wiosenny motyw* wspomniał muzykalnych żabach, które „grają". Nie zdradził jednak więcej szczegółów.

D. Motyw żabiego koncertu, żabiej gry lub żabiego chóru jest w międzywojniu bardzo częsty i nietrudno doszukać się w tej tendencji oczywistych nawiązań do tradycji Mickiewiczowskiej. Odgłosy żab były w poezji opisywane adekwatnie, nie stanowią biofonii „czystej". Są najczęściej muzykalizowane i włączane w obszar melosfery przyrody. Chóry to metafora klasyczna i dobrze umocowana w tradycji. Oprócz tego w poezji międzywojennej zdarzają się jednak metafory bardziej oryginalne, jak np. „żabie gamy" czy „klarnet żabi". Poeci dość rzadko ufają własnemu uchu i przeważnie metaforyzują i muzykalizują odgłosy wydawane przez żaby, dlatego audialne reprezentacje właściwego rechotu czy kumkania są w zasadzie nieliczne. Najbliżej tego ujęcia byli bodaj jedynie futuryści, zwłaszcza Stanisław Młodożeniec, który nie ograniczył się w swych wierszach jedynie do opisu i zastąpienia żabiego dźwięczenia określonymi słowami, lecz zastosował onomatopeję, usiłując poetycko naśladować odgłosy płazów.

OWADY

Owady to najliczniej występująca grupa zwierząt na świecie. W kontekście literackim można je uznać za zwierzęta najczęściej człowiekowi towarzyszące, generujące charakterystyczne dźwiękowe jakości, takie jak bzyczenie, brzęczenie, ćwierkanie, cykanie itp. Świerszcze potrafią używać także ultradźwięków, niesłyszalnych dla ludzkiego ucha. Można je wykryć jedynie za pomocą specjalnej aparatury[241].

A. Główną jednak zasadą w procesie wydawania dźwięków przez owady jest korzystanie z tzw. narządów lub aparatów strydulacyjnych. Źródłem dźwięku w tym biologicznym mechanizmie jest pocieranie[242]. Świerszcz wytwarza dźwięki za pomocą dwóch twardych zewnętrznych skrzydeł, pod którymi umieszczony jest właśnie aparat strydulacyjny. Zasada działania tych narzędzi bardzo przypomina i jest w pewnym sensie analogiczna do igły, która posuwa się po płycie winylowej Jarosław Matusiak, znawca polskiej biofonii pisze o owadach:

[241] D. Sales, D. Pye, *Ultrasonic Communication by Animals*, op. cit., s. 98, 110–117, 131–135.
[242] Por. M. Goula, *Acoustical Communication in Heteroptera (Hemiptera: Heteroptera)*, [w:] *The Encyclopedia of Entomology*, red. J.L. Capinera, Dordrecht 2008, s. 23.

Owady posługują się również dźwiękami z użyciem podłoża jako instrumentu: źdźbłami, gałązkami i gruntem (podobnie jak to robią np. dzięcioły). Mechaniczne dźwięki owadów to jedne z najprostszych głosów w świecie zwierząt. Jednak mimo że wydawane są przeważnie przez pocieranie[243].

Owady słyszą dzięki tzw. narządowi lub aparatowi tympanalnemu, czyli specjalnemu rezonatorowi pokrytemu błoną bębenkową. Najczęściej znajduje się blisko odnóży lub u podstawy skrzydeł[244]. Aktywizacja słuchu następuje przez ciśnienie fal dźwiękowych, dlatego czasami ucho owadów określa się mianem ciśnieniowego[245]. Niektóre owady, jak np. biedronki, mają specjalne czułki, dzięki którym mogą odczuwać różne drgania i przetwarzać je na słyszane dźwięki[246]. Uczeni posuwają się do komentarzy, że świerszcze mają uszy w kolanach i słyszą za pomocą przednich odnóży. Takie umiejscowienie ma jednak uzasadnienie, ponieważ umożliwia wyraźne odróżnienie kierunku, z którego dobiega dźwięk do owada. Jak powiada Irena Cieślińska, gdyby świerszcze miały uszy na główce, która jest bardzo mała, nie mogłyby się zorientować, skąd pochodzi sygnał[247].

B. Owady w poezji można podzielić na te, których odgłosy słyszalne są najczęściej w tle dziejących się wydarzeń, oraz na te, które w pewien sposób poetycko upodmiotowiono, nadając im większą funkcję symboliczną. Najczęściej tematyzowane w poezji międzywojnia owady to świerszcz, mucha, komar i pszczoła. Inne, rzadziej występujące, to np. bąk czy truteń. Najczęściej wykorzystywanym słowem jest w tym kontekście ‘brzęczenie’, znacznie rzadziej poeci decydują się na bardziej wyrafinowaną charakterystykę odgłosu generowanego przez określonego owada. Jako czytelnicy jesteśmy więc zmuszeni do bardzo drobiazgowego rozumienia tego terminu. Brzęczy przecież mucha, brzęczy komar, brzęczą pszczoły; widzimy więc, że różnie zupełnie dźwięki są w zasadzie ujednolicane za pomocą języka.

ŚWIERSZCZ

A. Do najczęściej ujawnianych owadów w poezji tego czasu należą bez wątpienia świerszcze, które najczęściej przedstawiano jako owady śpiewające, ale jeszcze częściej – jako owady potrafiące grać na instrumencie-atrybucie, czyli skrzypcach. Prawdopodobnie duże znaczenie w tym skojarzeniu miała swoiste brzmieniowe podobieństwo między cykaniem świerszcza a skrzypliwym dźwiękiem, który można osiągnąć na skrzypcach przy odpowiednio zastosowanej artykulacji. Świerszcz w kulturze poetyckiej może uchodzić albo za śpiewaka, albo za instrumentalistę. Jego atrybutem muzycznym są najczęściej skrzypce. Być może to zupełny przypadek, a być może wynik

[243] J. Matusiak, *Odgłosy znad Wisły 2*, op. cit., s. 52.
[244] J. Strauß, R. Lakes-Harlan, *Evolutionary and Phylogenetic Origins of Tympanal Hearing Organs in Insects*, [w:] *Insect Hearing and Acoustic Communication. Animal Signals and Communication*, t. 1, red. B. Hedwig, Berlin–Heidelberg 2014, s. 5–27.
[245] E.G. Wever, *Sound Reception*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/science/sound-reception/tympanal-organs [dostęp: 22.02.2022 r.].
[246] I. Cieślińska, Dźwięk, op. cit., s. 50.
[247] Ibidem, s. 51.

obserwacji, ale taka muzyczna atrybucja świerszcza ma swoje uzasadnienie w sposobie generowania dźwięku przez owada.

B. Świerszcz jest jednym z tych owadów, które rozpoznajemy przeważnie po wydawanym przez nie dźwięku. W kulturze świerszcz często mylony jest bowiem z pasikonikiem, mimo iż zwierzęta te wyglądają zupełnie inaczej; różni je przede wszystkim kolor. Ale co istotniejsze – sposób, w jaki wydają dźwięki, podlega zupełnie innym prawom i mechanizmom. Świerszcz to owad znany przede wszystkim ludzkiemu uchu, niekoniecznie oku. Enigmatyczność świerszcza wynika poniekąd z jego obyczajów. Świerszcze są płochliwe i niezwykle wrażliwe. Kiedy wykryją intruza, nieproszonego gościa, momentalnie przerywają koncert. A kiedy milkną, ich znalezienie jest szczególnie trudne. Trzeba nie lada cierpliwości, by zobaczyć na własne oczy świerszcza, którego nie peszy obecność człowieka. Jak pisze Radosław Nawrot, „są zwierzęta, o których ktoś słyszał albo nawet ktoś je słyszał, ale nigdy nie widział. Świerszcze otwierają tę listę. Gdy w końcu ktoś je zobaczy, bywa zaskoczony, Świerszcz nie jest eleganckim skrzypkiem z bajek. Przypomina raczej karalucha niż Filipa z *Pszczółki Mai*”[248].

C. Mimo wszystko to właśnie ten owad został uznany za najbardziej reprezentatywny przykład dźwięku współtworzącego ogólną audiosferę polskich łąk. Pejzaż dźwiękowy polskiej prowincji i wsi trudno wyobrazić sobie bez świerszcza.

1. Motyw świerszcza-skrzypka ujawnia Leopold Staff w wierszu *Dożynki*, gdzie owad jest akompaniatorem ludzkiego znoju i pracy: „Świerszcze, skrzypkowie polni, / W radosny dzwonią ton, / Bo przodownica kroczy z tłumnym żeńcem, / Z sierpem i złotym, pszenno-żytnim wieńcem...”. Dźwięk wydawany przez świerszcza, nazywany przez poetę „tonem”, ma swoje brzmienie, które Staff interpretuje jako „dzwoniące”. Wydaje się, że to nie przypadek, a celowa manipulacja w planie sonosfery. Dzwony jako narzędzia dźwiękowe od wieków wyznaczały i kontrolowały czas, służąc do wyznaczania por dnia. Podobną funkcję wyznacza Staff dzwoniącemu świerszczowi, dodając także do tego funkcję estetyczną: metafora to doprawdy fonicznie skomplikowana, ponieważ owady grają na skrzypcach, ale generują dźwięk, którego brzmienie do skrzypiec nie jest nawet zbliżone. Inna musi być zatem funkcja tej smyczkowej metafory: oddziela ona to, co artystyczne, od tego, co czysto pragmatyczne. Kontrapunktem dla świerszcza-akompaniatora jest ludzki śpiew: „Od trudów pracy wolni, / Śpiewają: „Niesiem plon!”. W takich okolicznościach nawet sama praca, obfitująca „owocnym plonem”, staje się w ujęciu Staffa „śpiewająca”. A świerszcze, których ton jest „radosny”, stanowią dla tych okoliczności zgodny konsonantyczny kontrapunkt. W innym wierszu Staff jeszcze inaczej ukazuje świerszcza, ponownie dokonując modyfikacji w sonosferze. W wierszu *W polu* świerszcze nie grają już na skrzypcach, nie śpiewają – lecz syczą. Co ciekawe, syk po raz kolejny

[248] R. Nawrot, *Świerszcz za kominem*, „Zieleń Miejska” 2020, nr 11, s. 42.

łączony jest z „dzwonieniem". O ile skrzypce i dzwon z grubsza można połączyć w zgodnej harmonii, o tyle syk i dzwonienie są w istocie dość ekstrawagancką manifestacją poetyckiego słyszenia. Być może odpowiedź kryje się w tym wypadku w samej operacji interpretacji szumu dźwiękowego. Tego typu zestawienia stanowią bez wątpienia próbę porządkowania dźwięków przestrzeni, a każdy pejzaż dźwiękowy okazuje się swoistą poetycką interpretacją trudnych do oddzielenia od siebie, często stopionych w jedno różnych jakości dźwiękowych. Dzwoniący syk świerszczy „miele w żarnach ciszy", ale jego działanie wpływa na sam podmiot wiersza, który deklaruje ów dzwoniący owad: „Sprawia, że wśród powietrza kipiącego drgania / Słyszy się, co się widzi, widzi — co się słyszy". Świerszcze to zazwyczaj sprawni skrzypkowie, o czym była już mowa. Niekiedy jednak ten stały i konwencjonalny atrybut zastępowano innymi instrumentami. Motywy świerszcza powtarzają się u wielu poetów w dość podobnych konfiguracjach, a ich powszechność sprawia, że przejawiają pewną soniczną monotonność. Warto jednak sporządzić wykaz takich motywów.

2. Ekspresjonizm/Regionalizm: E. Zegadłowicz pisze o „rzęsistej świerszczów kapeli", której członkowie „szeleszczą, skrzypią i gęślą / na łące od ziemi do nieba". Poeta stwierdza, że „to jest ta muzyka wielka – / a wszystko inne dla chleba" (*Organista*). B. Leśmian pisze z kolei o roju siana, który rozćwierkany jest świerszczami (*Gwiazdy*), ale także o świerszczu, który „piosenką zapiecną oszałamia ciszę" (*Sen*), nawiązując w ten sposób do znanego motywu świerszcza „za kominem". W innym jeszcze wierszu przypisuje świerszczowi „dzwonienie" (*Poranek*).

3. Skamander: J. Tuwim pisał, że na tle gwieździstego nieba „tylko świerszcze grają: cyk-trr, cyk-trr, cyk-trr…" (*Wieczorem*). J. Lechoń zaś o ludziach, który są „wsłuchani w granie świerszczów, leżąc na murawie" (*Pani Słowacka*). W wierszu *Lutnia po Bekwarku* pisał z kolei o świerszczu jako towarzyszącym poecie instrumentaliście brzdąkającym na strunie.

4. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W wierszu T. Hollendra *Moje polesie* świerszcze „cytrę nocy stroją nisko"[249]. Podmiot liryczny z utworu *Ostatnia próba* K. Iłłakówiczówny pisze z kolei: „Tylko jeszcze świerszcza posłucham / wiosennego pod oknem w murze". J. Liebert tworzy na bazie motywu świerszcza metaforę geofoniczą: „Z chmur świerszcze deszczu znów zaszeleszczą" (*Dawne słowa*). W innym utworze przypisuje owadowi „śpiew daleki", który uznaje za charakterystyczną „melodię" łąk (*Dobry wieczór*). W podobny sposób postępuje w wierszu *Ojczyzna*, gdzie „na skrzypcach łąk, smyczkiem rosy, grają świerszcze". U K. Mikiewicza, podobnie jak u Leśmiana, świerszcz „chłopcem błękitnym dzwonił" (*Kapłan*). M. Pawlikowska-Jasnorzewska pisze o „grających świerszczach", które „kumkaniem żabieją" (*Słowo „crepuscule"*).

4. Awangarda Krakowska/Warszawska: M. Czuchnowski pisze o grającym „skrzypie świerszczów" (*Czarnolas*), a J. Przyboś o świerszczu, który „przeciął drugą z cisz" (*Sen*), choć w

[249] T. Hollender, *Czas, który minął*, op. cit., s. 25.

swoim zwyczaju nie przypisuje mu poeta żadnego konkretnego dźwięku. W wierszu *Ze źdźbła* przypomniał z kolei motyw świerszcza za kominem, który „iskrzył" i „o ciszę się rozbił". A. Ważyk w wierszu *Przechodzień* pisał zaś: „Ja szeptem wracam do domu / to tylko świerszczyk w moich włosach śpiewa", tworząc metaforą muzyczno-audialną związaną z motywami somatycznymi.

5. LitArt: J.A. Gałuszka pisze, że „jeden świerszcz wśród kostrzewy szepcze szczery pacierz" (*Wieś*)[250], a w innym wierszu wspomina o „ćwierku świerszczy", którym akompaniują „szepczące kłosy pszeniczne" (*Żniwa*)[251].

6. Kwadryga: S.R. Dobrowolski pisze o „złośliwym świerszczu", który „bzyczy" (*Jednemu, co wzgardził balladą*). M. Piechal wykorzystuje zaś motyw świerszcza najbardziej chyba oryginalnie, tworząc z wydawanych przez niego dźwięków aluzję autotematyczną: „Kiedyś sama w dźwięku samym / słów ćwierkograniem, / garścią świerszczów rozśpiewanych / w zielonym sianie" (*Tryptyk z prologiem*). W innym utworze pisał natomiast o ciszy „ciętej sekundami świerszczów", choć w tym wypadku nazwa dźwięku już nie pada. W bardziej adekwatny audialnie sposób scharakteryzował owada W. Słobodnik, pisząc: „Pobożne świerszcze modlą się cykaniem" (*Pieśń wieczorna*). L. Szenwald natomiast wyposaża świerszcza w dość tradycyjny atrybut, mimo wszystko dość rzadki w międzywojniu: „Muzykanci – borowi świerszcze – / trojąskrzypce i czyszczą smyk" (*Scena przy strumieniu*).

7. Awangarda Lubelska: Świerszcz był bardzo istotnym owadem dla Józefa Czechowicza, który wykorzystywał go w swych wierszach parokrotnie, nadając mu różne funkcje. Z jednej strony był stałym elementem wiejskiego pejzażu dźwiękowego: „księżyc idzie srebrne chusty prać / świerszczyki świergocą w stogach / czegóż się bać" (*na wsi*), ale z drugiej bywa swoistym alter ego poety: „o daleki / słyszysz te wiersze / o daleki / nie będę twoim świerszczem" (*legenda*). Czechowicz poświęcił temu owadowi jeden ze swoich najpiękniejszych wierszy, w którym dokonuje apoteozy jego śpiewu: „paście się paście w chrzęście połonin / włóczęgi świerszcze śpiewacze / maleństwa świerszcze chwila upalna / upalna ale jak ciało / wieźcie ją w śpiewie po gniewnym niebie / pieśń kto wie może czasem uwalnia" (*o świerszczach*). Dla Czechowicza kwestia audialności czy muzyczności świerszcza była dość klarowna: był on stałym elementem rzeczywistości umuzycznionej, symbolizując poniekąd sielankowość pejzażu wiejskiego. Spośród poetów lubelskich o świerszczu wspomniał też S. Piętak, choć nie przypisał mu żadnego konkretnego dźwięku: „świerszcz nad ranem w nieruchomym polu gasł..." (*Dla poematu*). Poeta tworzy impresyjny obraz dźwięku zanikającego. J. Stachowski pisał z kolei: „mogłeś palce zamoczyć w postrzępionym krzyku świerszczy" (*Dojrzewanie*), włączając owady w obszar fonosfery. Poeta lwowski, S. Rogowski, w wierszu *Wieczór oczekujących* napisał zaś, że „silniej od dzwonów grzmią świerszcze", dokonując tym

[250] J.A. Gałuszka, *Ludzie bez twarzy*, Warszawa 1927, s. 8.
[251] J.A. Gałuszka, *Cienie orłów*, Kraków 1932, s. 17.

samym swoistej amplifikacji dźwiękowej motywu. W żadnym w przytoczonych przykładów poeta nie wskazał dynamiki odgłosu owada.

8. Żagary: T. Bujnicki pisze w wierszu *Rozmowa sprzed lat*, że „gdy turkoczą wesoło niestrudzone świerszcze, / a po niebie wędruje przepasany księżyc...", włączając do katalogu poetyckich dźwięków związanych ze świerszczami odgłos zupełnie nowy, kojarzący się nieco z idiofonami drewnianymi typu kołatki, klekotki czy grzechotki. Właściwie trudno ocenić, czy poeta muzykalizuje owada, czy nie. Bardziej dosłowny był J. Putrament, który w wierszu *Wieczór w Olmanach* zamieścił wyznanie podmiotu lirycznego, że jest dziś „dzień melodyjnych świerszczów". Owady już nie kołaczą ani turkoczą, lecz odgrywają melodię. To zdecydowanie mniej adekwatny opis, ale w sposób dość oczywisty wpisujący się w pewne konwencję antropofonizacji przyrody. Motyw świerszcza spośród Żagarystów przywołał też J. Zagórski, pisząc w wierszu *Owady*: „Głowy huczały jak gniazda os, / świerszczem śpiewała krew w uszach". Poeta nawiązuje, podobnie jak wcześniej Ważyk, do estetyki somatycznej, wiążąc odgłosy świerszcza z własną cielesnością. Istotne jest jednak, że ów dźwięk bezpośrednio nazywa, mówiąc o „śpiewie".

9. Autentyzm: W poezji autentystycznej świerszcz, mimo swego wiejskiego rodowodu, nie gościł bardzo często. Można wyróżnić właściwie tylko dwa znaczące przykłady. J.B. Ożóg napisał w wierszu *Spotkanie u studni* następujące słowa: „Szeptałaś i była to chwila dzwoniących świerszczy, / najświeższa, nie przeczuta, zielona", przywołując po raz kolejny obecny już wcześniej motyw owada „dzwoniącego"[252]. T.J. Demczyk z kolei, w utworze *Drzewa i kamienie*, napisał: „świerszcz grający spędzał mnie co noc". Kolejny raz ujawnia się zatem motyw świerszcza grającego, choć poeta nie skonkretyzował samego instrumentu. Tak czy inaczej oba przykłady to kolejna antropofonizacja[253].

10. Poetki i poeci niezależni: M. Czerkawska bardzo często przywoływała w swych wierszach pejzaż rustykalny, a świerszcze były jego stałym elementem, choć nie zawsze audializowanym. W wierszu *Drzeworyt* pojawia się jednak „świerszcz dawności", który „ćwierka pod ławą, gdy noce ciche"[254]. Świerszcz występuje w tu w podwójnym znaczeniu: dosłownym i przenośnym. M. Jastrun natomiast wprost muzykalizuje odgłosy świerszcza i to na bardzo ogólnym poziomie: „Tam szumią drzewa! tam ciepła muzyka / Świerszczy i trzepot czerwonych motyli" (*[Nie opuściła mnie ciemna zgryzota...]*). W innym utworze poeta wprowadza jednak alternatywną interpretację soniczną, pisząc: „I świerszcze trzeszczą w trawach, / Ja nocą słucham" (*Pokolenie*).

[252] J.B. Ożóg, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1977. Wszystkie cytaty z utworów Ożoga pochodzą z tego wydania.
[253] T.J. Demczyk, *Tworzę życiorys*, Warszawa 1938, s. 15–17.
[254] M. Czerkawska, *Jałowcowe żniwa. Wiersze wybrane*, wstęp i wyb. J. Kwiatkowski, Kraków 1972. Wszystkie następne cytaty z twórczości poetki pochodzą z tej edycji.

MUCHA

A. Najbardziej pospolitym i bliskim człowiekowi owadem jest mucha, której charakterystyczne brzęczenie można uznać za znak rozpoznawczy właściwie każdego środowiska dźwiękowego. Muchy określane są przez entomologów synantropami, co oznacza, że uznaje się je gatunek zwierzęcia, które potrafiło przystosować się do życia w środowisku bardzo silnie zmienionym przez działalność człowieka. Ze względu na swe charakterystyczne bzyczenie, brzęczenie i powszechność muchy domowe są wdzięcznym i łatwo rozpoznawalnym przedmiotem dźwiękowym.

B. Według J.C. Coopera muchę uważano w kulturze za „uosobienie słabości i znikomości”[255], co wiąże ją także z komarem, którego była częstą towarzyszką. Oprócz tego łączono ją ze złem i zepsuciem, na co główny wpływ miało rozprzestrzeniające się chrześcijaństwo, które uznało muchę za symbol grzechu i zarazy. Myśląc o muchach, myślano o chorobach. Muchy były czwartą plagą egipską, którą Jahwe sprowadził tuż po pladze komarów, choć komentatorzy Biblii zwracają uwagę, że wyraz ten jest różnie tłumaczony i być może chodzi o rodzaj bąków (Wj 8,17).

C. W poezji międzywojennej mucha ujawniana jest zazwyczaj mało korzystnych audialnie okolicznościach. Zakres wydawanych przez nią dźwięków też nie jest szeroki. Poeci wykorzystują skojarzenia najbardziej intuicyjne i dosłowne, pisząc o brzęczeniu lub bzyczeniu, choć czasami ich obecność mobilizuje twórców do wymyślenia nowej audialnej lub muzycznej metafory.

1. Bolesław Leśmian podchodzi do motywu muchy dość drobiazgowo, co wpisuje się poniekąd w tendencję poety do ujmowania spraw świata w skali mikro. Jak pisze, w trakcie ulewy „pierwsza z brzękiem zbudziła się mucha” (*Pierwszy deszcz*). W utworze *Zwiewność* odnotowuje zaś: „Brzęk muchy w pustym dzbanie, co stoi na półce”. Widzimy zatem, że mucha Leśmianowska po prostu brzęczy, ale odgłos, który wydaje, ma zawsze zarysowane ramy. Nie jest to brzęczenie jedynie „abstrakcyjne”, w niewiadomej lub nieskończonej przestrzeni. Mucha to mały, ale dobrze zarysowany element świata przedstawionego.

2. Futuryzm: Mucha w kontekście futurystycznym właściwie nie zaistniała. Jedyny przykład, jaki można przytoczyć, to wiersz *Spotkanie* A. Sterna, który istotnie w manierze futurystycznej poprawia udźwiękowienie muchy za pomocą onomatopei: „Mówię. (Jak nieznośnie. Kurz. Muchy; bzz. bzzz)”. Sam odgłos można jednak zaklasyfikować jako po prostu: bzykanie.

3. Skamander: J. Tuwim w jednym wierszu odnotowuje „czarne bzykające muchy” (*Zemsta*), ograniczając audialną referencję do bzyczenia. K. Wierzyński z kolei potraktował owada niezwykle poważnie, poświęcając mu aż cały wiersz i portretując go jako stworzenie, którego możliwości z zakresu kolorystyki dźwiękowej są nie tylko godne uwagi, lecz także zupełnie osobne. Co najważniejsze, w wierszu *Muchy niebieskie* podmiot liryczny deklaruje, że nasłuchiwanie muszych

[255] J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, op. cit., s. 167.

odgłosów sprawia mu przyjemność: „Brzęk ich przeciągły pod wiatru pieszczotę, / Jak drumla z dala zasłyszana, gra mi". Nazywa je nawet „muzyką skrzydeł", którą wygrywają „kolorowe grajki". Odgłos muchy porównany jest przez Wierzyńskiego do drumli, czyli charakterystycznego idiofonu blaszanego. Widzimy więc, że poeta opuszcza rzeczywistość czysto audialną na rzecz muzykalizacji doświadczenia dźwiękowego. Podobnie jak Tuwim postąpił A. Słonimski, wprowadzając do swoich dwóch wierszy – *Jeruzalem* oraz *Do poetów* – motyw prostego muszego brzęczenia.

4. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W. Bąk w wierszu *Nie szperaj wśród szpargałów* także tematyzuje proste brzęczenie muchy, choć w dość oryginalny sposób nazywa je „pobzykiem"[256]. W utworze W. Broniewskiego muchy bzyczały na tle zarysowanej ciszy i nudy, co przypomina nieco poetykę zastosowaną przez Leśmiana: „Cisza była nudna, męcząca […] / Słychać było: ktoś ziewnął / i tylko muchy, skazane przez jesień, u szyb brzęczały skrzydłami" (*[Cisza była nudna...]*). Docenić należy dokładność poety w określeniu źródła odgłosu wydawanego przez muchy. Te i podobne motywy powtarzają się u wielu twórców międzywojnia. Przypominali o nim inni poeci związani z poetką Skamandra, np. Jerzy Liebert (*Pieśń o Zagładzie*) czy M. Pawlikowska-Jasnorzewska (cykl *Płyty Carusa*).

5. Awangarda Krakowska: Pisał o musze T. Peiper (*Żałobna data*), choć poza tym jednym przykładem wkład poetów Awangardy Krakowskiej w aktualizację motywu można ocenić jako żaden. O owadzie przypomina sobie dopiero w latach 30. L. Piwowar (*Jesień*, *W krajobrazie*).

6. Kwadryga: Motyw odżywa dopiero w twórczości poetów Kwadrygi, choć nie na dużą skalę. O muszym odgłosie piszą bowiem jedynie W. Sebyła (*Spowiedź szczurołapa*), wspominający o musze „dzwoniącej", oraz M. Piechal (*Żeromski*), zwracający uwagę na przeżywające żałobę po tytułowym bohaterze muchy „zawodzące nad dachem".

7. Poetki i poeci niezależni: Maria Czerkawska pisze w o „brzęczeniu niezliczonych much" (*[Nieznaczny ruch…]*) i „brzęczących muszkach" (*Kukułka*). W wierszu *Muchy* pisze zaś: „Po ścianach łazi, lata, bzyka, / wiruje potwór rozszczepiony / w tysiące much". W tym wypadku muchy stają się symbolem tanatycznym: „śmierci wysokim tonem jęczy / wczepiony w lep". Dźwięki umierającej muchy wydają się dramatyczne.

D. Muchy ze względu na swoją powszechność i wszędobylskość mogą stanowić element właściwie każdego możliwego krajobrazu, niezależnie, czy mowa o przestrzeni zamkniętej, jak pomieszczenia, pokoje, restauracje czy większe gmachy, czy o przestrzeni otwartej, jak miejskie place, ogrody, wiejskie pola i łąki itd. Na wsi much jest zdecydowanie więcej niż w miastach. I co istotne, na wsi jest znacznie więcej much niż w miastach, przynajmniej w tamtym czasie. Warto przypomnieć, że ¾ ludności ówczesnej Polski żyła na terenach wiejskich.

[256] W. Bąk, *Brzemię niebieskie*, Warszawa 1934, s. 38.

KOMAR

A. Muchy to wierne towarzyszki życia człowieka. Istnieje właściwie tylko jeden owad, który mógłby na tym polu rzucić muchom wyzwanie – komar. W przeciwieństwie do much, których dźwięk wydaje się monotonny, bardzo rozwlekły i wręcz transowy, odgłosy, które wydaje komar, wydają się bardziej melodyjne. Owady te są mniejsze niż muchy, dlatego też ich brzęczenie jest zdecydowane wyższe na skali dźwiękowej, znacznie trudniej również usłyszeć komara. Nie bez powodu najbardziej uciążliwe są w nocy, kiedy wszechogarniająca cisza potęguje każdy dźwięk. Szacuje się, że komary to owady, które żyły na ziemi blisko 60 milionów lat przed pojawieniem się człowieka. W porównaniu z tymi owadami ludzie żyją na naszej planecie stosunkowo krótko (kilka milionów lat)[257]. Najbardziej rozpowszechnionym komarem żyjącym na terenie Polski jest komar brzęczący, zwany także pospolitym. Dzieli się na dwie odmiany: jedna żywi się krwią ptaków, druga – krwią ssaków[258]. Według niektórych badaczy bicie skrzydeł komarzyc samic dla samców jest niczym muzyka, na którą bardzo żywiołowo reagują[259].

B. Relacja na linii komar–człowiek jest napięta. Owady te nie należą do szczególnie pożądanych i szanowanych przez ludzi. Bezwzględnie wpłynęło to na symbolikę komara i miejsce, jakie przypisano mu w kulturze. Bzyczenie wywoływane jest przez bicie skrzydeł komarzyc. Nie jest ono szczególnie donośne, ale gdy samica komara zbliży się do ucha człowieka, wydawany przez nią dźwięk bywa szczególnie irytujący i niepożądany. Brzęczenie komarów, obok brzęczenia much, należy do zespołu dźwięków odbieranych przez człowieka jako soniczne zanieczyszczenie przestrzeni. Komar traktuje ludzi jako dość łatwe źródło krwi, która jest im potrzebna jako pożywienie zapewniająca przetrwanie – krew umożliwia powstanie jajek, z których wykluwają się kolejne komary (wyjątek: samce komarów żywią się nie krwią, lecz nektarem kwiatowym). Jest więc to relacja asymetryczna: pasożyta i żywiciela. Z punktu widzenia człowieka komar jest owadem niepożądanym, uciążliwym i przez to zwalczanym. Komar, obok np. os, pszczół, kleszcza, muchówek, jest właściwie synonimem owada gryzącego (choć w jego przypadku jest to określenie nieścisłe, ponieważ komar używa tzw. aparatu gębowego kłująco-ssącego, czyli wbija igłę, którą wysysa krew)[260].

C. W tradycji biblijnej komary zostały zesłane przez Boga jako trzecia plaga egipska, a jedynie tę plagę czarownicy faraona nazwali „palcem bożym" (Wj,8,12). Wizerunek komarów nie jest w Biblii

[257] S. Iszczek, *Komary – uciążliwe owady*, „Przegląd Komunalny" 2001, nr 7, s. 76–77.
[258] E. Wegner, *The characteristics of the most troublesome mosquito species (Diptera: Culicidae) in Poland*, „Fragmenta Faunistica" 2009, nr 2, s. 157–179.
[259] B.J. Arthur, K.S. Emr, R.A. Wyttenbach, R.R. Hoy, *Mosquito (Aedes aegypti) flight tones: Frequency, harmonicity, spherical spreading, and phase relationships*, „The Journal of the Acoustical Society of America" 2014, nr 2, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3985972/ [dostęp: 22.02.2022 r.].
[260] W. Kozłowski, *Co nas gryzie?*, „Ogrody, Ogródki, Zieleńce" 2009, nr 8, s. 38–40.

specjalnie pozytywny: jeśli ziemia zamiast „rodzić stworzenia", wydaje komary, oznacza to, że nie obrodziła w plony. Komary były w pewnym sensie wyrazem gniewu Boga. Gniew boży mógł objawiać się pojawieniem się komarów (MDr 19,10). W przepowiedni w Księgi Izajasza Bóg ostrzega, że gdy wpadnie w gniew, ludzie zaczną ginąć jak komary, podkreślając ich niski i plugawy status (Iz 51,6).

D. Komar nie doczekał się w literaturze symboliki bogatej. Słowniki symboli najczęściej pomijają tego owada jako nieszczególnie istotnego. J.C. Cooper pisze, że komary symbolizują „najtrywialniejszą z błahostek"[261]. Z tego też powodu w poezji międzywojennej motyw brzęczącego komara nie jest wykorzystywany globalnie. Jest on ujawniany od czasu do czasu.

1. B. Leśmia poświęcił temu owadowi aż dwa wiersze. W jednym komary „świerszczą" (Wieczór), w drugim –„brzęczą" (*Chałupa*).

2. Skamander: A. Słonimski w wierszu *Sentymentalizm* pisze o „brzęczeniu" skrzydeł komarów. J. Iwaszkiewicz zarejestrował brzęczenie komarów podczas zbierania owoców (*Jagody*).

3. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: K. Iłłakowiczówna melodyzuje brzęk komara, pisząc, że jest on „jak lutnia śpiewny" (*Noc*); poetka w ciekawy sposób aktualizuje więc konwencjonalny motyw lutniowy. M. Pawlikowska-Jasnorzewska w utworze *Sypialnia* porównuje latające nad jej głową komary do przelatujących samolotów: „Samolot komar / w mrocznym kącie brzęczy…". W pewnym sensie dochodzi więc do amplifikacji tematyzowanego brzęczenia.

3. Awangarda Krakowska: Poeci Awangardy Krakowskiej motywu komara nie podejmowali. Na tym tle wyróżnił się jedynie luźno z tą grupą związany A. Ważyk, pisząc w wierszu *Ślub Krzysztofa* o pastuchu, który „grą na dudce spędzał komary, krowy do rzeki". Komary powróciły na dobre w twórczości poetów Kwadrygi. Piwowar: "Wiatru i ciszy sprzeczka / dokucza, jak bzyk komara" (List z dala)

4. Kwadryga: S.R. Dobrowolski pisze o „koncercie komarów", które współgrają z „deszczem wiotkich smyczków" i „skrzypcami trzcin" (*Sonata księżycowa*). Podobnie komary tematyzuje K.I. Gałczyński, pisząc: „komarowa muzyka niechaj zabrzmi cienka, / [...] komarowa, lecz boska i słuchać nie szkoda" (*Sympozjon*), a w wierszu-poemacie pt. *Koncert* wyróżnia całą osobną część pt. *Bal komarów*, gdzie pisze: „My brzęczymy nad wodą, / nad wodą, która uśnie; / [...] I tak będziemy brzęczeć / do końca, do ostatka, / aż umrzemy, zabzykamy". W. Sebyła w poemacie *Młyny. Sonata nieludzka* wspomina z kolei o komarach, które „skrzypcowym chórem / rozpoczynają nocną uwerturę, / brzęcząc nad zgubą dnia i swoją". W *Kuchni mojej matki* L. Szenwalda komary brzęczą wtórząc stukotowi dzięcioła i „pulsowi drzew", składając się razem na „rytmikę namiętną".

[261] J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, op. cit., s. 109.

5. Awangarda Lubelska/Autentyzm: Cz. Janczarski pisze o „dzwoniących w wilgotnych liściach" komarach, które przypominają mu dźwięki gitary (*Na zakręcie szosy*).

6. Poeci niezależni: M. Jastrun, podobnie jak Janczarski, przyrównał brzęczące owady do instrumentu muzycznego: „Harmoniką komarów brzęcząca nad stawem / Cisza w polu otwiera przestwór dnia jak dłoń" (*Lato samotne*).

PSZCZOŁA

A. Ostatnim kluczowym dla zrozumienia kultury literackiej i dźwiękowej międzywojnia owadem jest pszczoła. Jest ona obecna w historii polskiej literatury od bardzo dawna. Chętnie przypisuje się im pewną symbolikę, związaną zazwyczaj z pracowitością, porządkiem i hierarchią. Pszczoły to owady użyteczne, budzące skojarzenia z rodzącym się każdej wiosny życiem oraz istotnym w kulturze i gospodarce produktem ich pracy, czyli miodem. Wydają one dźwięki odbierane przez nas jako bzyczenie i brzęczenie głównie za pomocą szybkich uderzeń skrzydłami[262], ale także za sprawą mięśni klatki piersiowej[263]. Wydawanie odgłosów i drgań służy m.in. do komunikacji między sobą – przede wszystkim sygnalizowania zbliżającego się niebezpieczeństwa, ale nie tylko[264]. Uczeni w ostatnich latach dowodzą, że dźwięki i wibracje wydawane przez pszczoły powodują, iż znacznie sprawniej zbierają one nektar czy pyłek kwiatowy, ponieważ dzięki wibracjom wzrasta koncentracja cukrów w nich zawartych[265]. Nie bez znaczenia dla jakości wydawanych dźwięków pozostaje także nastawienie pszczoły: wydaje zupełnie inne dźwięki, gdy jest wściekła, i inne, gdy jest spokojna (niektórzy badacze wykazują, że pszczoły potrafią „krzyczeć", zwłaszcza w samoobronie)[266]; inaczej brzmi, gdy jest wypoczęta, a inaczej kiedy jest zmęczona[267].

B. Dla ludzkiego ucha pszczela feeria dźwiękowa może brzmieć monotonnie, ale w rzeczywistości jest dość złożona: składa się z przynajmniej kilku różnych dźwięków, a każdy z nich pełni jakąś funkcję. Jak twierdzą niektórzy badacze, nawet mało doświadczony pszczelarz jest w stanie rozpoznać podstawowe typy odgłosów, dzięki czemu może przewidzieć zachowanie pszczół[268].

---

[262] S. Łopuch, A. Tofilski, *Use of high-speed video recording to detect wing beating produced by honey bees*, „Insectes Soxiaux" 2018, nr 66, s. 235–237.

[263] C. Collison, A Closer Look. *Sound Generation and Hearing*, „Bee Culture" 2016, https://www.beeculture.com/a-closer-look-sound-generation-and-hearing/ [dostęp: 22.02.2022 r.]).

[264] To dość skuteczna strategia. Używają jej także inne gatunki zwierząt, np. nietoperze, które brzęczeniem odstraszają polujące na nie sowy. Por. L. Ancillotto, D. Pafundi, F. Cappa i in., *Bats mimic hymenopteran insect sounds to deter predators*, „Current Biology" 2022, nr 9, https://www.cell.com/current-biology/fulltext/S0960-9822(22)00486-9 [dostęp: 22.02.2022 r.].

[265] Zob. M. Veits, I. Khait, U. Obolski i in., *Flowers respond to pollinator sound within minutes by increasing nectar sugar concentration*, „Ecology Letters" 2019, nr 9, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/ele.13331 [dostęp: 22.02.2022 r].

[266] Zob. H.R. Mattila, H.G. Kernen, G.W. Otis, L.T.P. Nguyen, H.D. Pham, O.M. Knight, N.T. Phan‡, *Giant hornet (Vespa soror) attacks trigger frenetic antipredator signalling in honeybee (Apis cerana) colonies*, „Royal Society Open Science" 2021, nr 11, https://doi.org/10.1098/rsos.211215 [dostęp: 22.02.2022 r.]

[267] Jan Boczek pisze, że pszczoła leci w pole w tonacji A (435 drgań/s), a zmęczona wraca w tonacji E (326 drgań/s). Por. J. Boczek, *Głosy owadów i możliwości ich wykorzystania w rolnictwie*, „Postępy Nauk Rolniczych" 1990, nr 3, s. 60.

[268] K. Janiszewska, *Mowa pszczół*, „Pasieka" 2013, nr 3, s .44.

Wielki huk dochodzący z ula oznacza jedno: pszczoły próbują schłodzić jego wnętrze za pomocą koncertu skrzydeł wywołującego ciąg powietrza[269]. Warto dodać, że pozycja „społeczna" w kolonii pszczół także ma znaczenie: innych dźwięków używa królowa, a innych reszta pszczół i trutni[270]. Jak pisze Sylwia Łopuch, „śpiew matki pszczoły miodnej [...] jest dobrze słyszalny dla ludzkiego ucha", a co istotne „wyraźnie odróżnia się od innych dźwięków wydawanych przez pszczoły". Najważniejszą sprawą jest to, że na śpiew matki w odpowiedni sposób reagują robotnice. Wystarczy, że wyda ona dźwięk, a robotnice wstrzymują pracę[271]. Co ciekawe, jeśli kolonia zostaje osierocona i nie ma w niej królowej, pszczoły wydają jęczące, melancholijne i niemal żałobne buczenie – choć ten sposób interpretacji jest być może nazbyt antropocentryczny.

C. Komunikacja soniczna pszczół najczęściej uzupełniana jest tym, co chętnie nazywamy pszczelim tańcem[272], służącym do wskazywania innym pszczołom np. ścieżki do pokarmu[273]; niektórzy badacze nazywają ten taniec kodem bezfonemowym[274]. Nie należy jednak tych zachowań oddzielać, jedno uzupełnia drugie, stanowią złożony zespół zwyczajów pszczół[275].

D. Owady odbierają dźwięki inaczej niż ludzie. Nie mają uszu, lecz specjalne receptory na odnóżach, co pozwala im odbierać fale dźwiękowe, rozchodzące się po całym ulu. W nauce nazywa się to komunikacją wibroakustyczną[276], która dla pszczół ma kolosalne znaczenie, ponieważ wielotysięczna populacja i ciemność ula powodują, że komunikacja musi mieć charakter wielobodźcowy, by skutecznie koordynować swoją aktywność[277]. Dlatego istotną funkcję pełnią także czułki, którymi pszczoły odbierają dźwięki dochodzące do nich z zewnątrz. Czułki są zresztą bardziej uniwersalnym kanałem odbioru bodźców – służą bowiem do percepcji polisensorycznej, głównie węchowej i akustycznej. Jest to istotne, ponieważ każde zakłócenie powoduje dezorganizację pracy ula[278].

E. Rola kulturowa i relacje pszczół z człowiekiem są przeważnie nacechowane pozytywnie. Pszczoły są postrzegane przez ludzi jako owady bardzo pożyteczne, symbolizując z jednej strony pracowitość (podobnie jak mrówki i osy), z drugiej – harmonijnie żyjącą społeczność. Nie bez znaczenia jest także główny wytwór gospodarki pszczelej, czyli miód, którego znaczenie kulturowe i ekonomiczne jest jeszcze większe niż znaczenie samego owada[279]. Jak pisze Cooper, pszczoła jest „prawdopodobnie najbardziej uniwersalnym symbolem wśród owadów", jest „obiektem uwielbienia,

[269] Ibidem.
[270] W. Gekeler, *Pszczoły. Poradnik hodowcy*, Warszawa 2014, s. 11.
[271] S. Łopuch, *Wibroakustyczna komunikacja pszczoły miodnej (Apis mellifera L.)*, „Kosmos" 2022, nr 3, s. 310.
[272] G. Borsuk, *Przegląd wybranych zagadnień z badań etologicznych w pszczelarstwie*, „Kosmos" 2011, nr 3–4, s. 406.
[273] B. Rode, *Czy zwierzęta mają język?*, „Zoophilologica" 2017, nr 3, s. 136.
[274] J. Skibska, *Modalność znaku*, „Chowanna" 2009, nr 21, s. 326.
[275] W. Micherdziński, *Nie tylko taniec – także głosy pszczół*, „Wszechświat" 1964, nr 10, s. 216–216.
[276] S. Łopuch, *Wibroakustyczna komunikacja pszczoły miodnej (Apis mellifera L.)*, op. cit., s. 307.
[277] Ibidem, s. 308.
[278] S. Łopuch, *Wpływ substancji toksycznych na zachowania pszczół*, „Wieś i Doradztwo" 2017, nr 4, s. 9–13.
[279] J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, op. cit., s. 186.

czci i lęku, przedmiotem kultów, obrzędów oraz wiary w narodziny, śmierć i duszę”[280]. Pszczoły to ulubione owady bogów (dość znane są wersje mitów mówiące o tym, że Zeusa lub Dionizosa w dzieciństwie karmiły właśnie pszczoły), często pełniące funkcję łącznika między światem ziemskim a nadziemskim. Są symbolem o ambiwalentnej naturze, łącząc pierwiastki cielesne i duchowe. W historii kultury europejskiej nie było momentu, w którym pszczoły postrzegano by negatywnie.

F. Pszczoły nie mają w międzywojniu bogatego repertuaru „muzycznego”. Poeci, niezależnie od orientacji artystycznej, byli dość zgodni w dźwiękowej charakterystyce tego owada, najczęściej sprowadzając jego wokalizację do dość prostego brzęczenia lub bzyczenia, czasami czyniąc z wydawanego przez nie dźwięku podstawę metafory ekstrapolującej jego pole znaczeniowe.

1. Ekspresjonizm/Regionalizm: E. Zegadłowicz w utworze *Południe* tematyzuje pijane pszczoły, które „brzękliwym migotem / lecą w las rozśpiewane”[281]. J. Brzostowska stwierdza zniecierpliwiona, że tuż obok niej „brzęczy uparta pszczoła” (*Niedziela*). W innym wierszu pisze zaś o huczących pszczołach latających wokół barci miodu (*Prządka*). Poetka zazwyczaj obserwuje i odnotowuje. Brzęcząca pszczoła pojawia się także w wierszach B. Leśmiana (*Po deszczu*).

2. W sposób bardzo ciekawy motyw pszczoły ujawnił z kolei Leopold Staff w wierszu *Dzieci ołowiu*: „Cóż to za pszczoły brzęczą na skrwawionym polu? / Jakie miody w jakie niosą ule? / To roznoszą zatruty miód śmierci i bolu / Obłąkane, puszczone w lot kule!”. Poeta wykorzystuje tu oczywiście metaforykę biofoniczną: kule karabinowe są scharakteryzowane jako latające pszczoły, które brzęczą. Ta jedna informacja tworzy jednak dramatyzm całej konstrukcji metaforycznej. O ile bowiem pszczoły są dla człowieka zauważalne, o tyle same kule poruszają się zbyt szybko, by je dostrzec. Wystrzały generują jednak charakterystyczny dźwięk, który uwydatniony jest przez poetę za pomocą metafory i porównania jednocześnie. Świst kuli wyobrażony jest jako brzęczenie pszczoły, której ulem jest podziurawione ludzkie ciało. To jednak asocjacja audialna jest tutaj kluczowa do zrozumienia mechanizmu metafory: dźwięk ma tu paradoksalnie najsilniejszą moc obrazową. Dla Staffa brzęczenie pszczół było w wierszu *Skończona pieśń…* wątkiem wspomagającym i uwydatniającym motyw ustania poetyckiej pieśni. Podmiot liryczny umilkł z powodu miłosnego niepowodzenia, twierdząc, że „zamilkł [jego] szczęsny śpiew”, ale obok tego także pod postacią metafory biofonicznej Staff uzupełnia ten audialny obraz: „Pszczół pobrzęk już / Miodem w me sny nie wsięka”. W ogólnej audiosferze poetyckiej Staffa pszczoły zajmują poczesne miejsce także z innego powodu. Poeta włącza te owady do swojej własnej autorskiej koncepcji muzyki sfer, którą można zinterpretować także jako wielką symfonię przyrody. W *Pieśni wysokiego wichru* Staff mówi o „boskiej muzyce sfer kryształowych”, zachęcając czytelników: „Posłuchajcież! […] Czuj! Natężaj

[280] Ibidem, s. 215.
[281] E. Zegadłowicz, *Budziejowickie łąki*, Poznań 1932, s. 11.

uszu". Pszczoły są w tym wierszu źródłem szumu, który przypomina poecie „marzące zwierzenia basetli".

3. Futuryzm: Pomniejsze motywy pszczele znaleźć można u T. Czyżewskiego (np. *Intermezzo. Drapieżne kwiaty*). W innym wierszu poeta pisze: „roje pszczół szumią to jodły / brzęczą znów, bladą muzyką lir" (*Szałas w górach*). Czyżewski tworzy pejzaż polisemii dźwiękowej, w której odgłos pszczoły miesza się z szumem drzew, po czym dokonuje korekty w sonosferze, utożsamiając oba środowiska dźwiękowe z muzyką instrumentalną – dosłownie „liryczną". Powyższe dwa utwory ukazują jedno z dwóch podstawowych środowisk, na którym tematyzowano pszczoły – las i łąka. Kolejnym przykładem tego drugiego typu pejzażu jest utwór *łąka* S. Młodożeńca, gdzie pszczoły razem z bąkami i trzmielami, grając we wspólnej wiejskiej kapeli, współtworzą ogólną audiosferę łąki, a także specyficzny muzyczny pejzaż dźwiękowy: „Jak na odpust muzykują, grają jej kapele – / brzęczą pszczoły, miodne bąki, basetlują trzmiele". A. Stern w wierszu *Arka* tworzy natomiast wizualno-audialną metaforę, której podstawą jest motyw pszczoły: „Pszczelniących słońc chór, słońc woń". Poeta mówi więc o słońcu, które „pszczelnieje chórem", lub słońcu, które brzmi jak chór „pszczelniący". To właściwie bodaj jedyna, być może poza *Słopiewniami* Tuwima, tak kombinatoryczna zagrywka poetycka i językowa, w której brzęczenie pszczół zostaje uczynione istotnym dla utworu elementem audiosfery. Tak czy inaczej, u futurystów trudno znaleźć więcej takich motywów.

4. Skamander: J. Tuwim w słynnych *Słopiewniach* zamieścił wiersz *Słowisień*, w którym „Drzewia pełni pszczelą i pasieczną, / A przez liście kraśnie pęk słowiśnie". Widzimy, że działanie na języku wywołuje w tym wierszu podobny efekt, co wcześniej u Sterna. Pszczoły przestają być statycznym elementem wiersza, w formie rzeczownika, a nabierają dynamiki w formie czasownikowej („pszczelić"). Co istotne, audializacja za pomocą pszczoły dotyczy obiektu trzeciego – w tym wypadku drzewa. Pszczoła powraca u Tuwima także w innych wierszach. W bardzo ciekawy sposób poeta tematyzuje pszczołę w autotematycznym wierszu *Słowo i ciało*, opowiadającym o fascynacji słowem i mową polską: „Słowami fruwają chwile, / I wszystko, com kocham i czuł, / Brzęczy całymi dniami / Rojem słonecznych pszczół". Pszczoły stają się metaforą „brzęczących" na co dzień słów. To istotna deklaracja, ponieważ ewidentnie pokazuje, że Tuwim postrzega brzęczenie pszczoły w kategoriach jakościowych *hi-fi*. Nie są one dla niego nieprzyjemne, a wręcz przeciwnie – kojarzą mu się z kochanym przez niego dźwiękiem języka ojczystego. Dla odmiany u Iwaszkiewicza pszczoły pełnią rolę raczej incydentalną; służą głównie do charakterystyki audialnej elementów świata przedstawionego. W jednym wierszu (Piosenka *III* z tomu *Oktostychy*) pisze o drzewach, w których „bazie / brzęczą od pszczół / złocistych", w innym zaś (*Triangulacje*) pszczoły są podstawą porównania – ich brzęczenie jest zestawione z brzmieniem instrumentu znanego pod nazwą trójkąt.

5. Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: O pszczołach, które lecą w „brzęczącym hałasie" pisał M. Hemar (*Na cel dobroczynny*)[282]. Do poetów, którzy szczególnie lubili odgłosy wydawane przez pszczoły, należał ponadto T. Hollender. Napisał on w wierszu *O sobie samym* z tomu *Ludzie i pomniki* (1938), że brzęczenie pszczoły przyprawia go o rozkosz[283]. K. Iłłakowiczówna wykorzystała motyw brzęczącej pszczoły w sposób bardzo oryginalny, tworząc kontaminację odgłosów pszczelich oraz trąconej struny nieznanego z nazwy chorodofonu. W wierszu *Chwila ciszy* czytamy: „Włos każdy brzęczy jak struna dotknięta, / włos jasny, cienki... / […] Włos każdy śpiewa pod ręką jak pszczoła / w wielkim kielichu...". Pszczoła pozostaje w polu znaczeniowym konwencji literackiej (topos struny), ale jednocześnie wkraczają w pole znaczeń somatycznych: struna jest jak włos, a brzmienie włosa przypomina odgłos wydawany przez pszczołę. F. Konopka w wierszu *Kwitnący sad* pisze o pszczół „ciemnym szumie", wprowadzając do motywu wątek synestezyjny. J. Liebert w wierszu *Do Anny* mówi z kolei nie tyle o samych pszczołach, lecz o kościele, który „jak pszczelny ul dzwoni".

6. Awangarda Krakowska: T. Peiper w wierszu *Na rusztowaniu* tworzy metaforę „hymnu pszczół", które uczą człowieka budować. A w utworze *Wśród* pszczoły „plują na boże łona / wśród ech".

7. Poezja rewolucyjna: E. Szymański w wierszu *Moja ulica* poetyckiej rój pszczół skojarzył się z rojem „ludzkich pszczół". Owe ludzkie pszczoły są „milczącym mrowiem", sterroryzowanym przez fabryczną syrenę.

8. LitArt: J.A. Gałuszka w wierszu *W wiejskim kościółku* pisał o złotych „szumach-poszumach", którymi „szumiały pszczelne roje", niczym „cichutkie organy". Jako jeden z nielicznych dokonał więc poeta muzykalizacji, której podstawą stało się brzmienie instrumentu – organów[284].

9. Kwadryga: S. Ciesielczuk w utworze *Wygon* pszczoły-robotnice zwyczajnie „brzęczą". K.I. Gałczyński w *Portrecie panny Noel* pisze zaś, zwracając się do tytułowej adresatki: „na uszach twoich pszczoły, myśląc, że siedzą na kwiatach, / nie chcą brzęczeć, bo płyną zapachy drażniące jak morze". W innym utworze „pszczoły jak muzyka płyną / upał rozmarza jak wino" (*Czerwiec, czyli Junius*). Poeta bez wątpienia traktuje owadzie brzęczenie w kategoriach estetycznych, rozpatrując je jako bodziec jednoznacznie pozytywny. Dla M. Piechala pszczoła to z kolei „owad święty", który „dzień w łagiewki się kwiatów powoli zamyka" (*Mitologia*). W. Słobodnik rysuje natomiast obraz „słodkiego grania pszczół" (*Ksiądz proboszcz*), które nazywa „dobrymi parafianami". Niebo jest w wierszu przestrzenią zaudializowaną – „wre jak w wielkim ulu". Widzimy więc, że metafora szumiącego ula zostaje użyta po raz kolejny. W wierszu *Lirnik* Słobodnik pisze z kolei o muzyku

[282] Wszystkie cytaty z poezji Hemara podaję za wydaniami: M. Hemar, *Kiedy znów zakwitną białe bzy. Utwory wybrane*, wyb. i posł. T. Szymański, Kraków 1991; idem, *Koń trojański*, Warszawa 1993; idem, *Dzik i świnia; Ballada o białym byku; Lata londyńskie; Satyry patetyczne; Ściana płaczu; Ściana uśmiechu; Rzeź Pragi*, Łomianki 2015.
[283] T. Hollender, *Ludzie i pomniki*, Warszawa 1938, s. 8–9.
[284] J.A. Gałuszka, *Głosy ziemi*, Warszawa 1929, s. 20.

grającym na lirze korbowej, w której „brzęczą posłuszne struny jako liście w sadzie / podobne czasem brzmieniem pszczół radosnej radzie". Miejscem brzęczenia pszczół, które zarejestrował poeta, jest ponadto pospolita łąka. Odgłos jest tematyzowany z wyraźną aprobatą, które nazywa poeta „weselem najlepszym dla ducha". W takich okolicznościach w kierunku czytelnika pada retoryczne pytanie: „Czy kto inny […] w dni gorące / Tego brzęczenia, jak ja teraz, słucha?". Podobnie jak kilku innych poeta traktuje odgłos pszczół jako dobrodziejstwo letniej polskiej przyrody, które sprawia nadzwyczajną przyjemność i jest czymś pożądanym. Pszczoła, co dowodzą wszystkie zacytowane dotąd wiersze, ma niezwykle wysoki status niezależnie od kontekstu, w którym jest ujawniana. Ten niezwykle pozytywny wizerunek utrwalany był głównie przez poetów Kwadrygi, co nie oznacza jednak, że u poetów tworzących po 1927 roku pszczoła nie znalazła swojego miejsca.

10. Awangarda Lubelska: S. Piętak kreuje sytuację liryczną, w której podmiot wiersza leży „wśród kwiatów ukryty jak mysz" i nasłuchuje brzęczących pszczół: „Mówcie głośniej! Cienkie uszy ktoś zmienił / w gniazda rozśpiewanych pszczół" (*Noc letnia*).

11. Żagary: Podmiot liryczny w wierszu *Dno* T. Bujnickiego przebywa „w brzęku pszczół, w woni lip, w cieniu kasztanów i klonów". U J. Zagórskiego pojawia się po raz kolejny metafora szumiącego ula pszczelego: „jak ul huczało ludzkie życie / Do biur i fabryk szli o świcie".

12. Autentyzm: W poezji autentystycznej, najbliższej pejzażowi wsi, motyw brzęczącej pszczoły wykorzystywał kilkukrotnie S. Czernik, a także związany luźno z tym nurtem poeta z kręgu Czechowicza – Cz. Janczarski. U Czernika pszczoły ujawnione są najpierw jako metafora wizualna: poeta porównuje liczne zaobserwowane w pejzażu ludzkie domki do „roju pszczół". Już jednak w wierszu *Nabożeństwo żałobne* pszczoły przyrównane są do brzmienia wiejskich kościelnych organów, a później także „piszczałek i dud", które „brzęczą dokoła rojami zbiegłymi z pól". W wierszu Janczarskiego pt. *Dzień na wsi*, pszczoła staje się częścią pejzażu dźwiękowego wsi. Poeta pisze o stodole, której drzwi „ziewają", a także o ciszy, która „w słonecznikach nieśmiało się błąka". Ten senny i wypełniony bezdźwiękiem pejzaż rozbudza w końcu hałas, by w końcu „dzień wstał radosnym turkotem wozów od łąki", a „wóz na mostku w dolinie wydudnił / południe". Pszczoły są u Janczarskiego pośredniczkami, które przenoszą szum zboża; są niczym amplifikatory dźwięku: „Żyto poszumem pszczół jak rzeka spada w dolinę". Poeta czyni z pszczół integralną część audiosfery pól i łąk, nie są one wyszczególnione osobno jako brzęczące owady. Nie są dźwiękowymi solistami. Wydawany przez nie dźwięk jest niejako pochłonięty przez struktury audialne większego rzędu. Szum gałęzi oraz poszum żyta wciągają brzęczące pszczoły, tworząc jedno wielkie pole soniczne. Co istotne, Janczarski, ewidentnie wzorujący się na Czechowiczu, zastosował konstrukcję składniową, która wzmacnia poczucie niejednoznaczności i polisemii. Nie mamy pewności, czy słowo „poszum" dotyczy żyta czy pszczół. Do tego dołączony wyraz „rzeka" wplata w tę biofoniczną konstrukcję

element geofoniczny. To krótkie zdanie ukazuje swoistą dialektykę między biofonią fauny i flory oraz geofonią rzeki.

13. Poeci niezależni: M. Jastrun, pisząc wiersz, którego tematem jest dźwięk, przyrównał go do pszczoły właśnie: „O, dźwięku, pocisku lotny, / Pszczoło gorąca... / Jaka cię siła z pierwotnej / Ciszy wytrąca?". Kończący zaś niniejszy wykaz, J.K. Weintraub, w pozbawionym tytułu wierszu poświęconym „poszumom lirycznym", które „manowcami się włóczą", stworzył metaforę dźwiękową, w której główną rolę odegrała pszczoła w trakcie wykonywanej pracy: zbierania nektaru kwiatowego. Co ciekawe, to jedyny przykład wiersza, w którym dochodzi do rzeczywistej dźwiękowej interakcji między pszczołą a kwiatem: „Tam piękniej. Wśród przestrzeni pełnej lśnień i śmierci / brzęczą kwiaty czułości i pszczoły milczenia"[285]. Jest to jednocześnie interakcja, której logika jest niejako odwrócona: milczący kwiat przejmuje brzęczenie pszczoły, stając się obiektem audialnym, a pszczoła staje się milcząca, wchodząc w obszar galenosfery.

PTAKI

A. Ornitologia poetycka to jeden z dobrze znanych sposobów utrwalania dźwięków świata przedstawionego w literaturze. Nie powinno to dziwić, wszak jak piszą Jacek Twardowski i Kamil Twardowska: „Ptaki towarzyszą człowiekowi od zawsze, wywołując reakcje emocjonalne zależne od ich zachowania i wyglądu. Zwykle jest to reakcja pozytywna. Motyw ptaka od niepamiętnych czasów pojawia się w różnych dziedzinach sztuki. Artyści bardzo często wykorzystują ptaki do porównań, aby podkreślić piękno czyjegoś śpiewu, wyglądu czy ruchu Nie sposób wymienić przykłady Warto spróbować raczej wy obrazić sobie, czym byłby człowiek, jego literatura, malarstwo i rzeźba bez ptaków"[286].

B. Śpiew ptaka definiuje się jako „zwykle melodyjny, często długi i wielokrotnie powtarzany głos ptaka, którego rolą jest oznakowanie i obrona terytorium oraz przyciągnięcie jednej lub więcej samic"[287]. Głosy ptaków można podzielić na głosy porozumiewawcze (kontaktowe, ostrzegawcze, wabiące, zaniepokojenia, żebrzące itp.) oraz śpiewy. W węższym znaczeniu terminu „głosy" używa się do określenia wszelkich głosów nie będących śpiewem (piosenką godową)[288]. Młode ptaki wydają wysokie i nieprzyjemne dźwięki, aby stymulować rodziców do karmienia[289]. Co ciekawe, istnieją badania mówiące, że komunikacja audialna między rodzicem a pisklęciem odbywa się już na etapie

[285] J.K. Weintraub, *Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp J. Śpiewak, Warszawa 1953, s. 24–25.
[286] J. Twardowski, K. Twardowska, *Ptaki świata*, Warszawa 2016, s. 7–8.
[287] D. Graszka-Petrykowski, *Śpiew*, [w:] *Encyklopedia Leśna*, https://www.encyklopedialesna.pl/haslo/spiew/ [dostęp: 22.02.2022 r.].
[288] D. Graszka-Petrykowski, *Głosy ptaków*, [w:] *Encyklopedia Leśna*, https://www.encyklopedialesna.pl/haslo/glosy-ptakow [dostęp: 22.02.2022 r.].
[289] A.L. Rand, F. Gill, R.W. Storer, *Bird*, [w:] *Encyclopedia Brittanica*, https://www.britannica.com/animal/bird-animal/ [dostęp: 22.02.2022 r.].

jaja za pośrednictwem ultradźwięków[290]. Niektóre ptaki potrafią odbierać dźwięki bardzo niskiej częstotliwości, nawet poniżej 1 Hz – pozwala im to na np. na lokalizację niekorzystnych warunków pogodowych[291]. Jak piszą Twardowscy: „Ptaki nie mają krtani, strun głosowych, a raczej coś na kształt balona (*syrinx*) w dolnej części tchawicy. Dlaczego też kogut może nadal piać mimo odciętej głowy — jego aparat wokalny jest podłączony do układu oddechowego"[292].

C. Śpiewu ptaków nie możemy słuchać przez cały rok. Najczęściej śpiewają bowiem wiosną lub wczesnym latem, gdy trwa okres lęgowy. Do największego nasilenia aktywności ptaków dochodzi w kwietniu i maju. Koncerty kończą się zaś niemal całkowicie ok. połowy lipca. Ptaki lubią rozpoczynać swoje koncerty w nocy lub mniej więcej o brzasku lub po wschodzie słońca, na przestrzeni określonych godzin – 3:00 i 5:00.

D. Każda pieśń posiada swoją osobną składnię. Wykonywaną przez ptaki melodię dzieli się zazwyczaj na odcinki: sylaby, frazy, zwrotki. Warto pamiętać, że pojęcia pieśni lub piosenki nie są użyte w tym kontekście w sposób metaforyczny. W bioakustyce jako piosenkę definiuje się „każdą szczególnie urytmizowaną wypowiedź wykonywaną czy to przez ptaka, żabę, owada, czy nawet człowieka"[293]. Ptaki potrafią uczyć się pieśni wzajemnie od siebie. Rodzice uczą śpiewu swoje małe ptaszęta, a niektóre ptaki potrafią naśladować także inne gatunki, tworząc na tej podstawie zupełnie nowe pieśni[294].

E. Nazywanie odgłosów ptaków „śpiewem" jest antropologizacją doświadczenia audialnego, a w przypadku konkretyzacji w fakcie językowym – metaforyzacją. Szereg dźwięków wydawanych przez człowieka przedkładany jest na jakości dźwiękowe wydawane przez ptaki – wynika to najpewniej z braków ekwiwalentów terminologicznych w muzyczno-dźwiękowym wokabularzu[295]. Innym problemem byłaby kwestia charakterystyki doświadczenia audialnego konkretyzowanego przez ptasi śpiew. Jakości estetyczne są w tym przypadku bardzo często humanizowane, tzn. percepcja dźwięków o obcej człowiekowi proweniencji zostaje poddaje procesowi interpretacji i jakiegoś rozumienia.

[290] Sz. Drobniak, *Gramatyka ćwierkania*, „Tygodnik Powszechny" 2019, nr 44, https://www.tygodnikpowszechny.pl/gramatyka-cwierkania-160953 [dostęp: 22.02.2022 r.]; D. Sales, D. Pye, *Ultrasonic Communication by Animals*, op. cit., s. 202–205)

[291] W. Zawadzki, I. Puzio, R.P. Radzki, *Zmysły i narządy zmysłów*, [w:] *Fizjologia zwierząt*, red. T. Krzymowski, J. Przała, wyd. 9 popr. i rozszerz., Warszawa 2015, s. 81.

[292] J. Twardowski, K. Twardowska, *Ptaki świata*, Warszawa 2016, s. 13–14.

[293] R. Payne, *Whale Songs. Musicality or Mantra?*, BioMusic Symposium, AAAS Annual Meeting, 2000.

[294] P.F. Jenkins, *Cultural transmission of song patterns and dialect development in free-living bird population*, „Animal Behaviour" 1978, nr 26, s. 50–78.

[295] Istnieją co prawda badania, w których stawia się pytania i formułuje tezy dotyczące pewnych analogicznych składniowo-emocjonalnych struktur ptasiego śpiewu i głosu ludzkiego. Okazuje się, że struktury wydawanych przez ptaki dźwięków oddziałują na inne ptaki w sposób bardzo zbliżony do ludzkiej percepcji dźwiękowej. Por. S.E. Earp, D.L. Maney, *Birdsong. Is it Music to Their Ears?*, „Frontiers of Evolutionary Neuroscience" 2012, nr 4, https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnevo.2012.00014/full [dostęp: 15.09.2019].

Śpiew ptaka musi posiadać jakość, która dla słyszącego człowieka staje się wartością[296]. Swoista aksjologia towarzysząca percepcji dźwięku, zwłaszcza w poezji, jest ewidentna.

F. W poezji międzywojennej środek ciężkości przesuwa się w stronę empirycznego i autentycznego doświadczenia dźwięku, dlatego też motywy symboliczne zostają odsunięte na bok. Ptaki postrzega się jako element ogólnej audiosfery ciągle zmieniającego się świata[297]. Razem z postępem cywilizacji zmieniła się też funkcja ptasiego śpiewu – inne funkcje temu czy innemu ptakowi przypisuje się w obszarze wiejskim, a inną w miastach. Poeci zaczęli postrzegać ptaki bardziej realistycznie; nie były one bytem czysto poetyckim, wyidealizowanym symbolem śpiewu, lecz siedziały na konkretnej gałęzi w określonym otoczeniu, wobec którego w taki bądź inny sposób reagowały.

G. Jakie ptaki ujawniane są w poezji międzywojnia? Są to m.in. słowik, skowronek, wilga, czajka, jaskółka, gołąb, wróbel, kogut, żuraw, kukułka (zazula), makolągwa, czyżyk, dzięcioł, szpak, kruk, wrona, gawron, dudek, drozd, sroka, gil, kaczka, gęś, derkacz, trznadel, bąk, przepiórka, orzeł, kos, czubatka, pliszka, kwiczoł, zięba, szczygieł, sowa, kowalik, grzywacz, sokół, bocian, jastrząb, dzierlatka, sikora/sikorka, jemiołuszka, pośmieciuszka, papuga, petrel, kanarek i kania. Przykładami, którymi można ilustrować wszystkie przejawy obecności tych ptaków, dałoby się zapełnić całą osobną książkę, dlatego z konieczności ograniczymy się do najważniejszych przedstawicieli ptaków rzędu wróblowe i podrzędu śpiewające (słowik, skowronek, wilga, wróbel, drozd, kos, czyżyk, szpak), a osobno do należącej do tego rzędu i podrzędu rodziny ptaków krukowatych (kruk, wrona, gawron).

POETYCKA AWIFAUNA

A. *Słowik*: Był najchętniej tematyzowanym ptakiem w poezji międzywojennej. Śpiew słowika należy do najbardziej wyrafinowanych, jest bardzo charakterystyczny i rozpoznawalny. „Żaden inny ptak nie dorównuje mu pełnią tonów, miękkością głosu, siłą wyrazu i mistrzostwem opanowania gardła" – pisze Jan Sokołowski[298]. W Polsce żyją dwa gatunki słowika – szary i rdzawy. Oba śpiewają inaczej. Jak piszą uczeni: „Słowik rdzawy operuje więcej trelami i słodkimi fletami, a poszczególne tony wiąże lepiej, przez co pieśń jego tworzy pewną całość, ma początek i wyraźne zakończenie, a

[296] Trzeba jednakże pamiętać, że jakości dźwiękowe niepochodne od człowieka, są autonomiczne i niezależne od ludzkiej percepcji. Jay Schulin oraz Greta B. Raglan piszą: „Muzyka stanowi fundamentalną część naszej ewolucji; zanim zaczęliśmy wypowiadać się według reguł składni, prawdopodobnie śpiewaliśmy. Cały świat zwierzęcy dysponuje swoistymi dla siebie typami pieśni; ptaki i walenie posługują się dźwiękami, i mimo że ich melodyjność nie zawsze jest kompatybilna z ludzkim sposobem słyszenia, należy uznać, że charakteryzuje je bogaty zasób funkcji semantyczno-komunikacyjnych". Por. J. Schulkin, G.B. Raglan, *The Evolution of Music and Human Social Capability*, „Frontiers in Neuroscience" 2014, nr 8.

[297] Wszystkie informacje dotyczące szczegółów śpiewu ptaków, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z serii „Leśny Budzik" przygotowanej przez ornitologów współpracujących z Lasami Państwowymi na potrzeby kanału YouTube „Echa Leśne". Zob. *Echa Leśne*, https://www.youtube.com/@EchaLesneTV [dostęp: 22.02.2022 r.].

[298] J. Sokołowski, *Ptaki ziem polskich*, t. 1, Warszawa 1972, s. 237.

na koniec brzmi mniej więcej «tju tju tju tjucit»”[299]. Głos słowika rdzawego można scharakteryzować jeszcze dokładniej: „w podnieceniu miękkie, dźwięczne «juid» lub niskie «karr». Śpiew głośny, bardzo zmienny, liczne, rozmaite, krystalicznie czyste motywy przeplatają się z monotonnymi, terkoczącymi tonami, w międzyczasie przedłużone, narastające tony (szlochanie); śpiewa również w nocy”[300].

Słowik to śpiewak naczelny wśród ptaków, jest fundamentem poetyckiej ornitologii wszystkich czasów. Od tego przeświadczenia nie byli wolni poeci międzywojenni. To właśnie ten ptak stanowi podstawę poetyckiej biofonii tego czasu. Z punktu widzenia czynników wyłącznie ilościowych słowik nie ma konkurencji. Pod względem jakościowym figura słowika funkcjonuje na rozdrożu konwencji oraz innowacji. Każdy kontakt z poetyckim ujęciem tego ptaka z jednej strony budzi w czytelniku ufność, ponieważ wie, czego może się spodziewać, z drugiej zaś – nieufność, albowiem tak konwencjonalną figurę poetycką trudno zaktualizować; łatwo popaść w banał lub przesadę. Ptak ten jest synonimem muzyki oraz jednym z bodźców poetyckiego pojmowania, czym jest muzyka w swej najbardziej pierwotnej formie, czyli śpiewie. Słowik jest rekwizytem na wielu piętrach tekstu poetyckiego – od treści, w której jest tematyzowany, przez formę, kiedy to jego „pienia” służą za podstawę instrumentacji głoskowej opartej na onomatopei, aż po konstrukcję instancji nadawczej i podmiotu – jako symbol poety, synonim poety-śpiewaka[301].

1. Ekspresjonizm: W poezji ekspresjonistycznej słowik nie był ptakiem chętnie przypominanym. Najciekawsze jego poetyckie ujęcie zaproponował J. Wittlin w wierszu *Psalm*, dedykując śpiew ptaka Bogu: „Tobie niech słowik zagorgoli w cichą, jarową noc”. Słowik występuje w chórze. Towarzyszą mu inne ptaki: skowronek, który „zawodzi”, kukułka, która „kuka”, i synogarlica, która „grucha”. Wittlin jako jeden z nielicznych poetów wykorzystuje w swojej twórczości motywy ptasich chórów. W całej poezji międzywojnia było to rzadkie zjawisko.

2. Futuryzm: Twórczość futurystów w kwestii słowika nie przyniosła żadnego szczególnego przełomu. T. Czyżewski wykorzystał podobną konwencję, co Wittlin, komponując wiersz *De profundis* na bazie motywu ptasiego chóru, w którym słowiki „śpiewają gwizdają / gędzieją” nad rzekami, a towarzyszą im czyżyki, szczygły, które poeta nazywa „mosiężnymi kapelami”, sugerując nawet uzyskiwane przez nich brzmienie: *czelle*, co oznacza, że brzmią niczym wiolonczele. Motyw ptasiego chóru jest więcej bardziej urozmaicony niż u Wittlina. W tym wypadku uległ muzykalizacji, gdy tam przyjął formę bardziej audialną. S. Młodożeniec w wierszu *xx wiek* wykorzystał motyw

[299] Ibidem.
[300] J. Nicolai, D. Singer, K. Wothe, *Ptaki*, przeł. E. Żuchowska, Warszawa 1994, s. 204.
[301] Przypomnijmy wiersz Mickiewicza skierowany do Józefa Bohdana Zaleskiego, w którym poeta pisze „Słowiczku mój – a leć, a piej!”. Oprócz tego Mickiewicz nazywał tak Zaleskiego w listach do niego skierowanych. mówiąc też o „słowiczej muzie Bohdana”. Sam Zaleski potwierdzał to rozpoznanie, mówiąc: „ja kukułka, ptak Boży, ptak wieszczy, wróżę wam wszelkie dobro i lecę dalej, gdzie wiosna”. Por. E. Nowicka, *Dwa wiersze o słowiku. Adam Mickiewicz i Bohdan Zaleski*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3, s. 45.

słowika najoryginalniej spośród całej czwórki futurystów, wprowadzając do swojej poezji motyw gramofonu, na którym może słuchać głosu najsłynniejszego tenora swoich czasów – Enrico Caruso. Jego głos porównany jest do śpiewu słowika, przy czym najistotniejsze jest w tym wypadku zastosowanie ciekawej inwencji słownej, w której na bazie słów 'caruso' i 'słowik' tworzy poeta nowotwory językowe, których rytmika nasuwa na myśl skojarzenie o kręcącej mozolnie się płycie gramofonowej: „słowikując szeptolesia falorycznie caruzieją. / – GRAMOPATHEFON GRAMOPATHEFON GRAMOPATHEFON". Jest to klasyczny przykład wiersza dźwiękowego Młodożeńca, stanowiącego przykład nowej fonostylistyki futurystycznej, w której na pierwszy plan wysuwa się warstwa brzmieniowa wiersza, przez co rozluźnione zostają więzy semantyki. W zacytowanym fragmencie znajdujemy mnóstwo aliteracji oraz nagromadzenia głosek r, s, l. W tak zarysowanym kontekście śpiew słowika zostaje poniekąd unieruchomiony i utrwalony w postaci najbardziej sztucznej z możliwych. Głos słowika doświadczany jest we własnym mieszkaniu, a nie na łonie natury. Dodatkowo słowik pełni w tym wierszu funkcję podstawy porównania, tworząc paralelę na linii śpiew Carusa–śpiew słowika. W poemacie *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* A. Wata słowiki śpiewają o śmierci i symbolizują śmierć: „Słowiki śpiewają mi na śmierć".

3. Skamander: J. Tuwim lubił kojarzyć słowika ze słowem, tworząc z jednej strony zbieżność fonetyczno-brzmieniową, a z drugiej wyposażając słowika w umiejętność kreowania słowa poetyckiego. Poeta u Tuwima śpiewa o słowikach, ale także tak, jak słowik, tworząc słowa (*Słowa we krwi*). Słowiki Tuwimowskie głównie śpiewają, ale czasami także płaczą, co jest kolejnym sygnałem antropofonizacji. W wierszu *Przechodzień* ptak traktowany jest z wyraźną czcią, a także część tego, co poeta nazywa „majową muzyką". Sama jednak charakterystyka audialna słowiczego śpiewu nieco się zmienia: „Słowik świdrem zawziętym ciął, / w noc się wkręcał, klaszczący w listowiu". Poeta podjął próbę bardziej realnego opisu, w którym uniknął antropofonizacji, usiłując oddać rzecz bardziej adekwatnie. Nie jest to częste w poezji tego czasu. Motyw słowika wykorzystywany bywał przez poetę także w innej funkcji: metafory głosu ludzkiego. W wierszu *Zieleń. Fantazja słowotwórcza* pisze choćby o „dźwięczących słowiczych dziewczętach". Wiersz dedykowany słowikowi napisał K. Wierzyński (*O słowiku*). Poeta daje popis zdecydowanie dziwnej audialnej charakterystyki, w której głos ptaka nazwany zostaje „barytonem", który „gardło ma Włocha". Słowik jest symbolem miłości, który „podnosi w górę co noc *clarinetto*, / gulgoce grochem na szpicu języka". Charakterystykę tę dopełnia także określenie słowiczego śpiewu płaczem, który mimo wszystko interpretowany jest jako „ptasia śmieszniutka muzyka". U A. Słonimskiego wielkie nocne ćmy „klaszczą jak słowiki" (*Godzina poezji*), a także śpiewają miłosne pieśni wyrażające „lament słowiczych skarg" (*Seramidy wonne ogrody...*). W poemacie *Oko w oko* słowiki zostają nazwane z kolei „pieśniarzami przyrody". J. Lechoń w podobnym duchu określa słowika mianem

„trubadura" śpiewającego piosenkę (*Scherzo*). Innym razem z kolei pisze, że „gdy kwitną bzy, czereśnie, słowiki drą się" (*[Kuplet o piżamie napisany do komedii Stefana Krzywoszewskiego „Zmartwychwstanie pana Hamelbeina"]*).

4. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W *Nokturnie II* L. Staffa wieczór majowy jest „pełen słodyczy, / woniami bzowy, / pieśnią słowiczy". U W. Bąka słowik symbolizuje śmierć „śpiewliwą [...] w brzozy liściach" (*Śmierć chrześcijańska*). W wierszu *Świątkowie* z kolei „słowik tańczy w drzewach", a „z łąk zapach muzyczny do głowy uderza". Ptaki są w optyce Bąka muzycznymi wysłannikami Boga, który „na znak swego smutku gasi śpiew słowików". Władysław Broniewski pisze zaś, że słowiki „śpiewają swe ronda", muzykalizując ich odgłosy w formule gatunkowej (*[Pod Twe okno przychodzę pijany...]*). K. Iłłakowiczówna wykorzystuje motyw słowika podobnie jak Tuwim – jako metaforę własnej twórczości. W wierszu *Pochwała Wierzenicy* pisze poetka: „Poezję moją szorstką i zapalną / niechaj łagodna ujmie muzykalność, / niech szafirowych skrzydeł wysokim łopotem / zdzierży pazury jej i dziób — ostre i złote, / niech się w słowika przedzierzgnie z orlicy". Słowik staje się symbolem sztuki poetyckiej, a także punktem docelowym swoistej poetyckiej doskonałości. Poetka wraca do motywu słowika także w tomiku *Słowik litewski* (1936) i w tytułowym wierszu z tej książeczki. Słowik jest w tym wypadku – trochę w duchu motywów obecnych w poezji oświeceniowej, np. Adama Naruszewicza – „nauczycielem" poetki, wzorcem mowy poetyckiej. Podmiot liryczny wiersza nasłuchuje śpiewającego słowika i deklaruje, że będzie jego swoistą „tłumaczką": „Śpiewaj dalej, słowiku, śpiewaj tylko dla mnie: / ja twą pieśń opowiem, ani słowa nie skłamię" (*Słowik litewski*). Ś. Karpiński w wierszu *Wiosna* zestawia motyw słowika z motywem telefonu, przyrównując do siebie odgłosy biofoniczne i antropofoniczne i snując żartobliwą przepowiednię, że poeci zamiast słowików będą teraz słuchać dzwonków telefonów. Karpiński doskonale wyczuwa więc, do jakiego stopnia doszło w międzywojniu do aktualizacji ogólnej audiosfery[302]. U J. Lieberta „słowik z trwogi woła, że świat się zapalił / Lecz głos mu się w gardziołku perli i kryształi" (*Serce Anny*). M. Pawlikowska-Jasnorzewska wykorzystywała motyw słowika najczęściej spośród całego grona poetów typu skamandryckiego. W wierszu *Słowik i świt* pisze: „Gdy przed świtem słowik śpiewa, drzewa w cieniach słuchają", odnotowując istotny dla ptaków-śpiewaków zwyczaj wykonywania koncertów późną nocą lub wczesnym rankiem. W *Śpiewie słowika* Pawlikowska dokonuje z kolei opisu i interpretacji odgłosu wydawanego przez ptaka. Poetka zarysowuje w wierszu sytuację akuzmatyczną, w której podmiot nie widzi śpiewającego słowika, ale słyszy go i interpretuje wydobywane przez niego odgłosy: „słowik skryty w drzew obłokach wykwita pytaniem / I pyta się srebrno-szklanie, nutą słodką, śmigłą / co łagodnie w niebo wnika niebolesną igłą / I jeszcze się pyta szklanie, cicho i nieśmiało / a dźwięk spada srebrną, słabo wypuszczoną

[302] Ś. Karpiński, *Poezje i satyry*, przedm. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1961. Wszystkie cytaty z poezji Karpińskiego podaję za tym wydaniem.

strzałą". Poetka wykorzystuje technikę synestezyjnego ubarwiania dźwięku, a każdy odgłos wydawany przez słowika traktowany jest jak pytanie skierowane do słuchacza. Jest to wiersz o jasnej kompozycji audialnej, w której nie tylko sam motyw słowika odgrywa znaczącą rolę, lecz także sam dźwięk: „I znów jeszcze raz się pyta, a przeczystość dźwięku / jest jak kielich mroźnej wody, podniesiony w ręku". Poetka w sposób mistrzowski charakteryzuje wydawane przez ptaka dźwięki, interpretując je w kategoriach przestrzenno-obrazowych. Każdy dźwięk budzi jakieś wyobrażenie i podsuwa określone skojarzenie. W wierszu *Festyn w parku* słowik zostaje zakwalifikowany do orkiestry, która „dźwięczy w liściach". Odgłos słowika zostaje zestawiony z głosem własnego serca: „i słucham równie obcego mi szumu / rozpostartej na niebie lipy, / terkotek, gwizdków, trąbek papierowych / i dalekich ogrodowych słowików / potem myślę o własnym sercu, o jego też niezrozumiałym krzyku". Poetka nawiązuje do ekspresjonistycznej poetyki krzyku, choć w tym wypadku antropofonizacja prowadzi także do somatyzacji i emocjonalizacji. Biofoniczna jakość staje się paralelą wobec „krzyku" serca, a więc wyrazem emocji ugruntowanych cieleśnie, a nie duchowo. W wierszu *Dobre urodzenia* wykorzystuje poetka motyw słowika do aluzji autotematycznej, podobnej do Tuwima, w której pisze, że śpiew słowika to „nieziemskie słodycze", lecz „gniazdo wije on za nisko", dlatego podmiot liryczny wyznaje, iż „nie chce być dzieckiem słowiczem!", nawiązując w ten sposób zapewne do motywu ptaka latającego wysoko i dostojnie, symbolizującego los poety. W zasadzie jest to istotna deklaracja ukazująca motywy tematyzacji słowika. Są one najpewniej hedonistyczne; słuchanie śpiewu przynosi poetce radość i sprawia przyjemność, ale nie ekstrapoluje ona znaczenia motywu na całą sztukę poetycką. Nie oznacza to, że pewne symbolistyczne przeniesienia nie zachodzą. Na przykład w utworze *Fiołek to słowik* wraca poetka do motywów synestezyjnych, pisząc, że rosnące kwiaty „śpiewają wonności sopranem", i deklarując: „W świecie kwiatów / fiołek – to słowik". Ptak pełni więc funkcję metafory, a zarazem symbol muzyka i wirtuoza, mistrza w swej sztuce.

5. Awangarda Krakowska: Pierwotnie słowiki zostały całkowicie wyeliminowane z twórczości poetów „Zwrotnicy", by wrócić na przełomie lat 20. i 30., choć w formie zasadniczo bezdźwięcznej. J. Brzękowski w wierszu bez tytułu z tomu *Na katodzie* (1928) opisał pawia „krzyczącego przed lustrem / który śpiewa spokój epopei"[303]. Jego odgłos sprawia, że „światło wietrzeje" i „przykrywa noc majową martwymi słowikami". Motyw słowika został w tym wierszu zbalansowany rozległą metaforą, nie mamy też podstaw do szczegółowej charakterystyki audialnej; funkcja motywu jest głównie obrazowa. W latach 30. nawiązał do niego także J. Przyboś, pisząc w wierszu *21 wystrzałów* o słowiku, który „zatrzepotał pod pachą mej żony". Metafora ta również pozbawiona jest motywacji sonicznej. Podobnie postępuje Przyboś w wierszu *Niebo*, gdzie odnotowuje: „Jest tylko słowik

[303] Wszystkie cytaty, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z wydania: J. Brzękowski, *Wiersze awangardowe*, wyb. i wstęp S. Jaworski, Kraków 1981.

jesienny / i wdowie niebo bez księżyca". Inaczej motyw eksploatuje L. Piwowar, poeta nawiązujący do poetyki awangardowej, pisząc w wierszu *Opera* o „wiolinowych słowikach", które wydają „dźwięk srebrnego szła". Poeta nawiązuje więc poniekąd także do wyobrażeń poetów skamandryckich, którzy również wspominali o pewnej szklistości śpiewu słowika. W wierszu *Na pryczy* pisze zaś Piwowar o słowiku w duchu autotematycznym: „Jak słowik w fontannie, / gdy tonę, to słyszę morze". Poeta nawiązuje w ten sposób do motywu skomponowanego niegdyś przez Juliusza Słowackiego w poemacie *W Szwajcarii* (1839): „Jest pod moimi oknami fontanna, / Co wiecznie jęczy zapłakanym szumem; / Jest jedne drzewo, gdzie harfowym tłumem / Żyją słowiki jedna szyba szklanna, / Gdzie co noc blada zaziera Dyjanna"[304]. Aluzja jest jeszcze bardziej czytelna, gdy zwrócimy uwagę na aliteracje zastosowane przez Piwowara, w których podwaja on literę „n": „I, jeśli wymyśliłem słowika, / to jako podzwonne; studzwonne". Poezja Piwowara to ciekawy przykład twórczości, w której bardzo tradycyjne metafory mogą współistnieć z bardziej nowoczesną poetyką i nie wzbudzać poczucia dysonansu.

6. Kwadryga: Na dobre do poezji międzywojennej przywrócili motyw słowika poeci Kwadrygi, dla których stał się on najbardziej oczywistym i najchętniej wykorzystywanym elementem biofonii i awifauny. Częściowo stworzyli dla tego ptaka zupełnie nową scenerię: ptaki zaczęły dźwięczeć w większych aglomeracjach miejskich. Ich kontrapunktem był miejski zgiełk, a także hałas generowany przez fabryczne pejzaże dźwiękowe. Śpiew słowika nadal wnosił w te obszary swoistą i tradycyjną melodykę sielankową, tym niemniej sama zmiana kontekstu powodowała, że motyw ten był pierwszy raz w ten sposób aktualizowany. M. Piechal pisze łódzkich słowikach, których śpiew przypomina mu barwę fletu: „Wiosną w Łodzi śpiewają słowiki, / Dym ni sadza, ni zgiełk im nie szkodzi, / Długo stroją źródlane fleciki, / Zanim zaczną dzwonnie i najsłodziej" (*Siedem strof o słowikach*). Słowiczy śpiew wypełnia całe miasto, wtórząc kontrapunktem dla fabryk i rozśpiewanych maszyn. Piechal tworzy pomost pomiędzy dźwiękami natury i kultury: „Nie mniej głośno Widzew koncertuje / Od wieczora aż po dzień błękitny. / Każda z fabryk śpiew ten transmituje / a swych maszyn melodyjne rytmy". Motyw śpiewu słowika jest w tym wierszu wyeksponowany, stanowi podstawę wykreowanego pejzażu dźwiękowego i niejako „osładza" jego części składowe. Wydaje się, że cała kompozycja jest pomyślana dość przewrotnie, a z całości wydobywa się wyczuwalna ironia. Poza Piechalem słowik znalazł swoje miejsce także u innych poetów Kwadrygi. U S. Ciesielczuka słowik jest ptakiem typowo wiejskim. W wierszu *[Zmierzchu napiwszy się świeżego...]* pisze, że ptak ten „tryskami śpiewu bije w niebo". W utworze *Do melodii* dokonuje aluzji autotematycznej, podobnej do Tuwima czy Iłłakowiczówny, gdzie poeta to swoisty „tłumacz śpiewu ptaka": „Czy to ty we mnie teraz odzywasz się znowu, / Melodio, lśnistogłosy, przeczysty słowiku?". Ciesielczuk traktuje

[304] J. Słowacki, *W Szwajcarii*, https://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/trzy-poemata-w-szwajcarii.html [dostęp: 22.02.2022 r.].

słowika jako poetycką inspirację, utożsamiając go z bardziej ogólną "melodia świata", która spływa na poetę w postaci natchnienia: „Kocham ciebie. Tyś duszę moją pokropoiła, / Grubym pożywnym deszczem, radością i płaczem". W wierszu *[Śpiewa jak słowiczek...]* poeta łączy kilka występujących już motywów, choć wprowadza także pewną nowość. Z jednej strony powtarza się wątek śpiewu słowika jako melodyjnego „posłańca" oddziałującego przede wszystkim na emocje: „Śpiewa jak słowiczek mi, / Przez serce me płynie – / Śpiewa mi i dzwoni mi, / Płacze im twe imię". Powtarzają się więc takie jakości foniczne, jak płaczliwość, śpiew i dzwonienie, wykorzystywane także wcześniej przez innych poetów. Z drugiej strony Ciesielczuk nawiązuje do poetyki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, włączając słowika w kontekst synestezji związanej z zapachem kwiatów: „Koi mię, napełnia mię / Lilią melodyjna, / Śmieje się, zanosi się / Muzyką lilijną". Nowość, jaką wprowadził poeta, jest próba naśladowania śpiewu słowika za pomocą repetycji i instrumentacji głoskowej poprzez nagromadzenie samogłoski „i": „ŚpIewa jak słowIczek MI / [...] Śpiewa MI i dzwoNI MI / Płacze MI te ImIę". Środki, jakich użył poeta, są proste, ale jednocześnie oryginalne. Nie jest to bowiem czysta onomatopeja, jak np. u Czyżewskiego, lecz przemyślana kompozycyjnie instrumentacja samogłoskowa, mimo wszystko dość rzadka w międzywojniu, stosowna na jeszcze większą skalę chyba tylko przez Czechowicza. Spośród poetów Kwadrygi do motywów słowika nawiązywał także W. Sebyła, choć nie są to aluzje o szczególnym znaczeniu. W poemacie *Młyny. Sonata nieludzka* słowik śpiewa, współtworząc ogólną audiosferę utworu, a w wierszu pozbawionym tytułu z tomu *Koncert egotyczny* (1934) poeta pisze, że „W ponocnej pustce [...] już nie krzyczą słowiki od niepojętej rozkoszy". Biofonia zostaje więc zantropofonizowana, choć na dość ogólnym poziomie. S.R. Dobrowolski w wierszu *Pod piramidami* pisze o „melodii słowika w majową noc", a w utworze *Ty jeden wielki*, poświęconym pamięci Norwida, pisze o „kląskaniu banity-słowika", który razem z klekotem wiatraków, dzwonkami owiec współtworzy „muzykę słodką". Widać wyraźnie, że poeta ma tendencję do muzykalizacji doświadczenia biofonicznego. O kląskaniu słowików pisał też K.I. Gałczyński (*Srebrne i złote*); ptak ten nie jest jednak motywem chętnie przez Gałczyńskiego tematyzowanym. Zdecydowanie chętniej mówił o nich R. Kołoniecki, pisząc np. o topolach pełnych słowików (*Romantyczność*) lub o spłoszonych słowikach „nakłuwanych na gałązki bzowe" (*[Nie wiem, nie wiem...]*). W wierszu *Las* słowik nazwany został przez poetę „prorokiem domowym", który „trysnął pieśnią-żywicą z warg sosnowej rany". W *Katalskim źródle* pisze zaś o słowiku, który „krzyczy" w puszczy. W *Wierszu napisanym wczoraj* pisze, że senność podmiotu lirycznego jest „skrzypcowo-słowicza". W utworze *Osmologia* ptak zostaje nazwany „staroświecką pozytywką". Wyraźną tendencją poety jest więc nie tyle tematyzowanie samego głosu (choć słyszymy u poety choćby „krzyk" słowika, a także przyrównanie jego głosu do skrzypiec), ile ustawianie go w określonym kontekście i łączenie z innymi motywami, jak np. drzewami lub ogólną przestrzenią leśną. Do słowika bardzo chętnie nawiązywał także W. Słobodnik, pisząc wiersze wykorzystujące

motywy słowikowe, ale także poświęcając temu ptakowi osobne utwory. W wierszu *Śmierć starca* ptak pojawia się w scenerii nocnej. Słowikowi nie przypisuje poeta żadnego dźwięku, ale czyni z niego pięknej metafory: „Łagodny księżyc złocił wielkie jabłka / I złotość w dziobek wlewał". W wierszu *Słowik* charakteryzuje głos tytułowego ptaka, a także opisuje wpływ, jaki jego śpiew wywiera na rzeczywistość: „Czarował księżyc i powietrze / I rozsypywał się w lazurze / I trelem perlił się na wietrze / I preludiami pieścił różę". Słobodnik w dalszych strofach nawiązuje do motywu fontanny, występującym też u Piwowara, a włączając w wiersz motywikę akwatyczną zwraca uwagę na inną metaforę obecną już w międzywojniu, czyli „szklistość" śpiewu słowika: „I szkłem weneckim dzwonił szklany. / I brał akacje w posiadanie, / I szklany, kruchy, niespodziany / [...] A potem znowu dzwonił szklany". Słobodnik powraca w dalszych wersach do obecnej już w poprzednim swoim wierszu motywiki księżycowej i nocnej: „W księżyca młodzieńczego bieli / Ktoś jednym palcem dzwonił w szyby / [...] I noc mieszała się ze śpiewem / Jak gwiazda z ludzką samotnością". Śpiew słowika przyrównany zaś został do dźwięku grającej wiolonczeli. W wierszu *Słowik kuchenny* poeta czyni dużą zmianę w zaprezentowanej scenerii. Ptak nie śpiewa już w otwartej przestrzeni, lecz tuż obok okna kuchennego miejskiego mieszkania: „Słowik śpiewał na kuchennych schodach, / Na gałązce, która weszła przez okno". Śpiew ptaka wypełnia wnętrze kuchni, a melodia przez niego wydawana nazwana jest przez poetę „słowiczopłynną". Słobodnik napisał też wiersz *Komedia śpiewu słowika*, w którym śpiew ptaka interpretowany jest w nieco innym duchu, choć motywy towarzyszące wykorzystane w wierszu są podobne. Słowik „śmieszny był" i „śpiewał komicznie", ale nad nim był „półksiężyc zabawny i wąski / iskrzył się ślicznie". Słowik zaś „dzwonił i szumiał, / śpiewał, jak lichwiarz, o srebrze i srebro / tylko rozumiał". Powtarza się zatem księżycowa sceneria, a także szklistość, nazywana w tym wierszu śpiewaniem o srebrze. Słobodnik często ustawiał słowika w scenach nokturnowych, o czym pisze także w wierszu *Ta noc, ta noc*.

7. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz jako jedyny w międzywojniu połączył motyw słowika z motywem kompozytora: „Marzę, żeby można we śpiewie słowiczym / usłyszeć gdzieś nocą Szopena funebre..." (*Okienko*). W wyobraźni poety melodia *Marsza żałobnego* z Sonaty b-moll op. 35 Chopina mogłaby być zaśpiewana przez słowika. Domyślamy się najpewniej, że chodzi o rzewną i liryczną melodię z części środkowej. W wierszu *to na skrzypcach* Czechowicz łączy motyw słowika ze scenerią akwatyczną w postaci fontanny, zainspirowanej prawdopodobnie poematem *W Szwajcarii* Słowackiego: „wonne ranne muzyki / dzwonne szklanne słowiki / niewysłowione czyste". Powtarza się też typ instrumentacji, w którym podwojona jest spółgłoska „n", dość zresztą typowy dla Czechowicza, który był mistrzem instrumentacji zgłoskowej. U S. Piętaka słowik jest typowym ptakiem wiejskim: „Od łąk, od nieprzemierzonej zieleni / słowiczy śpiew się niósł ostry jak łkanie" (*Nad rzeką w nocy*). Po raz kolejny przyrównano więc odgłos ptaka do płaczu. Cz. Janczarski pisze: „W dzień zgubiony w krzakach trel słowika / jak na niebie błękitnym nów" (*Czerwiec*), łącząc motyw

słowika ze scenerią lunarną. T. Bocheński z kolei w wierszu *Słowik* włącza go w dość typową symbolikę śmierci, używając przy tym słownictwa muzycznego: „Głosem ptaka uniesiony / w barwinkową przestrzeń, / nie oceniam życia, śmieci, / lecz melodią jestem”[305]. Poeta lwowski, S. Rogowski, w utworze *Modlitwa* tworzy oryginalną i piękną metaforę: „owocują słowicze śpiewy, soczyście słowiczą się wiśnie”. O śpiewie słowika wspomina też J. Stachowski w wierszu *Po zachodzie*, choć ma on raczej akcydentalny charakter.

8. Żagary: T. Bujnicki w wierszu *Kalendarz* pisze o rozśpiewanym słowiku „w krzakach róży”, a w utworze *Ver* śpiew ptaka współtworzy leśny pejzaż dźwiękowy: „Czy słyszysz? Słowik. Słyszysz: las. / To klaszcze liść różowych osin”. A. Rymkiewicz wspomina o słowiku w wierszu *Legenda*, gdzie wykorzystuje znany już wcześniej motyw ptasiego płaczu oraz scenerii lunarnej. Pewną świeżość wprowadza jednak zastosowanie metafory strun chordofonu: „Opowiem, dotknę cichych strun, / gdy płacze rzewny słowik, / o źródłach wód, o łunach łun, / o lasku w blaskach nowiu”.

9. Autentyzm: Bardzo chętnie do motywu wiejskiego słowika nawiązywał S. Czernik, u którego przestrzeń „śpiewa słowikami” (*Poezja i wędrowiec*), zresztą obok skowronków, gołębi, jaskółek. W wierszu *Portret* poeta używa metafory synestezyjnej w duchu Pawlikowskiej, łącząc go jednak z motywem formy muzycznej: „Taki słowik barw dyni od warg. / Czysty nokturn słowiczy: noc-burka”. W utworze *Wiosenny zjazd* słowiki towarzyszą turkoczącemu jadącemu wozowi chłopskiemu, a w *Miasteczku kanclerza* był piewcą wiejskiej pracy, będącej też paralelą pracy poety: „Przeszedł czas – znów śpiewała cię kielnia / Słowikami mądrego kanclerza. / Każdy słowik, jak dźwięk wyszukany / Kamiennymi rymy nieśmiertelniał”. Śpiew słowika jest zatem metaforą chłopskiej pracy. Do pewnego stopnia sposób pisania Czernika przypomina to, czego dokonywali na wczesnym etapie rozwoju poeci „Zwrotnicy”. Metafora jest bowiem bardzo daleka od prostego skojarzenia: dźwięk jest tu ciosany niczym przedmiot materialny, a „śpiew słowiczy zamieniony w głaz”. Słowik jest z jednej strony towarzyszem chłopskiej pracy, a z drugiej – sam ją symbolizuje: „Chłopski słowik z okolicznych ściernisk / Odzywa się raz wraz / Wapnem piosnek tęskniących do kielni”. Czernik nawiązuje zatem do pomysłów Awangardy Krakowskiej, a także do modelu zaproponowanego przez Piechala.

10. Poetki i poeci niezależni: Obraz epoki można dopełnić także motywami słowika, które wykorzystali poeci niezależni, np. M. Czerkawska, M. Jastrun czy B. Obertyńska. U Czerawskiej słowiki „kląskały […] w pełnym bzów parowie” (*Epitafium*), a także „pluskały się w trelach” przez noc całą (*Tajemnica*). U Jastruna słowik „na topoli śpiewa” (*Noce zapomniane*). U Obertyńskiej ptak śpiewa „głosem bardziej świetlistym niż najmłodszy nowik / mota błyszczące nitki / i tnie, i dudli, i cmokta / noc całą aż do świtu”. Poetka charakteryzuje śpiew słowika bardzo dokładnie, usiłując oddać

[305] Wszystkie cytaty z wierszy Bocheńskiego pochodzą ze zbioru: T. Bocheński, *Smutek triumfalny. Wiersze oryginalne i przekłady*, Lublin 1971.

w opisie bardzo drobne szczegóły, nie uciekając się do wyrażeń natury ogólnej, choć mimo wszystko nawiązuje też do pojawiających się także u innych poetów motywów lunarnych i nocnych. Poetka, podobnie jak W. Bąk, zestawia śpiew słowika z motywem światła.

B. *Skowronek*: To drugi najchętniej tematyzowany w poezji tego czasu ptak i jeden z największych wirtuozów śpiewu, mieszkaniec pól i łąk, ptak typowo wiejski. Posiada specjalne umiejętności, jak np. możliwość bezustannego śpiewania w trakcie lotu, co dla innych ptaków jest nazbyt męczące i w zasadzie niemożliwe. Jego śpiew to wykonywany w szybkim tempie pochód treli i gwizdów. Potrafi śpiewać niezwykle długo, nawet do 15–20 minut bez przerwy; należy też do tych rzadkich ptaków, które najczęściej wykonują swoje pieśni w locie tokowym, co udowadnia, że są to ptaki o niezwykłej kondycji, ponieważ śpiew i szybkie machanie skrzydłami to ogromne obciążenie energetyczne dla tak małego organizmu. Ptak często zmienia motywy zwrotek, ale jego śpiew utrzymany jest zazwyczaj w spójnej tonacji, prawie nigdy nie opada. Koncertuje od marca do lata, dlatego najbardziej kojarzy się z wiosną. W poezji międzywojennej motywy skowronka są bardzo liczne:

1. Ekspresjonizm: W wierszu *Psalm* J. Wittlina skowronek „zawodzi" Bogu w słonecznym żarze.

2. Futuryzm: A. Wat pisze zaś o tramwajach, że „dzwoniły słodko jak skowronki" (*Pejzaż księżycowy*).

3. Skamander: K. Wierzyński nazywa skowronki pobożnymi niebieskimi „ministrantami", którzy „dzwonią, dzwonią w dzwonki" (*Msza*).

4. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff rejestruje typowy dla skowronka, a nietypowy dla innych ptaków wirtuozerski śpiew w trakcie lotu: „Nie milknij w górze, o, bracie skowronku, / I świat rozdzwania" (*Pieśń o skowronku*). W. Bąk w wierszu *Tylko dlatego* pisze o skowronku, że gdyby jego śpiew zmienić w światło, „zrównany by został z gwiazdami" (*Tylko dlatego*). W wierszu *Psalm poranny* pisze zaś Bąk o „deszczu skowronków na zbudzonym niebie", który „rozpryskuje modlitwy srebrzyste". K. Iłłakowiczówna w *Skowrończej piosence* pisze o śpiewie skowronka w duchu utylitarnym i hedonistycznym: śpiew ptaka służy bowiem człowiekowi wyzwalając w nim pokłady radości. U Ś. Karpińskiego dzwonek w mieszkaniu jest jak „skowronek brudnego sufitu", który „śpiewa nad srebrnym weselem". M. Pawlikowska-Jasnorzewska pisze zaś w duchu synestezyjnym o „srebrzystym świergocie skowrończym".

5. Kwadryga: U M. Piechala głos skowronka przyrównany jest do gwizdu (*Trzeci most*). W innym zaś miejscu pisze, że rzeczywistość jest „rozdzwoniona" skowronkiem (*Mitologia*). W. Słobodnik w wierszu *Do skowronka* nazywa ptaka „złotym złodziejem" i „złoczyńcą śpiewnym". Skowronek bowiem zamienia wszystko w „trelów źródlaną jasność".

6. Awangarda Lubelska: U J. Czechowicza skowronek jest ptakiem potrafiącym grać na niesprecyzowanym przez poetę chordofonie. W wierszu śpiewny pocałunek „skowronek trąca strunę / żurawie skowronki żurawie skowronki".

7. Żagary: W *Kalendarzu* T. Bujnickiego pieśń skowronka „błogosławi pługi", towarzysząc wiejskiej pracy. W utworze *Ver* z kolei skowronek staje się elementem audiosfery inspirującym dla poety: „Więc po co wiersz? Muzyki tej / daremne słowo nie przekaże. / Bo do tych strun wysoki flet, / bo do tych strun skowronka tryl / i cichy lot błękitnych ważek". J. Zagórski w duchu katastroficznym zestawia skowronka z wybuchami bomb: „Pąsowi ludzie idą w bieli / pod śpiew skowronków i szrapneli" (*Krajobraz*).

8. Autentyzm: S. Czernik tematyzował skowronki tak samo chętnie, jak słowiki. W wierszu Dokąd ja teraz odejdę wyznaje: „Tak. Zachłysnę się pieśnią skowronków", a w *Poezji i wędrowcu* pisze o „skowronkowym śpiewaniu", które nazywa „nabożeństwem w podobłoczu", zwracając uwagę, podobnie jak Staff, na fakt, że skowronek potrafi śpiewać i jednocześnie latać. Czesław Janczarski również umieszcza skowronka w przestrzeni wiejskiej, pisząc: „W zboża jak gwiazdy padały skowronki" i „zboża kołysały się od pieśni" (*Czerwiec*).

9. Poetki i poeci niezależni: W wierszu M. Czerkawskiej *Słowo* skowronek jest jednym z żywiołów mowy poetyckiej, a w utworze *Skowronek* ptak uznany jest za boskiego śpiewaka, który „podpływa w górę śpiewając / boską chęć dopełnienia, ułudę". Dźwięki wydawane przez ptaka nazywane są dzwoniącymi „tonami lazurowymi".

C. *Wilga*: Jest ona ptakiem o niezwykłym jak na polski krajobraz żółtym upierzeniu, co sprawia, że kojarzy się ona z ptakami pochodzenia tropikalnego. Jest to zresztą uzasadnione, ponieważ wilga to ptak, który wędruje, a Polskę odwiedza tylko raz w roku – na okres lęgowy trwający od maja do sierpnia, czasami września. Sposób śpiewania wilgi porównywany bywa w literaturze do ludzkiego gwizdu, najczęściej radosnego – i to nie tylko z powodu podobieństwa brzmieniowego. Wilga w wyrafinowany sposób potrafi melodyzować gwizd, tworząc nie tylko typowe dla ptaków trele, ale melodie bardziej obiegnikowe.

1. B. Leśmian pisze, że „wilga gwiżdże i dwugłośnie i trójgłośnie" (*[Żuraw skrzypi za furtą…]*).

2. Skamander i akolici: Podmiot liryczny wiersza *Prostota* J. Iwaszkiewicza nasłuchuje śpiewu wilgi, ale niestety nie charakteryzuje go w żaden sposób. J. Liebert wspomina z kolei o wilgach, które „dzwonią w bliskiej olszynie".

3. Awangarda Krakowska: Wildze poświęcił też miejsce J. Przyboś, czyniąc z niej akompaniatorkę wiejskiej pracy, uwydatniając, podobnie jak Leśmian, fletowy gwizd tego ptaka (*W gwiździe wilgi*).

4. Kwadryga: U W. Słobodnika wilga „woła" (*Nocne*). L. Szenwald posuwa się jeszcze dalej w podobnej antropofonizacji i odgłos wilgi nazywa „westchnieniem" (*Scena przy strumieniu*).

5. Żagary: Do fletowego gwizdu wilgi wraca z kolei T. Bujnicki w wierszu *Poomacku*, pisząc, że należy „słuchać tylko gwizdów kwiczołów i wilg".

6. Autentyzm: Najbliżej trafnej bioakustycznie interpretacji był J.B. Ożóg, który przyrównał głos wilgi do fletu (*Wyjazd wnuka*). Na koniec warto zaś wyróżnić także wiersz J. Stachowskiego pt. *Sad*, w którym poeta jako jedyny zwraca uwagę nie na głos ptaka, lecz na trzepot jego skrzydeł.

D. *Wróbel*: Znaczenie kulturowe i symboliczne wróbla nigdy nie rozpieszczało tego małego ptaka. Wróbel był stawiany bardzo nisko w hierarchii ptaków głównie ze względu na swoją pospolitość. Nie ceniono też śpiewu wróbla, które najczęściej określa się mianem ćwierkania, ćwirkania itp. Wróble to ptaki żyjące blisko człowieka i najczęściej zobaczyć je można w pobliżu siedzib ludzkich. Jest to ptak powszechnie rozpoznawalny, dlatego nierzadko uważa się, że jest to najdłużej związany z człowiekiem ptak w historii. W Polsce występują powszechnie, na terenie całego kraju, o każdej porze roku. Odgłosy wydawane przez wróbla są stosunkowo mało skomplikowane. Nie należy do ptaków o wybitnym talencie wokalnym. Najczęściej wykorzystywaną onomatopeją do określenia dźwięków wydawanych przez wróble jest: „ćwir-ćwir". W latach 1918–1939 figura wróbla pojawia się w wierszach stosunkowo często:

1. Ekspresjonizm: Dla S. Kubickiego wróbel był ptakiem o podwójnej symbolice: z jednej strony zwiastował wiosnę, z drugiej zaś – był zwierzęciem bardzo krzykliwym, co zawęża możliwość jego interpretacji audialnej. W wierszu *Wiosna* wróbel współtworzy odradzający się wiosenny krajobraz, w którym „wróble są krzykliwe"[306]. Krzyk staje się symbolem odrodzenia i narodzin nowego życia, a emisariuszami nowego życia są wróble, zwiastujące początek wiosny. Atrybut w postaci krzyku jest oczywiście zrozumiały w kontekście poezji ekspresjonistycznej; krzyk jest tam bowiem ważnym elementem nie tylko estetyki, ale także ideologii artystycznej. Sprawą niezwykle rzadką jest jednak łączenie tych krzykliwych motywów ze światem ptaków. Oznacza to bowiem w pewnym sensie zapośredniczenie ekspresji, stworzenie wrażenia istnienia łańcucha istnień, za pośrednictwem których krzyk może pełnić swoją rolę.

2. Futuryzm: Wróble pojawiają się w poezji futurystycznej tylko raz. S. Młodożeniec w wierszu *we żniwa*, używając stylizacji na język ludowy, pisze: „Ćwirce wróblik, ludzi licy, / wróbelica na nich krzycy: / – Po jednemu! – dalej! – dalej!". Poeta dokonuje dialektyki między biofonią a antropofonią, ponieważ wróble zarówno ćwierkają, jak i krzyczą.

3. Skamander: J. Tuwim w *Ptasim radiu* ukazuje wróbla w roli spikera radiowego, który krzyczy i żali się, że nie może zrozumieć muzyki słowika, przez co musi „zajrzeć do słownika". Głos wróbla został przez poetę nazwany „terlikaniem", a jego śpiew wyrażony za pomocą szeregu onomatopei. Dla zrozumienia kontekstu warto przypomnieć, że podstawą śpiewu słowika były krótkie wyrazy eksponujące samogłoski „o", „u" oraz „i" („Tijo, trijo, tru lu lu lu lu, / Pio pio pijo"). Była to złożona enumeracja onomatopeiczna, za pomocą której poeta oddał skomplikowaną kompozycję piosenki

[306] S. Kubicki, *Poezje*, Poznań 1939, s. 7.

słowika, złożonej zazwyczaj z wielu fraz, zmiennych sylab o różnym tempie, rytmie czy sposobie artykulacji (od melodyjnych linii, pojedynczych dźwięki, przez trele, aż po terkoty, a nawet urwane nuty, wieńczące poszczególne frazy). W wypadku wróbla Tuwim nie był tak szczodry. Stosując technikę kontrastu, sprowadził jego śpiew do mniej dźwięcznych głosek „ć", „r", wspomaganych przez samogłoskę „i": „Ćwir ćwir świrk! / Świr świr ćwirk!". K. Wierzyński, być może wzorem Staffa, także miał słabość do wróbla. Wyróżnił go w tytule drugiej książki poetyckiej: *Wróble na dachu* (1921). Poeta ukazał wróble w wierszu *Akacje na ulicach już kwitną*: „Jestem arią powietrza swawolnie błękitną / I świergotaniem wróbli głupich: tra-la-la-la".

4. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W wierszu *Wróbel* niezwykle czule zwraca się do tego ptaka L. Staff, pisząc o „kochanym wróblu", nazywając go „obywatelem czterech pór roku i świata całego". Poeta stara się też naśladować jego śpiew za pomocą onomatopei: „Cierp, cierp, cierp" — ćwierkasz i cierpliwie cierpię". Staff nie czyni z wróbla centralnego punktu ogólnej audiosfery wiersza, nie tworzy też szczególnie rozbudowanego pejzażu dźwiękowego. Jest w jego interpretacji jednak pewne wyrafinowanie; używa on bowiem onomatopei, łącząc ją jednak z wyrazem, który jesteśmy w stanie pojąć jako czytelnicy i słuchacze. Onomatopei nadane jest określone znaczenie poprzez podobieństwo ćwierkania wróbla do słowa „cierp". Poeta sugeruje nam więc, że odgłosów wydawanych przez wróbla nie można raczej postrzegać jako szczególnie piękne, ale mają one ukryte znaczenie, które Staff rekonstruuje, łącząc przysłowiowy „ćwierk" z „cierpieniem". Ostatecznie rada wróbla jest przez podmiot liryczny zaakceptowana. M. Braun w wierszu *Wróble*, z tomu *Liść dębowy* (1929), niczym wprawny ornitolog z aparatem, zarejestrował bójkę, jaka wybuchła między wróblami: „Śród wróbli zaszła wielka awantura! / Trzepot kulisty na alei bliskiej! / Wiatr niesie wrzaski i stargane pióra, / Z szarego kłębka ćwierkania i piski!"[307]. Poeta konstruuje przy tym pejzaż dźwiękowy, mówiąc o „trzepocie kulistym", „wrzaskach", a także o „ćwierkaniu" i „piskach". Dźwięki możemy podzielić na te wydawane przez skrzydła i pióra ptaków oraz te najbardziej typowe: wydawane przez krtań i układ oddechowy. Zauważalna jest przy tym gradacja dźwiękowa: od nieokreślonego trzepotu, który możemy zaliczyć do szumów, przez wrzaski, czyli mieszaninę dźwięków już o bardziej określonej wysokości, po ćwierkania i piski, a więc dwa typy dźwięków o odmiennej artykulacji. Co ciekawe, poeta zwraca też uwagę czytelnika na przestrzenne aspekty dźwięku, pisząc w kolejnej strofie, że „wrzawa na drzewach rozbrzmiewa na strony!", kiedy wróble zaprzestały bójki, wystraszone i przegonione przez jakieś bardziej złowrogie dla nich elementy audiosfery. Drzewa pełnią funkcję rezonatorów dźwiękowych. W. Bąk w wierszu *Niedozwolona cisza* pisze o klonach, na których siedzą wróble i „obsypują je świergotaniem". Nad głową poety ukazuje się „chmura dźwięcząca w postaci liści drzewa, które rezonują z powodu burzy

[307] M. Braun, *Liść dębowy*, Warszawa 1929, s. 8.

dźwiękowej urządzonej przez wróble. Z. Ginczanka wprowadziła zaś w *Wierszu o radosnym czekaniu* wróble, które występują jako zespół: „Za oknem na cienkich drutach wróbelki siadły kapelą, / jak nuty na czarnych liniach stakaccą catta we trele". Poetka nazywa tę audialną okoliczność „melodią mego czekania". W wierszu *Stodoła* K. Iłłakowiczówny wróble, ćwierkając, kłócą się z sąsiadującymi jaskółkami. K. Mikiewicz w wierszu *Atessie* pisze zaś o roju wróbli, które dźwięczą na tle „rozszumu kwiatowych republik".

5. Awangarda Krakowska: T. Peiper w wierszu *Dancing* włącza wróbla w obszar audiosfery, którą współtworzą choćby dźwięki dansingowe (shimmy) i jazzowe (saksofon). Pisze poeta: „Ćwierkot wróbli roznosi w milczenie biel śniegu". Wróble stają się w pewnym sensie naturalnym kontrastem, ale poniekąd także skojarzeniem dźwiękowym dla zarysowanego kontekstu. Julian Przyboś zaś, w wierszu Ze źdźbła, pisał o „wrzawie wróblej", którą bohater wiersza w sposób metaforyczny trzyma w dłoni, która na końcu wiersza „ulotniła się z pięciu wróbli". Można ten wiersz interpretować jako sposób na ukazanie ulotności samego dźwięku i jego nieuchwytność. M. Czuchnowski w utworze *Kryształy* napisał z kolei o wróblach ćwierkających na wietrze.

6. Poetki i poeci niezależni: W wierszu M. Czerkawskiej *Katedra* odgłosy wróbli przyrównane są przez poetkę do „gwaru", wybrzmiewającego na tle szczebiotu jaskółek. W wierszu *Powrót* pisze zaś o „rozgwarze wróblich piskląt". F. Kruszewska w liryku *Wiśnie* uważa, że jeśli tylko zostawimy trochę tytułowych owoców dla wróbli, „będą nam za to świergotać"[308].

E. *Drozd śpiewak*: Przydomek tego ptaka jest bardzo wymowny. Drozdy to jedne z najlepszych ptasich koncertmistrzów, a nie bez powodu nazywa się je największymi solistami. Mają bowiem zwyczaj wykonywania koncertu, siedząc na czubku drzewa. W poezji międzywojennej ptak reprezentowany jest bardzo skromnie. Pojawia się raptem 2 razy:

1. W wierszu *Bez wspomnień* wspomina o drozdach J. Brzostowska. Według słów poetki ptaki: „jak w tamten wieczór […] przed domem śpiewają". Autorka wykorzystała więc najprostszy z możliwych sposobów audialnej charakterystyki.

2. Inaczej opisał ptaka T. Czyżewski w utworze *Kantyczki (ptakowie leśni przylecieli)*. W duchu futurystyczno-dadaistycznym skorzystał z techniki onomatopei. Poeta stworzył chór z ptaków: orłów, czyżyków, kosów i właśnie drozdów, które według słów poety „drą się wniebogłosy", odzywając się głosem: „fi fiu, fi fiu".

F. *Gil*: W poezji międzywojennej pojawia się także gil, mały i znany powszechnie w Polsce ptak śpiewający. Nie występuje jednak często. Podobnie jak o droździe, pisze o nim tylko dwóch poetów:

1. L. Szenwald najpierw w poemacie *Rower* wymienia gila wśród śpiewających w pejzażu szczygła, trznadla i makolągwy. Niestety poeta nie charakteryzuje go w żaden inny sposób. Później

[308] F. Kruszewska, *Owoce*, Wilno 1925, s. 17.

w innym miejscu Szenwald pisze z kolei o słyszalnych wśród drzew „tysiącach westchnień", których źródłem jest gil, kukułka i wilga (*Scena przy strumieniu*).

2. Cz. Janczarski w liryku pt. *W zimie* głos śpiewającego gila porównany jest do dzwonka dzwoniącego podczas jazdy saniami. Na tym kończy się wykaz umuzycznionych wizerunków gila w poezji tego czasu.

G. *Kos*: To piękny czarny ptak, jeden z najbardziej wyrafinowanych mistrzów śpiewu. Pojawia się w poezji międzywojennej dość rzadko, ale zdecydowanie częściej niż gil lub czyżyk:

1. Futuryzm: Dźwiękowe reprezentacje kosa pojawiają się najpierw w poezji futurystycznej. W wierszu *Strach* T. Czyżewski pisze: „dzwoni dzwon wieczorny / zagwizdał czarny kos / To przed snem / Ave Maria – Ave Maria". Kos, jako reprezentant biofonii, zostaje zestawiony z dzwonem, czyli typowym przykładem antropofonii kontrolowanej. Poeta tworzy więc swoistą audialną paralelę: gwizd ptaka uzyskuje w jego mniemaniu tę samą formę uświęcenia, co bijące dzwony kojarzące się z pieśnią *Ave Maria*. Ujęcie tych dwóch dźwięków w następstwie sprawia wrażenie, jakby kos zaczynał gwizdać w odpowiedzi na bicie dzwonu, dzięki czemu moglibyśmy zaryzykować tezę o zastosowanej przez poetę polifonii semantycznej. Kos pojawia się u Czyżewskiego także w utworze *Kantyczki (ptakowie leśni przylecieli)*, gdzie razem z drozdem wyśpiewują linię melodyczną, którą poeta ujął za pomocą onomatopei: „fi fiu, fi fiu".

2. Skamander: W wierszu J. Lechonia *Jan Potocki* „kos śpiewnym brzękiem odzywa się przy żniwie". U A. Słonimskiego z kolei – „rozdzwonione kosy szeleszczą" (*Wieczór letni*).

3. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: M. Pawlikowska-Jasnorzewska w wierszu *Ptaki wiosenne* napisała, że „kos w czarnym gardle / toczy nutę miękką".

4. Awangarda Krakowska: J. Przyboś w wierszu *Opowieść wiosenna* pisze, że „kos / po stokroć / cały las ogłosił / pociągliwiej niż dzwonek ze szkoły / woła".

5. Kwadryga: K.I. Gałczyński w poemacie *Koniec świata* porównuje śpiew kosa do brzmienia „piccolo-fletu".

6. Żagary: J. Zagórski pisze w poemacie *Cienie* o gwiżdżącym kosie, który współtworzył stworzony przez poetę krajobraz dźwiękowy. Podmiot liryczny zadaje w pewnym momencie pytanie: „skąd ta jasność po nocy, niemalże muzyczna?". Kontrapunktem dla ptaka jest wiatr „szemrzący". Poeta buduje napięcie między geofonią (wiatrem) i biofonią (kosem), utożsamiając poniekąd te dwa porządki, choć sugestywnie śpiew kosa nazywany gwizdem wybija się na plan pierwszy, a wiatr, który jedynie szemrze, jest jedynie tłem. Możemy zatem zinterpretować tę dźwiękową relację jako śpiew solisty i akompaniament wietrznej orkiestry.

7. Autentyzm: U J.B. Ożoga, w wierszu *Msza narodowa*, kos symbolizuje w tym wierszu miłość zmysłową, która kusi swym śpiewem: „dziewczęta wabił kos z szuwaru / w uliczki brzozowych smętów". Co ciekawe, kontrapunktem dla kosa są w tym wierszu „flety wilgi".

H. *Czyżyk*: W poezji międzywojennej zdecydowanie niedoreprezentowany jest czyżyk, ujawniony tylko raz. Wspomina o nim w swojej twórczości znakomity poetycki ornitolog, Tytus Czyżewski. W wierszu *De profundis* z tomu *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922) czyżyk jest towarzyszem słowika, z którym razem „gwizda" i „gędzieje" nad rzekami. Razem ze szczygłami, nazywanymi „szczyglikami", współtworzą zaś „mosiężną kapelę". Co istotne, zarysowanie obrazu koncertujących ptaków, których brzmienie Czyżewski najprawdopodobniej kojarzy z wiolonczelą (*czelle*), służy poecie za kontrapunkt dla obrazu następnego, w którym „w miastach / koła się kręcą" , a „maszyny rozwścieklone / poją huczą nęcą". W pejzażu dźwiękowym dochodzi do starcia między światem natury i kultury; ma on charakter zasadniczo miejski, ale do głosu dochodzą w nim także audialne elementy świata „starego", niepodlegającemu regułom mechanizacji i zagospodarowania przestrzennego. Czyżewski nie wskazuje na zwycięzcę tego starcia, a nawet sugeruje, że maszyny co prawda „huczą", ale jednocześnie „poją" i „nęcą", co wskazuje na tworzenie pejzażowej paraleli dźwiękowej: oto śpiew ptaków jest tak samo piękny, jak hałas generowany przez maszynerię współczesnego miasta.

I. *Szpak*: To poczciwy żyjący blisko siedzib ludzkich ptak nizinny o czarnych piórach pokrytych charakterystycznymi biało-szarymi cętkami, opalizującymi fioletem, niebieskością i zielenią (mowa tu o samcach; kolor samic jest bardziej stonowany). Śpiew szpaka jest bardzo oryginalny. Jego własne możliwości wokalne są co prawda ograniczone, ale jako jedyny polski ptak potrafi on naśladować śpiew innych gatunków do tego stopnia, że tworzy *potpurri* dźwiękowe. Szpaki do swojej piosenki włączać mogą nie tylko dźwięki wydawane przez inne ptaki, lecz także różne odgłosy dnia codziennego, np. gwizd człowieka, jadącą karetkę, a częściowo nawet ludzką mowę. Poeci nie docenili jednak tych zdolności, sprowadzając jego aktywność dźwiękową w zasadzie do „gwizdania". Należy zaliczyć szpaka do ptaków szczególnie przez poetów tego czasu pominiętych. Wspomina o nim garstka poetów i poetek:

1. Skamander: Szpak jest też jednym z ptaków tworzących „trybunał" *Ptasiego radia* J. Tuwima, choć ostatecznie sam nie zabiera w wierszu głosu. Motyw szpaka podejmuje także K. Wierzyński w wierszu *Wiosna*, ale nie wyposaża go w żaden typ odgłosu. Zwraca za to uwagę na jego sposób poruszania się, czyniąc z „skaczącego" i radosnego szpaka paralelę wobec postawy podmiotu lirycznego, który cieszy się z nadchodzącej wiosny – pojmowanej tu szerzej: jako wiosny polskiej wolności.

2. Żagary: Później szpak staje się częścią pieśni 7 poematu *Tropiciel* (1936) A. Rymkiewicza, gdzie jest ptakiem „gwiżdżącym" wśród kwitnących kasztanów rosnących w podmiejskim parku. Szpak jest dla Rymkiewicza ptakiem znaczącym, jest zwiastunem śmierci, ptakiem współtworzącym akompaniament kataklizmu.

3. Poetki i poeci niezależni: M. Czerkawska w wierszu *Epitafium* umieszcza szpaka na brzozie i wyposaża go w prosty gwizd[309].

J. *Kruk*: To ptak wydający przeważnie ochrypłe kraczące odgłosy, choć w okresie godowym zdarza mu się nawoływać zupełnie inaczej. Krakanie jest jednak jego najbardziej charakterystyczną i powielaną w kulturze, a więc także w poezji, cechą soniczną. Warto jednak pamiętać, że zasób dźwięków, które może wydobyć z siebie kruk, jest znacznie większy, niż mogłyby na to wskazywać stereotypy. Nie oznacza to jednak, że poeci mieli tego świadomość. Niestety, większość kruczych portretów uwzględniających czynniki soniczne, jest dość prymitywna:

1. Ekspresjonizm: J. Wittlin w wierszu *Psalm* pisze o zwłokach żołnierza, nad którymi „zakracze kruk". Łączy więc najbardziej typowy kruczy odgłos z najbardziej obyłą kruczą symboliką, czyli śmiercią.

2. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W podobny sposób do motywu kruka podchodzi W. Broniewski, pisząc o wiatrach, które „kręcą, kołują, skrzypią i kręcą" oraz „głuszą krakanie kruków i wron" (*Wiatraki*).

3. Żagary: W podobnym stylu, co Broniewski, pisał Cz. Miłosz w wierszu *Dla Petra Breughla*. Wspomniał tam o chórze „obłąkanych rycerzy z okrętów szpitalnych / i ze stadami kruków kraczących na wietrze", którym towarzyszy „dźwięk harmonik", przy czym nie do końca wiadomo, czy chodzi o harmonię (akordeon), czy harmonikę sfer.

K. *Wrona*: Najprawdopodobniej nie bardzo odróżniając od siebie tych dwóch ptaków, co nie jest niczym niemożliwym, ponieważ nawet w potocznym doświadczeniu bardzo często wrony, gawrony i kruki nie są na pierwszy rzut oka – lub nawet ucha – rozpoznawane i odróżniane. Ma to jednak istotny wpływ na dość monotonne i powtarzalne sposoby audializacji tych ptaków:

1. Skamander: U J. Tuwima w wierszu *Sentymentalne zdarzenie* wrony po prostu kraczą, choć poeta interpretuje je w sposób usemantyczniony, pisząc, że „słychać szepty gorzkich skarg". U Wierzyńskiego wrony po prostu „krzyczą". Choć podobnie jak Tuwim przypisuje im poeta „żal niewyśledzony, / nagle odczuty, ostry i bez dna". Odgłos wrony kojarzy się więc poetom ewidentnie z nastrojami ponurymi i przepełnionymi smutkiem.

2. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W. Broniewski w wierszu *Wiatraki* pisze o „krakaniu kruków i wron", nie dokonując żadnej dywersyfikacji między oboma ptakami.

3. Awangarda Krakowska: T. Peiper w utworze *Zemsta (zarys poematu)* pisze o „krakaniu niewidzialnej wrony", któremu towarzyszy brzęk owadów.

3. Awangarda Lubelska: J. Łobodowski wspomniał o wronie w poemacie *Wycieczka do Krasnegostawu*: „Na wrotach główki dziecięce, wrony na białych akacjach – / radość zdumionych

[309] M. Czerkawska, *Jałowcowe żniwa. Wiersze wybrane*, wstęp i wyb. J. Kwiatkowski, Kraków 1972, s. 134. Dalej jako: MCR, numer strony.

dłoni, trwożne krakanie, gwar". Krakanie wrony jest w tym wypadku pełne trwogi, zbliża się do funkcji, jaką pełnią przeważnie kruki.

4. Żagary: W *Tropicielu* A. Rymkiewicza wrony pojawiają się w scenerii wizji fantastycznej, przez co towarzyszy im krajobraz akwatyczny. Poeta ujmuje ptaki jako „kraczące", nie wychodząc poza standardowy sposób audializacji.

L. *Gawron*: Niestety nie doczekał się on wielu przykładów audializacji. Można wyróżnić jeden tylko przykład. O gawronie wspomniał Cz. Janczarski. W wierszu *Piosenka*, pisząc o późnej listopadowej jesieni, stwierdził: „Tu i tam dzioby wołań, smętkiem pęcznieją gawrony / Jak źle jest w listopadzie kochać dwie dziewczyny". W ujęciu Janczarskiego gawron woła i „pęcznieje", co można odczytać jako swoistą metaforę charakterystycznego dla gawronów grupowego wyśpiewywania skrzekliwych i skrzeczących odgłosów, które w procesie amplifikacji powodują przeraźliwy hałas, sprawiający wrażenie, jakby ciągle narastał. Metafora ta, mimo iż nie ma podglebia audialnego, dobrze oddaje jednak tę cechę odgłosów gawrona. Na tym należy skończyć wykaz ptaków krukowatych w poezji międzywojennej. A także ogólny przegląd ptaków śpiewających w twórczości poetyckiej tych lat.

4. Antropofonia

A. Antropofonia to dźwięki, będące częścią ogólnej audiosfery, których źródłem jest działalność człowieka. Dźwięki tego rodzaju mogą mieć charakter intencjonalny (jak muzyka), jak i nieintencjonalny (jak odgłosy pracującej fabryki). Możemy zatem wyróżnić dźwięki przez człowieka pożądane, celowo wytwarzane, o określonych funkcjach estetycznych, a także kulturowych, społecznych, politycznych; możemy wyróżnić również dźwięki niepożądane lub stanowiące wypadkową okoliczności mniej lub bardziej niezależnych od człowieka. Człowiek jest twórcą maszyn, generujących ogromny hałas, stale obniżających jakość przestrzeni dźwiękowej w obszarach miejskich. Hałas ten jest efektem ludzkiej działalności, nawet jeśli nie można przypisywać człowiekowi intencji zanieczyszczania audiosfery. Nie zwalnia to jednak z człowieka z odpowiedzialności za powstanie tego, co dziś w ekologii określa się mianem hałasu środowiskowego.

B. Liczba dźwięków wydawanych przez człowieka jest ogromna, przez co ich kategoryzacja jest bardzo utrudniona. Do dźwięków antropofonicznych zalicza się bowiem nie tylko te, których źródłem jest człowiek *par excellence*, a zatem jego ciało, zwłaszcza głos, mowa czy śpiew, czy każdy instrument muzyczny, w którym źródło dźwięku jest połączone z aktem wolicjonalnym wykonanym przez człowieka, np. struna szarpana przez palce w chordofonach, naciśnięty klawisz w instrumentach klawiszowych czy zadęte powietrze w ustnik aerofonów itd. Nie trzeba wspominać o tym, że każdy właściwie instrument muzyczny jest zależny od woli człowieka, wszak to właśnie od decyzji ludzi zależy, czy dany przedmiot uznać można za instrument.

C. Każdy twór ludzki, który wydaje dźwięki, należy właściwie do antropofonii. Każdy dźwięk prokurowany przez człowieka, niezależnie od stopnia zapośredniczenia, to dźwięk antropofoniczny. Umiejętność wytwarzania przedmiotów oraz innych obiektów wydających dźwięki sprawia, że antropofonia to najbardziej bodaj złożony rodzaj rodziny dźwiękowej. Biofonia i geofonia są najbardziej bogatym zespołem dźwięków, są też typem dźwięków niezapośredniczonych, wydawanych przez określone twory natury ożywionej i nieożywionej. Antropofonia jest rodziną dźwięków, która posiada swoje stopnie zapośredniczenia; można powiedzieć, że hałas generowany przez maszyny w fabryce nie wypływa bezpośrednio od człowieka, jakkolwiek owe maszyny zostały przez człowieka skonstruowane i zbudowane, dlatego też zasadnicze źródło dźwięku należy przyporządkować właśnie jemu.

D. Dostrzegalna jest w tym przykładzie pewna hierarchia i pośrednictwo: człowiek nie musi być bezpośrednim źródłem dźwięku, może bowiem tworzyć przedmioty, maszyny i obiekty, które generują dźwięki niejako w zastępstwie, często też niezależnie od woli człowieka – wszak żaden projekt maszyny nigdy nie zakładał, że celowo będą one generowały szkodliwy hałas. Ten obraz można skomplikować jeszcze bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę kulturę akuzmatyczną, zwłaszcza zaś muzykę konkretną, w której dźwięki pochodzące z innych źródeł – a więc te biofoniczne i geofoniczne – zostają uznane za muzyczne. Na tym przykładzie doskonale widać, że dzięki wynalazkowi człowieka – a więc urządzeniu, którym można nagrywać dźwięk – dochodzi do antrofonizacji dźwięków należących do innych obszarów. Muzykalizacja oznacza w tym wypadku włączenie dźwięków biofonicznych i geofonicznych w obręb antropofonii.

E. Cechą charakterystyczną tego typu antropofonii jest h a ł a s, który w tym kontekście traktujemy jako „dobrodziejstwo" rozwoju cywilizacyjnego, jako skutek uboczny uprzemysłowienia gospodarki, rozbudowywania się miast, a przede wszystkim – jako efekt pojawienia się niezwykle ułatwiających człowiekowi pracę maszyn i pojazdów, które potrafią generować nieprawdopodobne naddatki dźwięków i szumów niepożądanych i szkodliwych dla zdrowia. Hałas ma bezpośredni wpływ na przyrodę. Badania dowiodły, że ptaki, narażone bezustannie na negatywny wpływ hałasu, zaczęły z czasem używać dźwięków o wyższych częstotliwościach – trudno powiedzieć dlaczego, ale być może z powodu lekkich ubytków w słuchu lub z chęci ominięcia hałaśliwej ściany dźwięków i szmerów[310]. Mówiąc bardziej obrazowo: ptaki muszą przekrzykiwać się z hałasem generowanym przez człowieka i śpiewać za pomocą wyższych dźwięków[311]. Podobnych zachowań nie odnotowywano np. w środowisku leśnym[312]. Ostatecznie wpływ antropofonii na awifaunę jest przeważnie negatywny, a ptaki, które narażone są na chroniczny hałas, przeważnie opuszczają niesprzyjające im środowisko,

[310] H. Slabbekoorn, M. Peet, *Ecology: Birds sing at a higher pitch in urban noise*, „Nature" 2003, nr 424, s. 267.
[311] H. Brumm, *The impact of environmental noise on song amplitude in a territorial bird*, „Journal of Animal Ecology" 2004, nr 73, s. 434–440.
[312] H. Slabbekoorn, A. Den Boer-Visser, *Cities Change the Songs of Birds*, „Current Biology" 2006, nr 16, s. 2326–2331.

co wpływa bezpośrednio na zasięg ich występowania, a także populację[313]. Hałas to subiektywny dla każdego człowieka stan nagromadzenia dźwięków, który jest nieprzyjemny w odbiorze. Właściwie za hałas można uznać każdy tym fonii, przy czym najczęściej przypisuje się go antropofonii elektromechanicznej, związanej z typem nowoczesnego hałaśliwego miasta. Jeśli myślimy o hałasie, przychodzi nam na myśl przede wszystkim hałas miejski, choć należy pamiętać, że nie ogranicza to spektrum hałasu jako takiego. Bywa wszak, że nawet muzykę traktuje się jako hałas – czego najlepszym przykładem jest postrzeganie jazzu w międzywojniu. Można zatem wyróżnić i hałas antropofoniczny, i biofoniczny, i geofoniczny – ponieważ pojęcie to jest bardzo pojemne. Funkcję delimitacyjną w tym wypadku spełni sama analizowana i interpretowana poezja, ponieważ zakres tematyczny niejako sam wyznaczy granicę tego, co postrzegać możemy w tym wypadku za hałas. Z tego też powodu tę problematykę omawiać będziemy głównie w kontekście antropofonii, której gwałtowny rozrost w międzywojniu spowodował, że istotnie zmieniło się postrzeganie tego, co jest, a co nie jest hałaśliwe – i to nie tylko w obszarze industrializacji, nowych maszyn, samochodów, samolotów, pociągów, tramwajów itd., lecz także nowych wynalazków typu gramofon i radio oraz nowych gatunków muzyki, które uznano za hałaśliwe.

F. Hałas wpływa negatywnie nie tylko na sam narząd słuchu. Jest zagrożeniem także dla dobrostanu psychicznego człowieka. Jak pisze Danuta Gwizdalanka, „symbolika hałasu jest jednoznacznie negatywna”[314]. Koniec świata przewidziany w Apokalipsie św. Jana jest właściwie jednoznaczny z erupcją przeraźliwego hałasu, czego muzycznym symbolem są trąby potrafiące niszczyć wszelkie przeszkody. Hałas staje się rękojmią także w twórczości poetów-katastrofistów, dla których nadchodząca apokalispa wojenna jawiła się jako jednoznacznie hałaśliwa i niszcząca. W tak zarysowanym kontekście futurystyczna estetyka hałasu, a wręcz jego apoteoza wydaje się prowokacją lub paradoksalnie pionierską artystyczną diagnozą rzeczywistości. Jak mówił Luigi Russolo: „dziś hałas triumfuje i panuje suwerennie nad wrażliwością ludzi”[315]. Brzmi to jak apoetoza, ale może zostać także odczytane jako diagnoza i przestroga zarazem. Hałas może bowiem zabijać i to całkiem dosłownie: w pracach poświęconych temu zagadnieniu często przytaczana jest anegdota o tzw. karze dzwonu, która była *de facto* karą śmierci polegającą na skrępowaniu skazanego i usadowieniu go na przeciwko lub pod bijącym dzwonem. Człowiek znajdujący się w takim położeniu nie miał szans na przeżycie, umierał w męczarniach, a zabijał go sam dźwięk[316].

[313] C.D. Francis, C.P. Ortega, A. Cruz, *Noise Pollution Changes Avian Communities and Species Interactions*, „Current Biology” 2009, nr 19, s. 1415–1419.
[314] D. Gwizdalanka, *Dźwiękowe wojny*, „Ruch Muzyczny” 1987 nr 19, s. 13.
[315] Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 287.
[316] M.S. Czeskin, *Człowiek i hałas*, przeł. L. Garmada, Warszawa 1966, s. 11.

KULTURA AKUZMATYCZNA

A. Lata 1918–1939 w kulturze polskiej są okresem rozwoju przeróżnych technologii utrwalania i przekazywania dźwięku. Zmiany w strukturze akustycznej przestrzeni były diametralne i w pewnym sensie nieodwracalne. Oprócz rozwijających się bujnie miast, w obrębie których wytworzyła się niespotykana dotąd w historii feeria przeróżnych dźwięków, a przede wszystkim – hałas, także w obszarze możliwości konsumpcji dźwięków i muzyki doszło do diametralnych zmian[317]. Współcześni mieli tego świadomość. Oto anonimowy urywek z czasopisma „Gospoda Poetów" (1920): „Życie współczesne jest krzykliwe. Rozgwar dnia powszedniego, huk armat dochodzący z frontu, gorączka giełdowa wielkich miast, zgiełk partyjnych kłótni, patos patriotycznego tam-tamu – zagłusza czysty i mądry głos Apollinowej harfy"[318].

B. Ogólny rozgardiasz dźwiękowy początku XX wieku został wzmocniony przez wynalazki, które pierwszy raz w historii w takim stopniu zmieniły postrzeganie dźwięku i możliwości jego percepcji. Za sprawą fonografu, gramofonu, patefonu, a później radia, zmieniły się okoliczności słuchania[319]. Rozwój technologii sprawił, że po zaopatrzeniu się w odpowiedni sprzęt oraz płytę z nagraniem można było doświadczyć najwyższej klasy muzyki, nie wychodząc z domu[320]. Sztuka dźwięków, dotąd zamknięta w murach filharmonii, opuściła swoją świątynię. Dźwięk oderwał się od swojego prymarnego źródła – wykonania na żywo, aktualizowanej na bieżąco interakcji wykonawcy z instrumentem. Nagrania muzyczne rozpoczęły erę standaryzacji wykonań, zmieniając jednocześnie status dzieła muzycznego jako fenomenu estetycznego.

C. Mówiąc w pewnym uproszczeniu, do tej pory każdy meloman mógł słuchać muzyki wyłącznie w filharmonii, operze czy innej instytucji przeznaczonej docelowo do wykonywania muzyki, dlatego też każde kolejne wykonanie nawet tego samego utworu muzycznego było inne. Niemożliwa jest bowiem sytuacja, w której dzieło muzyczne wykonane jest tak samo[321]. Kolejne wykonania mogą być do siebie podobne, dzięki wizji dyrygenta, nigdy nie są jednak takie same. Sytuację tę zmieniła diametralnie możliwość nagrywania muzyki – możliwe stało się utrwalenie wykonania „idealnego", powtarzanego aż do osiągnięcia wymarzonego efektu[322]. Trzeba oczywiście wziąć pod uwagę, że nagrywanie dźwięku w międzywojniu nadal było na dość niskim poziomie – dlatego też tak niewiele

[317] Sz. Nożyński, *Środowisko audialne. Kilka uwag na temat otoczenia dźwiękowego*, [w:] *Zanurzeni w mediach – konteksty edukacji medialnej*, red. N. Walter, Poznań 2016, s. 184–187.
[318] Zob. „Gospoda Poetów" 1920, nr 1, s. 1.
[319] Szczególnie intrygującym zjawiskiem dla ludzi tego czasu, oprócz muzyki odgrywanej przez „magiczne" pudełko, stała się możliwość nagrywania ludzkiego głosu. Był to w pewnym sensie krok milowy w zmianie sposobu postrzegania integralności ludzkiego ciała i jego cech. Głos oddzielił się bowiem od żywego człowieka, a co więcej – gdy człowiek umierał, jego głos pozostawał, podtrzymując go niejako przy życiu. Brian Kane nazywa takie zjawisko głosem akuzmatycznym. Por. B. Kane, *Sound Unseen. Acoustmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford 2014, s. 180–185.
[320] M. Chanan, *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*, London 1995, s. 4.
[321] J. Stasiowska, *Re-produkcja mechanizmu percepcji dźwięku poprzez urządzenie fonografu oraz jego wpływ na odbiór dźwięku*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2015, nr 1, s. 27–28.
[322] Sz. Nożyński, *Teoretyczne i praktyczne sposoby słuchania muzyki wybrane z literatury muzycznej*, [w:] *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2017, s. 22–23.

nagrań z tamtych czasów zachowało się do naszych czasów, tym niemniej ogólne możliwości zaistniały już wówczas, a muzyki w ostatecznym rozrachunku było zwyczajnie więcej niż mniej[323].

D. Muzyka była też lepiej dostępna dla różnych warstw społecznych, co zapewne przyczyniło się do pewnego rodzaju demokratyzacji doświadczenia muzycznego. Dochodziło do tego przekroczenie pewnej granicy między wsią a miastem – jak dotąd bowiem aby usłyszeć utwory zaliczane do muzyki artystycznej mieszkaniec wsi musiał udać się do miasta, na co nie zawsze było go stać. Gdy więc radio zaczęło pojawiać się na wsiach, w pewnym sensie wyrównywało szanse, nie wspominając już o tym, że w sposób drastyczny poszerzało spektrum doświadczenia dźwiękowego przeciętnego mieszkańca Polski, a także poniekąd uintymniało kontakt sam z dziełem sztuki, umożliwiając przebywanie z muzyką „sam na sam", na co nie było dotąd szansy[324].

E. Kluczową kategorią służącą do opisu stanu kultury dźwiękowej jest akuzmatyczność[325]. Jest to termin stworzony w latach 50. przez francuskiego kompozytora Pierre'a Schaeffera, twórcy tzw. muzyki konkretnej[326], poszerzającej w sposób realny spektrum dźwięków, które można uznać za muzyczne. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że muzyka konkretna to połączenie bytów zazwyczaj sobie przeciwstawianych – muzyki kultury i muzyki natury[327]. Przy czym ta ostatnia, zachowując częściowo brzmieniową tożsamość, staje się elementem tej pierwszej. Jak powiada Ewa Schreiber, „termin *musique concréte* odnosi się do muzyki wykorzystującej nagrania dźwiękowe pochodzące ze wszelkich możliwych źródeł. Kompozytor, stosując techniki montażu studyjnego, wydobywa z nich walory muzyczne"[328]. Odcięcie dźwięku od jego źródła umożliwia nieograniczone jego przetwarzanie, poszerzenie spektrum dźwięków traktowanych jako muzyczne umożliwia z kolei uzyskiwanie niespotykanych dotąd zestawień brzmieniowych. Reinhard Döhl krótko omawia metodę

[323] D. Gwizdalanka, *Stulecie mediów*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole" 2001, nr 1, s. 5–6.
[324] A. Szarecki, *Ciało słuchające wobec zmiany nośników muzycznych*, „Kultura Współczesna" 2012, nr 1, s. 119–121.
[325] Akuzmatyczność wywodzi się z praktyki przypisywanej jako rzekomo stosowaną przez Pitagorasa. Otóż, mistrz miał w zwyczaju chować się na specjalną kotarą i wygłaszać wykłady dla swoich uczniów, zaznaczając swoją obecność jedynie poprzez dźwięk własnego głosu. Jak uważał Pitagoras, miało to na celu zminimalizowanie ryzyka rozpraszania się uczestników wykładu i maksymalizację skupienia. Pitagoras uważał, że audialne kanały odbioru są najdoskonalszą drogą do nauki. Twierdził, że bodźce wizualne za bardzo rozpraszają człowieka, dlatego w celu uskuteczniania zdobywania wiedzy powinny być ograniczane. Inna wersja tej historii mówi, że uczniowie przez 5 lat musieli zachowywać milczenie i jedynie słuchali wykładów Pitagorasa. Nie mogli go oglądać, dopóki nie pojmą wszystkich jego nauk. Gdy mistrz uznał, że któryś z nich jest gotowy, zapraszał go do domu i ujawniał się. Por. T. Misiak, *Doświadczenia akuzmatyczne*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2020, s. 10–11.
[326] Muzyka konkretna nazywana jest też inaczej muzyką akuzmatyczną (choć to pojęcie ma nieco szersze znaczenie), dlatego tak istotne jest zrozumienie, na czym polega mechanizm odrywania dźwięku od źródła, o którym mówił Schaeffer. Pisze o tym Tomasz Misiak: „Termin muzyka akuzmatyczna niwelował wcześniejsze skojarzenia i przenosił punkt ciężkości z określonych dźwięków na zacieranie ich źródeł w procesie powstawania, a także odbioru utworu muzycznego. Za sprawą tego terminu podkreślony został również, wcześniej właściwie nieproblematyzowany, związek muzyki i dźwięku". Por. T. Misiak, *Aktualność muzyki konkretnej. O potrzebie interdyscyplinarnego namysłu nad muzyką konkretną*, „Kultura Współczesna" 2012, nr 1, s. 43.
[327] Maria Gołaszewska stawia tezę, że muzyka konkretna wywodzi się „ze słuchania wprost głosów natury i odgłosów, jakie wydają przedmioty wprowadzane w drganie (np. przez uderzenie). Przy czym głos natury można uznać zarówno śpiew ptaków […], szum morza, jak też nieartykułowane głosy człowieka (westchnienie, jęk, świst itp.)". Por. M. Gołaszewska, *Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury*, Wrocław 1984, s. 56.
[328] E. Schreiber, *Opis przedmiotów dźwiękowych Pierre'a Schaeffera*, „Kultura współczesna" 2012, nr 1, s. 32.

Schaeffera, przyznając jednocześnie, że eksperymenty kompozytora silnie oddziałały także na literaturę[329]:

Schaeffer nagrał na taśmie kilka sekund szumu lokomotywy, efekt jednak go nie zadowolił, dokonał więc przetworzenia. Uciął fragment sapania lokomotywy i powtarzał dźwięk w przemiennych wysokościach. Elementy nie były nowe, ale nowo stworzony związek dawał nową materię. Z tego rodzi się literacka konkretność. To także wyzwolenie dla poetów. Literatura, która została tak wykreowana, nie znajduje się zatem ani w opozycji, ani w stosunku podobieństwa do letryzmu, dadaizmu czy surrealizmu[330].

Schaeffer niejako odwrócił proces twórczy, który ustabilizował się przez ostatnie kilkaset lat historii muzyki europejskiej. W muzyce dotychczasowej proces prowadzący od skomponowania do wykonania dzieła muzycznego był trójetapowy: w fazie pierwszej twórca muzyki tworzył koncepcję dzieła, w fazie drugiej twórca rozpoczynał proceder komponowania i zapisu tekstu muzycznego w postaci partytury czy zapisu nutowego, w fazie trzeciej zaś – dochodziło do wykonania dzieła za pomocą narzędzi muzycznych, jakimi są instrumenty. Całość trójfazowego procederu można określić jako ścieżkę od abstrakcji do konkretu. Schaeffer odwrócił tę logikę. W muzyce nowej, czyli konkretnej, ów konkret okazywał się punktem wyjścia, który dążył do abstrakcji. W fazie pierwszej pojawia się w tym wypadku już gotowa kompozycja muzyczna oraz szereg utrwalonych w nagraniach przeróżnych dźwięków, np. śpiewy ptaka czy odgłosy miasta, w fazie drugiej kompozytor dokonuje swoistego przetworzenia wyjściowego materiału polegającego na eksperymentowaniu na sprzęcie muzycznym – gramofonie, później magnetofonie, w fazie trzeciej zaś twórca finalizuje swój twór i przechodzi do etapu produkcji[331]. Powstaje wówczas utwór muzyczny, którego abstrakcyjność polega na tym, że nie jest potrzebny do jego wykonania zapis nutowy. Istnieje ona jako efekt eksperymentu, wynik techniki montażu, klejenia, miksowania ze sobą dźwięków różnego pochodzenia[332]. Dźwięk oderwany jest w rezultacie od swojego źródła, zostaje przeniesiony do łańcucha kolejnych i kolejnych ogniw pośredniczących[333]. Słuchacz ostatecznie nie wie już, skąd dokładnie pochodzi dźwięk i jaka jest jego pierwotna przyczyna, ale paradoksalnie dzięki temu może lepiej skupiać się na samym dźwięku, traktując go jako jakość niezależną od np. miejsca wykonania[334]. Według Schaeffera stawał

[329] Wpływy te dostrzegalne są także w innych badaniach, w których łączy się akuzmatykę z refleksją narratologiczną. Zob. np. P. Amelides, *Acousmatic Storytelling*, „Organised Sound" 2016, nr 3; J. Andean, *Narrative Modes in Acousmatic Music*, „Organised Sound" 2016, nr 3; Y. Kyriakides, *Hearing Words Written*, „Organised Sound" 2016, nr 3; J. Andean, *Sound and Narrative. Acousmatic Composition as Artistic Research*, „Journal of Sonic Studies" 2014, nr 7; idem, *Towards a Narratology of Acousmatic Music*, Berlin 2014.
[330] R. Döhl, *Literatura konkretna*, przeł. J. Roszak, „Przestrzenie Teorii" 2007, nr 8, s. 250.
[331] W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, wyd. 3, Kraków 2019, s. 22–23.
[332] Zob. P. Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrete*, Paris 1952.
[333] Doprowadziło to do tego, co R. Murray Schafer nazwał schizofonią, a zatem do „rozszczepienia, jakie zaistniało między dźwiękiem pierwotnym a jego elektroakustycznym przekazem lub otworzeniem" R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, [w:] *Kultura dźwięku – teksty o muzyce współczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 57.
[334] T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, op. cit., s. 106–107.

się bowiem autonomiczny; był – konkretny[335], a ludzie musieli się poniekąd uczyć słuchać na nowo lub przynajmniej usiłować słuchać inaczej[336], musieli doświadczać dźwięku w sposób akuzmatyczny, czyli zapośredniczony[337].

F. Kultura akuzmatyczna oznacza więc nowy rodzaj organizacji źródeł dźwięku, co Schaeffer inaczej nazywa nową sytuacją akuzmatyczną[338], w której podmiot słyszący i słuchający doświadcza głównie tego, co kompozytor nazywa „przedmiotami dźwiękowymi"[339]. Dotychczasowe „świątynie muzyki" przestały pełnić aż tak istotną rolę, ponieważ muzykę można było usłyszeć czy to z nagrania płytowego, czy z radia. Muzyka zaczyna wdzierać się w ludzkie życie, towarzysząc mu niemal codziennie – wedle woli[340]. Na te twierdzenia można przytaczać dowody pochodzące z samej epoki. Przejawy kultury akuzmatycznej, zmiany w sposobie postrzegania świata za pomocą zmysłu słuchu były dostrzegane już wtedy. Nie używano co prawda tego terminu, jako że powstał on dopiero w późnych latach 40., tym niemniej nową sytuację człowieka wobec powstającej wówczas technologii komentowano dość trafnie:

> Ucho i oko w stosunku do dzisiejszej techniki zachowują się zupełnie odmiennie. Środki techniczne zastępują dzisiaj zupełnie pracę naszych rąk i nóg. Radio i telefon rozszerzyły znacznie granice narzucone przez naturę uchu ludzkiemu[341].

Co istotne, komentator zauważył, że dochodzi do zmian nie tylko w konstrukcji kultury i gospodarki dźwięku, lecz zwrócił uwagę na fizjologiczne aspekty nowej sytuacji, dostrzegając, że narzuca ona uchu ludzkiemu nowe warunki funkcjonowania. Era dźwięku zapośredniczonego, era nowych mediów dźwiękowych, a więc kultura akuzmatyczna, dokonywała rekonfiguracji działania dwóch najważniejszych zmysłów – oka i ucha. Autor komentarza, David Sarnoff, w dalszej kolejności zauważa, że ucho ludzkie zostało niejako „zdobyte" przez radio. Nowe medium audialne spotęgowało bowiem pewne naturalne możliwości ucha, skupiając je niczym w źrenicy:

---

[335] P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyła, [w:] *Kultura dźwięku – teksty o muzyce współczesnej*, op. cit., s. 106–112.
[336] J. Stasiowska, *Re-produkcja mechanizmu percepcji dźwięku*, op. cit., s. 32–33.
[337] Doświadczenie akuzmatyczne według Andrzeja Hejmeja „rekonfiguruje hierarchię zmysłów w wieku dwudziestym", a „praktyki słuchania pośredniego [...] uzupełniają (a niejednokrotnie zastępują) praktyki słuchania bezpośredniego". Por. A. Hejmej, *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, „Ethos" 2019, nr 1, s. 65.
[338] P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, op. cit., s. 107.
[339] Jest to najmniejsza, wyizolowana jednostka dźwiękowa, która charakteru muzycznego napiera dopiero, gdy umieścić ją w szerszym kontekście kompozycyjnym. Osiągnięcie stanu przedmiotu dźwiękowego było możliwe dzięki możliwości „zatrzymania czasu" dźwięku, tzn. utrwalenia go na taśmie i zapętlonego odtwarzania. Dźwięk odrywał się od źródła, został niejako „zatrzymany" w czasie, możliwy do odtworzenia w każdej chwili. W pewnym sensie ulotność dźwięku odegranego na instrumencie została w ten sposób utrwalona i uprzedmiotowiona. Por. E. Schreiber, *Filozofia słuchania. Pierre Schaeffer i koncepcja przedmiotu dźwiękowego*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein" 2012, nr 8, s. 10–11.
[340] W pewnym sensie możemy ten czas w kulturze nazwać pierwocinami tego, co dziś niektórzy uczeni nazywają muzyką na żądanie. Wtedy do dyspozycji były płyty gramofonowe lub patefonowe oraz gałka radia, dziś – serwisy streamingowe, radio internetowe czy podcasty. Zob. Sz. Nożyński, *Muzyka na żądanie – transformacje w obszarze kultury audialnej*, „Kultura Współczesna" 2017, nr 3, s. 99–102.
[341] D. Sarnoff, *Jutrzenka radiowizji*, „Tydzień Radiowy" 1929, nr 23, s. 295.

Ucho jest znacznie mniej czułe na wszystkie takie przeszkody zewnętrzne. Słyszy równocześnie szmery ze wszystkich kierunków. Rozróżnia najmniejsze dyferencje w wysokości dwóch tonów. Przez silną koncentrację umysłu możemy nawet zupełnie wyeliminować z naszej świadomości szmery wywołane obecnością wielu osób na sali koncertowej. Radiofonia znalazła przeto w uchu ludzkim bardzo podatny organ, który łatwo było opanować[342].

To, co Sarnoff postrzegał za zaletę, niektórzy odbierali jako zasadniczą wadę nowej sytuacji. Zdecydowanie negatywnie o kulturze akuzmatycznej wypowiadał się chociażby Antoni Słonimski, którego awersja do niepożądanych dźwięków ujawniała się raz po raz w różnych tekstach i notatkach. Poeta postrzegał nacierające zewsząd dźwięki jak hałas, którego wprost nienawidził, dlatego też wynalazek radia traktował z wielką rezerwą. W ostatniej swojej przedwojennej kronice narzekał na hałasujące radio podczas pobytu w górach:

Po co zatruwać powietrze kraju rykiem muzyki mechanicznej? Głodu się nie boimy, bo Polska to kraj rolniczy. Z wojną sobie damy radę. Tylko z tym powietrzem to będzie najtrudniejsze[343].

Słonimski wykazywał niezwykłą wrażliwość i przeczucie, że hałas jest szkodliwy dla zdrowia ludzkiego, czego w tamtym czasie jeszcze powszechnie nie akceptowano. Poeta krytykował też radio:

Wynalazek radia, a zwłaszcza wprowadzenie w użycie głośników, stworzyło nową, nie znaną dotąd udrękę. Powstał nowy imperializm, imperializm dźwiękowy. Agresor atakuje nas przy jedzeniu, spaniu, pracy i odpoczynku. [...] Od rana do wieczora radio ryczy, syczy, wyje, piszczy, chrypi, wrzeszczy, świszczy, huczy[344].

Tezy Słonimskiego przypominają nieco poglądy Pascala Quignarda:

wykorzystanie muzyki stało się jednocześnie nachalne i odpychające. Nagłośniona w sposób nieograniczony dzięki wynalazkowi elektryczności i rozwojowi technologicznemu muzyka atakuje nieustannie, w dzień i w nocy[345].

G. W Polsce międzywojennej istniały dwa podstawowe narzędzia, za pomocą których akuzmatyczna kultura mogła się rozwijać. Są to przede wszystkim gramofon lub patefon, które powstały w ostatnich dwóch dekadach XIX wieku, stając się normą nie tylko w życiu Polaków, lecz normą również w obrębie literatury, początkowo głównie w powieściach, w których gramofon stał się nowinką. Drugim narzędziem było radio, powstałe w połowie lat 20. Te dwa wynalazki są ze sobą powiązane zarówno technologicznie, jak i funkcjonalnie[346]. Gramofony stanowiły podstawę do rozwoju radia, radiowe aparaty zaś umożliwiły udoskonalenie gramofonów, np. poprzez zastąpienie korbki przez elektryczny adapter. Funkcjonalna zależność polegała zaś na tym, że podstawą programową radia stały się nagrania muzyczne odtwarzane właśnie na gramofonach; innymi słowy

[342] Ibidem, s. 296.
[343] A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, Warszawa 2004, s. 393.
[344] A. Słonimski, *Orfeusz opętany*, [w:] idem, *Artykuły pierwszej potrzeby*, Warszawa 1959, s. 21.
[345] P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na świecie" 2004, nr 1–2, s. 184.
[346] Oba te urządzenia, wraz z późniejszym magnetofonem, stały się podstawą tego, co uczeni nazywają nowoczesnym doświadczeniem akuzmatycznym, czyli „specyficznym doświadczeniem słuchowym". Por. A. Hejmej, *Słyszeć poprzez język. Pogłosy awangardy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, z. 2, s. 15.

– w pewnym sensie radio nadpisało technologicznie gramofon, wykorzystując wszystkie jego walory. Zarówno gramofon, jak i radio pojawiają się w poezji tego czasu – choć stopień zaangażowania poetów w kreowanie znaczeń w obrębie tego tylko jednego motywu bywa zróżnicowana. Jedni zwyczajnie odnotowują obecność takich przedmiotów, traktując je zwyczajnie jako element pejzażu nowoczesności, inni czynią z motywu gramofonu lub radia bardzo rozbudowaną konstrukcję, która wzbogaca ogólną historię idei poetyckiej. Zanim jednak bliżej przyjrzymy się konkretnym poetyckim ujęciom sytuacji oraz doświadczenia akuzmatycznego, w kolejnych podrozdziałach chciałbym zarysować krótko historię obu nowych mediów, dzięki którym kultura polska wzbogaciła się nie tylko o ten nowy typ słuchania, lecz także o tryb rozpoznawania i opisu tej aktywności, czyli estetykę akuzmatyczną[347] lub czytanie akuzmatyczne[348], czasami metaforycznie określane jako „filologia w słuchawkach"[349].

GRAMOFON

A. Powstanie i historia gramofonu, którego bezpośrednim poprzednikiem był fonograf, było tematem omawianym w fachowej prasie muzycznej. W latach 70. XIX w. Thomas Edison stworzył go właściwie przypadkiem, w trakcie eksperymentów z innym wynalazkiem – telefonem. Jak pisał pod koniec lat 20. Bernard Szarlitt, po udoskonaleniu techniki utrwalania dźwięku dzięki odpowiedniemu dobraniu materiałów i dostosowaniu metody, Edison postanowił zaprezentować swój wynalazek szerszej publiczności:

Gdy wysłannik Edisona po raz pierwszy przestawił fonograf zgromadzonym członkom Akademii Francuskiej, ci po wysłuchaniu śpiewu i muzyki z oburzeniem kazali wynieść się niecnemu brzuchomówcy, który śmiał naigrywać się z takich powag [...]. Słuchacze musieli wówczas jeszcze wkładać sobie do ucha rurki, wystające z aparatu, a zdumienie nie miało granic, gdy z tej niepokaźnej szkatułki rozbrzmiewał polonez Falla, grany przez orkiestrę wojskową. Starsi panowie szeptali sobie jednak potem na ucho, że „to przecież musi być jakiś szwindel"... Nie mogło się pomieścić w głowach ludzkich, że taki cud był naprawdę możliwy[350].

Fonograf stał się gramofonem, gdy pod koniec lat 80. XIX wieku Berliner zastosował inny tryb zapisu niż Edison: zapisywanie w głąb zostało zastąpione zapisem w poprzek igłą; cylinder zaś, na którym nagrywał Edison, zastąpiono płaską płytą[351]. Umożliwiło to udoskonalenie jakości zapisu, a

[347] W nauce spotyka się już określenia typu „dyskurs akuzmatyczny", który miałby być ogólnym przedmiotem badań *sound studies*. Zob. np. F. Szałasek, *Sound studies – dyskurs akuzmatyczny*, [w:] *Słuchanie medium*, op. cit., s. 17–23.
[348] François Noudelmann nazywa akuzmatycznym czytaniem „zwracanie szczególnej uwagi na głosy, które mogą być usłyszane", mimo istniejących dokoła szumów i wrzasków. Dziś czytanie akuzmatyczne jest rodzajem słuchania głosów zaklętych w tekst, próbą rekonstrukcji głosu na podstawie zapisanych strzępków tego, co niegdyś mogło być wymówione na głos, a dzisiaj pozostaje jedynie zapisanym śladem mówienia. Szczególnie istotne z tego punktu widzenia są teksty, w których wprost pada sugestia dotycząca spraw audialnych. Każdy tekst poetycki dotykający spraw dźwięku podlega prawom lektury akuzmatycznej. Por. F. Noudelmann, *What is an Acoustmatic Reading*, „Paragraph" 2017, nr 41, s. 110.
[349] A. Regiewicz, *Filolog w słuchawkach*, op. cit., s. 47–63.
[350] B. Szarlitt, *Z dziejów gramofonu*, „Muzyka" 1929, nr 6, s. 354.
[351] M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu*…, Kraków 1986, s. 33–43.

także stworzenie nowego modelu redystrybucji płyt. Jak powiada Szarlitt, pierwszym i najważniejszym artystą-śpiewakiem, który wykorzystał możliwości gramofonu, był Enrico Caruso:

Ten wielki artysta był bowiem pierwszym, który wpadł na pomysł uwiecznienia swego boskiego głosu na płycie gramofonowej. Za jego przykładem poszli z czasem i inni śpiewacy, a później także wirtuozi skrzypcowi i fortepianowi[352].

B. Doszło w ten sposób do stworzenia nowego trybu odbioru muzyki. Współcześni nazywali ją z dzisiejszego punktu widzenia dość pejoratywne – jako muzykę mechaniczną, tzn. taką, którą odtwarza się z płyty, a więc nie słyszy się jej na żywo wykonanej, lecz utrwalonej i reprodukowanej[353]. Głębszym zaś poziomem muzyki mechanicznej było odtwarzanie muzyki gramofonowej przez radio: dochodziło wówczas do podwójnego zapośredniczenia medialnego. Słuchacz oddalał się od artysty, zbliżał się jednak do nowego modelu słuchania muzyki, który można było powtarzać wielokrotnie.

C. Możliwość nagrywania dźwięku była dla naszej współczesnej kultury przełomowa. Z dekady na dekadę techniczne sposoby jego utrwalania coraz bardziej się doskonaliły, co doprowadziło do zjawiska, które można nazwać odrealnieniem muzyki. Początkowo w nagrywaniu szło u utrwalenie rzeczywistych wykonań utworów muzycznych. Później zauważono jednak, że nagranie dźwięku czy muzyki może być sztuką samą w sobie. Nagranie oderwało się od wykonania. Najlepiej słyszalne jest to w perspektywie porównawczej: miksowanie muzyki i studyjne jej udoskonalanie doprowadziło do sytuacji, w której występy na żywo dość często obnażają słabości wykonawcze. Pewne utwory są właściwie nie do powtórzenia przez muzyków – czy to ze względu na zbytnią złożoność i wykorzystanie większej liczby instrumentów niż to możliwe w wykonaniu publicznym, czy też z powodu istotnych słabości natury obiektywnej, a więc niedostatków w technice wokalnej, które można ukryć podczas miksowania. W studiu nagraniowym artyści mogą setki razy powtarzać jedną frazę, by później wybrać tę, która wyda im się najbardziej udana. Podczas występu tego typu selekcja jest niemożliwa. Symbolem tego typu zmian jest pianista Glenn Gould, który w latach 60. uznał, że żadna wirtuozeria nigdy nie dorówna muzyce nagrywanej. Gould nagrywał utwory takt po takcie, a nie w całości, po czym dobierał najlepsze według siebie fragmenty i sklejał je w jedną całość, tworząc coś, co Zygmunt Kałużyński nazywa grą-robota, ponieważ „gra już nie pianista, lecz mikrofon: decyduje nie wykonanie wirtuozyjne, lecz inżynier dźwięku”[354].

D. Konsekwencje tego typu działania są doniosłe. Zmienia właściwie postrzeganie tego, co dotąd uznawano za wirtuozostwo w tradycyjnym sensie, łączone najczęściej z wybitnymi jednostkami. W takich okolicznościach unieważniony zostaje zapoczątkowany w romantyzmie kult muzyków-

[352] B. Szarlitt, *Z dziejów gramofonu*, op. cit., s. 355.
[353] Muzykę mechaniczną definiujemy dziś w encyklopediach jako „muzykę przekazywaną za pośrednictwem nagrania lub mechanicznych instrumentów”. Do instrumentów mechanicznych zaliczyć należy m.in. katarynkę, pozytywkę, pianolę oraz szafę grającą. Por. *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981, s. 597.
[354] Z. Kałużyński, *Pożegnanie molocha*, Warszawa 1972, s. 107–108.

wirtuozów. Dostęp do nagrań muzycznych tworzy zupełnie nową sytuację percepcyjną, która wytwarza pewne społeczne oczekiwania wobec muzyków, którym nie wybacza się już błędów, a potknięcia podczas gry, które dotąd zdarzały się nawet najlepszym, stają się wyznacznikiem poziomu gry. Dobrym przykładem tego typu myślenia o muzyce „doskonałej" i bezbłędnej jest współczesny konkurs Chopinowski, w którym najlepsze wyniki osiągają pianiści wręcz najlepiej mechanicznie wyszkoleni, przy których zapewne sam Chopin wypadałby niespecjalnie pozytywnie[355]. Wszystkie wyżej zarysowane zmiany zaczęły się w międzywojniu, choć należy pamiętać, że kultura doskonałego nagrania wówczas nie miała większych szans na rozpowszechnienie ze względów czysto technicznych. Większość zachowanych z tamtych czasów nagrań to rejestracja wykonania utworu w całości, a ingerencja w kształt nagrania była właściwie niemożliwa, przez co każde zachowane nagranie możemy poczytywać za rzeczywiście autentyczne i przez to historycznie cenne[356]. Ma tu znaczenie podwójne. Z jednej strony inkluzywne, ponieważ włączało w obszar słuchowy określonego typu kultury znacznie większą rzeszę ludzi; z drugiej zaś jednostkowe i psychologiczne, ponieważ poszerzyło to, co Tadeusz Peiper nazwał „słuchokrągiem człowieka"[357].

E. Gramofon wprowadził możliwość reprodukcji dźwięku w nieskończoność – właściwie kresem dźwięku mogła być tylko przysłowiowa „zdarta płyta". Reprodukcja dźwięku miała jednakowoż wielkie znaczenie kulturowe i oznaczała przełom w sposobach słyszenia i słuchania. Międzywojnie to czas, w którym ustabilizował się akuzmatyczny model kultury słuchu w Polsce, o czym szerzej mowa była w poprzednim rozdziale. Najbardziej istotny jest w tym kontekście motyw dźwięku bezustannie powtarzanego. Tworzy to bowiem zupełny nowy typ doświadczenia audialnego. Ten sam odcinek dźwiękowy można słuchać w nieskończoność, co z jednej strony ogranicza różnorodność dźwiękowych doznań – wszak słuchanie i słyszenie podlega w tym wypadku limitom; z drugiej zaś strony słyszenie i słuchanie tego samego odcinka dźwiękowego sprawia, że w zdecydowany sposób polepsza się pamięć dźwiękowa, a motywy audialne stają się łatwiejsze do zapamiętania. Dlatego też gramofon stał się w istocie rewolucyjnym wynalazkiem w kontekście edukacji muzycznej. Sprawił bowiem, że najwybitniejsze wykonania muzyczne stały się dostępne na wyciągnięcie ręki. Nie trzeba było przemierzać setek kilometrów, by usłyszeć najwybitniejszych wykonawców, można bowiem włączyć gramofon i nastawić płytę z utrwalonym materiałem muzycznym.

F. W prasie muzykologicznej, zwłaszcza tej związanej z propedeutyką muzyczną, często poruszano temat określany mianem np. „muzyki i maszyny", „muzyki mechanicznej", „muzyce

[355] Dziś przekonać się o tym szczególnie łatwo. Każdy konkurs Chopinowski transmitowany jest na kanale YouTube Instytutu Fryderyka Chopina z możliwością bieżącego komentowania wykonań na czacie. Każdy błąd popełniony przez pianistów jest momentalnie wypominany w komentarzach, co wpływa na ostateczną ocenę wykonania. Wydaje się, że owa postawa wynika bezpośrednio z kultury nagrań muzycznych, czyli *de facto* spetryfikowanych wykonań „doskonałych".
[356] M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, op. cit., s. 160.
[357] T. Peiper, *Radio Adwokat*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, opr. S. Jarociński, Wrocław 1979, s. 143.

kataryniarskiej", „muzyce aeroplanu" czy *nomen omen* „muzyce gramofonu"[358]. Dostęp do różnorodnej muzyki staje się dzięki gramofonowi, kawiarniom i radiu zyskują masy ludzkie. Ówczesnej refleksji teoretycznej towarzyszy przekonanie, że możliwości doświadczenia muzycznego i audialnego nieporównywalnie się zwiększyły. Jest to fakt niezaprzeczalny, mimo iż niektórzy muzyczni komentatorzy uznawali to, czym „żywiły" się w przeważającej mierze radio i gramofon – za „truciznę muzyczną", która zagraża autentycznej, polskiej pieśni ludowej[359]. Przeciwwagą dla tych przekonań było swoiste „pogodzenie się z nowoczesnością i postępem". Zacytujmy fragment znamiennej wypowiedzi:

Świat się mechanizuje i wszelkie nasze protesty są kiwaniem palcem w bucie. Gdy przed kilku laty zaprowadzono w Warszawie dorożki samochodowe, powstał gwałt i biadanie dorożkarzy konnych. A jednak już dzisiaj Warszawa nie potrafiłaby się obejść bez tego nowożytnego środka lokomocji. Tak samo ma się rzecz z muzyką gramofonową i radiową, przy czym należy zaznaczyć, że radio bez płyt gramofonowych nie mogłoby wcale istnieć. I dlatego i w tej dziedzinie biadanie nic nie pomoże i postępu w świecie nie zatrzyma, a tylko trzeba dążyć do stworzenia własnego znakomitego przemysłu gramofonowego, tak jak dążymy do stworzenia własnego przemysłu filmowego, który by mógł wytrzymać konkurencję z zagranicznym[360].

Autor powyższej wypowiedzi postanowił wyjść na przeciw nowoczesności, powołując do życia rubrykę, w której współtworzył model unowocześnionej recenzji muzycznej, tzn. recenzji płyt z muzyką. Wcześniej krytyk recenzował zazwyczaj muzyczne występy, na których bywał osobiście. Rozwój techniki spowodował powołanie do życia recenzji muzyki odłączonej od swojego pierwotnego źródła[361]. Do pewnego stopnia możemy określić ten typ opisu i oceny muzyki jako recenzję akuzmatyczną.

Doniosłość wynalazku, jakim był gramofon i radio, dostrzegano wśród artystów awangardowych. W czasopiśmie „Blok", periodyku awangardy konstruktywistycznej, anonimowy autor przytomnie dostrzegł możliwości płynące z wielokrotnego powtarzania nagranego dźwięku – aż do zdarcia płyty:

Radio-telefon i gramofon mnożą na tysiące jeden koncert. Gramofon, poza tym, przedstawia się jako zupełnie niewyzyskany jeszcze instrument muzyczny, przewyższający bogactwem środków wszystkie pozostałe[362].

[358] Por. *Kronika muzyczna*, „Śpiewak" 1926, nr 10, s. 10.
[359] S.M. Stoiński, *O nową polską pieśń ludową (projekt)*, „Śpiewak" 1929, nr 5, s. 54.
[360] W.F., *Muzyka z płyt gramofonowych*, „Śpiewak" 1931, nr 11, s. 156–157.
[361] Walter Benjamin powtarza za Hannsem Eislerem: „Również i w rozwoju muzyki, zarówno przy jej tworzeniu, jak i jej odtwarzaniu, musimy nauczyć się dostrzegać narastający proces racjonalizacji [...]. Płyta gramofonowa, film dźwiękowy, automaty muzyczne mogą kolportować szczytowe osiągnięcia muzyki [...] jako towar, w postaci swego rodzaju konserwy. Wskutek tej racjonalizacji reprodukcja muzyki zostaje ograniczona do coraz mniejszych, za to coraz bardziej wykwalifikowanych grup specjalistów. Kryzys działalności koncertowej to kryzys pewnej, z racji pojawienia się nowych technicznych – przestarzałej, przedawnionej formy produkcji". Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, opr. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 268.
[362] Por. „Blok" 1924, nr 1, s. 3.

Co ważniejsze jednak, autor zauważył też, przewidując w pewnym sensie przyszłość, jak nader wdzięcznym narzędziem będzie nagrany dźwięk dla przyszłych twórców muzyki. Kompozytorzy po 1945 roku, głównie dzięki eksperymentom tzw. muzyki konkretnej – m.in. Pierre'a Schaeffera czy Johna Cage'a, zaczęli na szerszą skalę wykorzystywać co prawda nie sam gramofon, lecz – taśmę z nagranym dźwiękiem, wprowadzając do swych kompozycji zasób dźwięków, którego nie można było osiągnąć za pomocą tradycyjnego instrumentarium.

G. Gramofon był narzędziem o rewolucyjnym znaczeniu także z innego powodu. Zainicjował możliwość zaistnienia przemysłu fonograficznego i włączenia muzyki w dalszy rozwój gospodarki rynkowej. Wielkich artystów, mimo ograniczeń technicznych, zaczęto nagrywać na gramofonowe płyty. Z jednej strony oznaczało to demokratyzację doświadczenia muzycznego – jako że właściwie każdy mógł posłuchać wykonań najwybitniejszych artystów w domu przez gramofon lub później radio; z drugiej zaś – stopniową zmianę muzyki jako sztuki najbardziej uduchowionej w materialny produkt, który można sprzedać[363]. Materializacja muzyki była tym silniejsza, że była ona utrwalana na fizycznym nośniku; zniknął powab wonnej zwiewności muzyki, którą można było usłyszeć raz w życiu.

H. Pierwszym lub jednym z pierwszych wybitnych artystów, którzy zdecydowali się na karierę fonograficzną, był słynny włoski tenor Enrico Caruso. Śpiewak dokonał pierwszych nagrań w marcu 1902 roku. Jak powiada Roland Gelatt, były to pierwsze nagrania dokonane przez tak znanego i podziwianego śpiewaka. Były to ponadto pierwsze nagrania muzyczne, którym towarzyszyły cele zarobkowe. Do 1921 roku, a więc swojej śmierci, zarobił on na tych nagraniach blisko 2 miliony dolarów amerykańskich[364]. Istnieją jednakowoż także i inne powody, dlaczego to właśnie Caruso stał się „tym pierwszym". Jak tłumaczy Michael Chanan, najważniejszym czynnikiem okazały się warunki wokalne Caruso, którego głos, a zwłaszcza jego barwa, siła, klarowność i bogactwo brzmieniowe, w dość skuteczny sposób mogły ukryć niedoskonałości sprzętowe. Nagrywanie głosu było w tym czasie technologią bardzo niedoskonałą, powtarzaną po wielokroć dla uzyskania najlepszego efektu. W pewnym sensie stworzono wówczas swoistą „poetykę" pracy w studio nagraniowym. Tak więc głos Caruso był do tego stopnia klarowny i silny, że zdołał niejako „zakryć" powstające podczas nagrania szumy i hałasy[365]. Gramofon był wynalazkiem kluczowym w rozwoju kultury popularnej w Polsce, a także – pośrednio – wpłynął na kształt motywiki w polskiej literaturze, która od momentu jego powstania nie mogła się obejść bez włączenia go jako rekwizytu prawdziwie nowoczesnego.

[363] A. Szarecki, *Ciało słuchające wobec zmiany nośników muzycznych*, „Kultura współczesna" 2012, nr 1, s. 115–116.
[364] R. Gelatt, *The Faboulous Phonograph 1877–1977*, Londyn 1977, s. 118.
[365] M. Chanan, *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*, Londyn 1995, s. 30.

RADIO

A. Ekspansja radia była bardzo rozległa i dynamiczna. Liczne wpisy prasowe dotyczące tego nowego medium dowodzą, że jego pojawienie się było tematem ważnym i interesującym dla czytelników. Proces rozpowszechniania się radia można porównać właściwie tylko z późniejszym rozwojem telewizji, a także jeszcze późniejszym powstaniem – Internetu. Wynalazek radia przyczynił się do zdecydowanego rozrostu kultury popularnej i masowej[366]. Jego możliwości były bardzo rozległe i początkowo pełniło ono funkcję, które później przypisano telewizji i Internetowi – a zatem przyspieszenie obiegu informacji. Przy czym znaczenie słowa 'informacja' traktuję tu szeroko jako jednostkę obiegu tworów ówczesnej kultury, a więcej m.in. muzyki poważnej, muzyki rozrywkowej (piosenek), a także poetyckich recytacji oraz słuchowisk. W każdym codziennym czasopiśmie, niemal bez wyjątku, znajdowały się programy radiowe – w postaci godzinowych rozkładów audycji. Od strony muzycznej oferta radia prezentowała się dość obszernie.

B. Radio było bodźcem zmian kulturowych w wielu kontekstach. Zmieniało ludzkie nawyki i sposób poznawania świata. Powstanie radia wiązało się z procederem emancypacji ucha i słuchu, które w historii kultury zachodniej były zmarginalizowane przez oko i wzrok. Jak pisała Maryla Hopfinger, „wynalazek radia [...] oraz rozwój infrastruktury technicznej niezbędnej do komunikacji radiowej poszerzały słuchowe doznania uczestników kultury. Stefa dźwiękowa odsłaniała swoje bogactwo i zróżnicowanie: mówione słowo, dźwięki naturalne, muzyka stały się udziałem coraz większej liczby słuchaczy"[367]. T. Peiper twierdził, że „radio pogłębiać będzie pojednanie człowieka z techniką, oczyszczając równocześnie stosunek artysty do cywilizacji"[368].

C. Znaczenie radia istotne jest też z punktu widzenia rozwoju kultury literackiej, będąc bowiem nowoczesną odmianą literatury oralnej, nazwanej przez nas audialną, było ono nie tylko dystrybutorem, ale także producentem nowego typu dzieł dźwiękowych[369]. Radio stało się więc centrum produkcji literatury, a jednocześnie samowystarczalnym „wykonawcą" stworzonych przez siebie dzieł. W pewnym sensie możemy nazwać je nowoczesnym podmiotem literatury, wprowadzającym ją w kulturę audialną i przygotowującym do istnienia w środowisku audiowizualnym[370].

[366] Czynię w tym miejscu rozróżnienie na kulturę popularną i masową, dlatego że radio było doskonałym sposobem na umasowienie kultury w ogóle. Biorę pod uwagę czynnik produkcyjny: kulturę popularną traktuję jako kulturę materialną. Kultura masowa jest pojęciem szerszym, socjologicznym, ponieważ obejmuje nie tylko produkty kultury popularnej, ale po prostu wszystkie elementy kultury, które za pomocą nowych mediów mogły dotrzeć do wielkich mas odbiorców. Por. K. Dmitruk, *Kultura popularna – obieg – literatura*, „Literatura i Kultura Popularna" 1992, nr 2, s. 3–15.
[367] M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 15–16.
[368] T. Peiper. *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 247.
[369] K. Schöning, *Literatura foniczna jako potencjalny przedmiot badań literackich*, przeł. H. Żebrowska, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 128–138.
[370] M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, op. cit., s. 136.

D. Józef Mayen podaje, że ogólna liczba dźwięków czystych, jakie umiemy odróżnić, wynosi ok. 340 000. Przy czym warto podkreślić, że ludzkie ucho jest w stanie odróżnić jeden dźwięk od drugiego, gdy występują one w izolacji. Jeśli natomiast występują w nagromadzeniu, jak np. w wypadku mowy, nasz mózg ma problemy ze zrozumieniem różnic między tymi najbardziej podobnymi do siebie dźwiękami[371]. Słuch jest nieselektywny, przez co radio i gramofon stały się zalążkiem pierwszym problemów społecznych związanych z rozprzestrzenianiem się hałasu. Co ciekawe, problem dotyczył także samych zapalonych słuchaczy radia. O ile bowiem używali słuchawek, mogli odcinać się od rzeczywistości niczym człowiek już nam współczesny, o tyle jeśli mieli możliwość słuchania radia przez głośnik, mogli wywoływać swoiste sąsiedzkie bitwy muzyczne[372]. Miłośnicy głośnego słuchania radia mogli przeszkadzać sąsiadom, ale i odwrotnie – sąsiedzi mogli przeszkadzać im samym.

E. Mayen zauważa, że przez fakt, iż słuch ma charakter nieselektywny, nie potrafimy czasami oddzielić jednego dźwięku od drugiego, jeśli mają mniej więcej tę samą głośność. W przeciwieństwie do oczu, które mogą skupić się np. na czytanym tekście, a wtedy hałasy z otoczenia niekoniecznie muszą w czymkolwiek przeszkadzać, ucho nie jest w stanie poradzić sobie w sytuacji zaistnienia konfliktu między dźwiękami, dlatego zapalonemu słuchaczowi radia mogły przeszkadzać dźwięki dochodzące z najbliższego otoczenia[373]. To dość istotna konstatacja, ponieważ pozwala zrozumieć, jak bardzo przestrzeń słuchową zmienił wynalazek radia, rozprzestrzeniający się w międzywojniu w zawrotnym tempie. Użytkownicy radia każdego dnia mogli usłyszeć szereg dźwięków, na których znajomość w innych okolicznościach nie starczyłoby im życia[374]. I co istotne – mogli w radiu usłyszeć głosy przeróżnych ludzi, w tym m.in. poetów, którzy czytali swoje własne utwory poetyckie albo prowadzili audycje literackie. Głos poety stał się dobrem powszechnie dostępnym.

F. Radio wymuszało na ludziach udoskonalenie narządu słuchu[375]. W pewnym sensie kultura druku, zapoczątkowana symbolicznie przez Johannesa Gutenberga[376], w której zaczął dominować bodziec wizualny – jako że lekturze wydrukowanego tekstu towarzyszy aktywność wzrokowa, została uzupełniona o rzeczywistą kulturę dźwięku. Radio częściowo zrównoważyło dysproporcję

[371] J. Mayen, *O komunikatywności dziennika radiowego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. 46.
[372] Takie sceny trafiały nawet do kina. Dość przypomnieć bitwę muzyczną między sąsiadami ukazaną w filmie *Piętro wyżej* (1937), w reż. Leona Trystana. Bohaterowie filmu, Hipolit Pączek (starszy) i Henryk Pączek (młodszy), to przedstawiciele dwóch pokoleń muzycznych. Jeden ma zapatrywania konserwatywne, drugi – nowoczesne. Hipolit wynajmuje Henrykowi mieszkanie i nie może pozbyć się uciążliwego lokatora, który zwykł przeprowadzać w stancji próby swojej kapeli jazzowej, doprowadzając właściciela do wściekłości. Pewnego razu Hipolit postanawia odpowiedzieć Henrykowi pięknym za nadobne i wypowiedzieć mu bitwę muzyczną. Dochodzi wtedy do przepełnionego absurdalnym humorem agonu, w którym orkiestra jazzowa rywalizuje z kwartetem instrumentalnym. Warto docenić tę metaforę, która jest doskonałym przykładem zmian w obrębie ówczesnej kultury audialnej.
[373] J. Mayen, *O komunikatywności dziennika radiowego*, op. cit., s. 110.
[374] Rodziło się wówczas to, co Kazimierz Dobrzyński nazwał kulturą słuchania radia. Por. K. Dobrzyński, *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*, Warszawa 1973, s. 100 i in.
[375] J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2002, s. 130–135.
[376] Więcej na ten temat zob. M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, op. cit.

między rolami, jakie pełnią w procesie poznania oko i ucho. Stan ten po raz kolejny został zaburzony w latach 30., gdy pojawiły się filmy dźwiękowe, w których dominowały środki syntetyczne, zwane często audiowizualnymi. Lata 1925–1930 można uznać za krótki czas dominacji kultury audialnej w Polsce[377]. Do końca lat 20. nie powstał jeszcze film dźwiękowy, a o telewizji, choć w prasie rozpatrywano futurystyczne wizje „wizualnego radia", jeszcze nie można było mówić. To pięciolecie było etapem wstępnym rodzącej się kultury audiowizualnej, która od początku lat 30. zaczęła stopniowo dominować. Etap audialny był bardzo istotny, ponieważ zmieniał ludzkie przyzwyczajenia, oczekiwania i potrzeby. Kultura werbalna z wolna przechodziła do historii, a myślenie o wytworach kulturalnych nie mogło już się obejść bez dźwięku i obrazu[378]. Ta prosta zależność jest dla społeczeństwa polskiego tamtych czasów fundamentalna. Warto przypomnieć, że połączenie dźwięku i obrazu, dla nas wydające się najnaturalniejsze i potrzebne, dla ludzi międzywojnia nie było wcale takie oczywiste. Pierwsze filmy dźwiękowe wzbudziły mieszane uczucia. Widzowie, a zwłaszcza niektórzy krytycy, przyzwyczajeni do formuły filmu niemego, nie zawsze pozytywnie odnosili się do tego nowego połączenia. Niektórzy krytycy, jak np. Karol Irzykowski, uważał wręcz, że dołączenie dźwięku do filmu niszczy jego istotę jako sztuki czysto wizualnej, wspieranej jedynie od czasu do czasu przez słowne wstawki. Dźwięk poszerzał spektrum doświadczenia i sprawiał, że film ze sztuki wizualnej stawał się dziełem audiowizualnym, co zniszczyło pierwsze 20 lat jego rozwoju.

G. Powstałe w 1925 roku Polskie Radio zapoczątkowało na ziemiach polskich to, co badacze spod znaku *sound studies* nazywają powszechną kulturą akuzmatyczną[379]. Doszło do zasadniczej zmiany w sposobie redystrybucji jakości dźwiękowych, a bodźce wzrokowe zostały ograniczone na korzyść bodźców słuchowych[380]. Zmiany na poziomie redystrybucyjnym wpływały bezpośrednio na praktyki życia codziennego. Dotąd w chociażby w restauracjach czy kawiarniach dominowało żywe doświadczenie dźwiękowe, niezapośredniczone w żaden sposób. Źródło dźwięku było widoczne i słyszalne dla ludzi przebywających wewnątrz restauracji. Doświadczenie dźwiękowe, a głównie muzyczne, nie miało też charakteru ciągłego. Koncerty muzyczne czy granie do tzw. kotleta miało swoją własną poetykę, co wiązało się z doborem repertuaru oraz naturalnym porządkiem występu muzycznemu, któremu towarzyszą przerwy i elementarna ludzka interakcja między ludźmi. Od

[377] Dzieje Polskiego Radia dzieli się na kilka etapów. Marcin Hermanowski wyróżnia cztery zasadnicze etapy: 1. Okres preradiofoniczny (1918–1926), 2. Okres budowy podstawy polskiej radiofonii (1926–1929), 3. Okres rozpowszechniania 1929–1935, 4. Okres etatyzacji (1935–1939). Por. M. Hermanowski, *Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów*, Poznań 2018, s. 25–97.

[378] M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 204–205.

[379] Znalazło to swój wydźwięk w refleksji dotyczącej chociażby jakości dźwięku, jaki wydają instrumenty muzyczne, kiedy są transmitowane przez radio. Oddalenie słuchacza od źródła dźwięku rodziło różne problemy, m.in. potrzebę wypracowania norm dotyczących akustyki sali, w której odbywa się transmisja lub nagranie. Por. H. Ambrosius, *Problem barwy dźwięku w radiofonii*, „Tydzień Radiowy" 1928, nr 1, s. 1–2.

[380] J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 44–45.

połowy lat 20. w prasie padały postulaty, by w restauracjach, na wzór niemiecki, zainstalować radia. Powiadano w duchu przedsiębiorczości, że radio jest „niezawodnym środkiem do ściągania gości”[381]. Radio dawało bowiem gościom restauracji i piwiarń okazję do posłuchania bardziej różnorodnej muzyki niż tej, która była w repertuarze zespołów. Można to porównać właściwie tylko ze zjawiskiem, do jakiego doszło w ostatnich latach: wielkie kolekcje płyt kompaktowych zostały zastąpione przez ogromne biblioteki muzyczne w Internecie. Radio w znacznym stopniu urozmaiciło doświadczenie konsumentów, zmiany jakościowe zostały poprzedzone głównie zmianami ilościowymi. W przytoczonym wyżej przykładzie jedną z głównych motywacji wprowadzenia radia było zapewnienie gościom restauracji rozrywki i „doborowej muzyki”. Świadczyć to może o znacznym rozwoju w zakresie gustów muzycznych. Różnorodność repertuaru, które zapewniało radio, musiało wpływać na ludzkie upodobania, a przede wszystkim poszerzać muzyczne możliwości poznawcze. To samo zresztą dotyczyło praktyki słuchania muzyki w domu. Muzyki można było posłuchać właściwie w każdym miejscu i o każdej porze.

H. W radiu dobrze odnajdywali się zarówno muzycy, jak i literaci. Można podawać naprawdę wiele przykładów wybitnych muzyków dających koncerty na żywo czy powieściopisarzy lub poetów czytających w radiu własne dzieła. Wytworzono w tej sposób nowy typ aktywności literackiej, uwarunkowany możliwościami radia jako medium: autor mógł odczytywać swoje dzieła, wyposażać je w element audialnej interpretacji, a przede wszystkim zostawić ślad w postaci własnego głosu[382]. Nie było to bez znaczenia, albowiem sam głos stał się w pewnym sensie znaczącym medium nowej kultury. Fonosfera w międzywojniu, dzięki wynalazkowi radia, zyskała zdecydowanie na znaczeniu[383]. Doceniano walory ludzkiego głosu, na co dowodem mogą być organizowane przez radio konkursy, np. Konkurs radiofoniczności głosu w krakowskiej rozgłośni Polskiego Radia. Literatura była dla radia wdzięcznym materiałem programowym, co udowadniają chociażby cotygodniowe relacje w czasopismach, np. stała rubryka *Tydzień Literacki Polskiego Radia* z czasopisma „Radio”. Te okoliczności determinowały istotną rolę radia w kulturze dwudziestolecia międzywojennego, stąd też motywy radiowe musiały pojawić się w ówczesnej poezji – jako jeden ze znaczących motywów, jeden z symboli ciągle rozbudowywanej technologicznie nowoczesności.

[381] A.K.C., *Przedsiębiorczość niemiecka!*, „Dzwon” 1925, nr 1, s. 6.
[382] W pierwszym roku działalności Polskiego Radia wieczory literackie, obchody i akademie zajmowały blisko 10% całego pasma audycyjnego. Por. M.J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972, s. 128.
[383] Mówiono wówczas o tzw. „wyobraźni ucha”. Por. M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 32–39.

I. Początek radia był jednocześnie początkiem współcześnie pojmowanej literatury audialnej[384], w której istotnym ogniwem pośrednim jest medium mechaniczne lub elektroniczne[385]. Gramofon nie był do tego stopnia przełomowym urządzeniem, ponieważ losy tego urządzenia połączono głównie z rodzącą się na początku XX wieku masową kulturą muzyczną; jego oddziaływanie na literaturę było więcej niż skromne. Radio natomiast okazało się medium *par excellence* głosowym, przez co wygaszone przez kulturę druki związki literatury i ludzkiego głosu zostały reaktywowane. Nastąpił renesans literatury oralnej, choć w zupełnie nowym wydaniu: recytowanej, śpiewanej czy wykonywanej (w postaci większych form) za pośrednictwem medium elektronicznego, które z dalekiej odległości docierało bezpośrednio do odbiorcy, tworząc w ten sposób zupełnie nową sytuację komunikacyjną, w której komunikat, mimo iż oddalony, stał się bliższy odbiorcy niż kiedykolwiek[386]. Przekaz publiczny, dostępny dla każdego, stał się jednocześnie przekazem najbardziej prywatnym – za pośrednictwem słuchawek docierającym do uszu słuchacza[387]. Warto pamiętać, że na programy pierwszych audycji radiowych składały się głównie dzieła literackie, pierwotnie jedynie czytane przez lektorów. Dość prędko zauważono jednak, że sztuka radiowa rządzi się swoimi własnymi prawami, dlatego repertuar stopniowo poszerzał się o dzieła pisane na potrzeby radia – w tym zarówno dzieła oryginalne, jak i adaptacje dzieł już istniejących[388]. Literatura audialna stała się zupełnie osobnym sposobem ekspresji artystycznej. Jak powiada Maryla Hopfinger, „piszący dla radia starali się eksponować walory głosowe aktorów, dostrzegać i rozwijać funkcję ekspresyjną dźwięków naturalnych i konkretnych, przypisać walorom audialnym rolę znaczeniową”[389]. Dźwięki stały się tworzywem literatury, a ich układ wpływał na jakość dzieła[390]. Powstały też nowe gatunki literacko-radiowe, np. reportaż radiowy, słuchowisko, powieść radiowa czy radiopowieść[391]. Wierszy, w których pojawia się wątek radia, jest bardzo wiele. Pojawia się ono jako rekwizyt, który był postrzegany ambiwalentnie. Nie można jednak wyznaczyć jakieś żelaznej zasady, według której stosunek wobec nowego wynalazku się kształtował.

[384] Niektórzy badacze nazywają ten stan „fonicznym zaistnieniem tekstu”. Por. J. Limon, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003, s. 195.
[385] Zob. J. Lalewicz, *Literatura w epoce masowej komunikacji*, [w:] idem, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechnienia i odbioru literatury*, Wrocław 1985, passim.
[386] J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 40–50.
[387] M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 132.
[388] Ibidem, s. 133.
[389] Ibidem, s. 134.
[390] J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 141–150.
[391] E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939. Wnioski, fakty, przypuszczenia*, Łódź 2000, s. 23–35; W. Billip, *Radiowe i telewizyjne formy literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 903–905.

DŹWIĘKI PRACY

A. W nowoczesnych miastach stosunki pracy wyglądały zupełnie inaczej niż na wsi. Industrializacja, czyli proces przemiany społeczeństwa tradycyjnego, w których dominowało proste rzemiosło oraz praca na roli, na nowoczesne, oparte o wielkie zakłady przemysłowe, a także standaryzację pracy. W pejzażach miast zaczęły dominować wielkie zakłady przemysłowe zatrudniające setki pracowników, których zbiorczo nazywano proletariatem miejskim, choć ich pochodzenie mogło być różne: byli to częściowo chłopi przybyli do miast, częściowo wykwalifikowani robotnicy miejscy, a częściowo przedstawiciele podupadłych rodzin szlacheckich. Nowy kontekst społeczno-ekonomiczny stał się kolebką zupełnie nowych, nieistniejących dotąd na taką skalę rodzajów dźwięku, które nazwaliśmy elektro-mechanicznymi. Najistotniejszym ich źródłem były zakłady pracy, fabryki, stocznie, porty, wielkie budowy itd.; najprościej możemy je nazwać dźwiękami pracy. Poeci międzywojenni wprost wyczuwali te nowe okoliczności audialne, bardzo często tematyzując i funkcjonalizując dźwięki, które towarzyszyły ludziom w trakcie pracy.

B. W zdecydowanej większości przykładów audiosfera pracy miała charakter przestrzenny i była powiązana z określonym miejscem – zakładem, fabryką, portem itp. Dźwięki, które składają się na tę część audiosfery, są najczęściej w określony sposób nacechowane i powiązane z jakimś typem wyznawanego światopoglądu. Jakości dźwiękowe towarzyszące pracy ludzi w miastach, głównie w fabrykach, ukazywano w kategoriach złowrogich elementów pejzażu. Trudnym warunkom pracy towarzyszyły dźwięki męczące, najczęściej interpretowane jako hałas. Poeci podświadomie sytuują audiosferę miasta w obszarze dźwięków jakości *lo-fi*, dodając do tego pewien ciężar ideologiczny. Dźwięki były szkodliwe dla człowieka nie tylko z powodów ekologicznych, źle działając na jego samopoczucie, psychikę czy higienę słuchu, ale także z powodów związanych z krzywdzącymi dla pracowników stosunkami władzy: częstym dźwiękowym symbolem tego rodzaju jest syrena fabryczna, wyznaczająca początek i koniec czasu pracy, która w interpretacji poetyckiej była jednym z najgorzej kojarzących się jakości dźwiękowych. Poeci międzywojnia zdawali sobie sprawę ze zmian, do jakich doszło w ogólnej audiosferze rzeczywistości, w której żyli. Nie zawsze potrafi adekwatnie odpowiedzieć czy zareagować na potencjalne zagrożenia z tym związane. Dość przypomnieć, że hałas w ujęciu futurystycznym miał być dobrodziejstwem i zwiastunem nowego lepszego świata. Ten entuzjazm dla zabrudzonej dźwiękowo rzeczywistości jest wyraźny w niektórych wierszach. Dobrym przykładem jest wiersz *Pochwała pracy* (1925) Stanisława Brucza. Poeta zwraca szczególną uwagę na jakości audialne towarzyszące wykonywaniu określonych czynności w zakładzie pracy: „Wymach rąk ryk brył / Grad skier pęd kół / Wark śrub zgrzyt pił / War krwi pot czół". W fabryce opisanej przez poetę słychać „ryk brył", „wark śrub" i „zgrzyt pił" – traktowane jako nieodłączna część pracy. Brucz podsumowuje swój wiersz deklaracją: „Sławię ogromny warsztat świata", którą z punktu widzenia ekologii akustycznej można odczytać jako daleko

posuniętą naiwność i brak zrozumienia dla trudnych warunków pracy. Jeszcze bardziej przeraźliwy obraz warunków pracy dał Stanisław Młodożeniec pisał, że coś „trzasło trzaskiem roztrzeszczanym / zatrzaskały drzwi i ściany, / trzeszczą płoty, w las wpadł potrzask – / trzaska niebo w miądlic ostrzach" (*Miądlenie*). Poeta, korzystając z nagromadzenia dźwięków szeleszczących w słowach typu „trzask" we wszystkich swoich wariantach oddał także w sposób poetyckich trud robotniczej pracy. Antoni Słonimski pisze zaś o sytuacji sonicznej ludzi pracujących pod ziemią. Poeta pisze o „dzwoniącym żałosnym żelazie", „maszynach wołających pokarmu", „syrenach fabrycznych", które „płaczą" (*Pieśń górników*). W. Broniewski w prozie poetyckiej pt. *Rewolucja* jeszcze bardziej zrelacjonował soniczną kondycję zakładów pracy:

...Świecą czerwone okna. Koła maszyn, pasy, turbiny prężą się w jakimś fatalnym pośpiechu. Słychać huk młotów o rozpalone żelazo na kuźnicach. Sypią się iskry i wylatują na ulice, toną w dymie, płyną nad marne, brudne zaułki, padają na budy drewniane, zdychają gdzieś w śmierdzącym błocie rynsztoków...

Walą młoty. Słychać oddech pracy. —

Dalej pisze poeta, że „dudnią maszyny dzień i noc", a daleko „na ulicy nie ma nikogo / Cisza", tworząc przeraźliwy kontrast między zakładem produkcji a ulicą, na której można zaznać odrobiny potrzebnej ciszy.

C. Po raz pierwszy w poezji międzywojennej na poważnie pracą robotnika zajęli się poeci Awangardy Krakowskiej. Stworzyli wokół tego pojęcia całą ideologię artystyczną, w której poeta był poniekąd odpowiednikiem pracownika fabryki. Poezja awangardowa z Krakowa, przynajmniej ta wczesna, była wręcz przepełniona motywem pracy, w tym szeregiem motywów, którym towarzyszyły różnego rodzaju audializacje. Warto podkreślić ponadto, że muzykalizacja procesów pracy nie była wśród poetów „Zwrotnicy" częsta, ponieważ z powodów ideologicznych bojkotowali oni muzykę jako tworzywo poezji. I nawet jeśli większość postulatów odmuzycznienia dotyczyła formy wiersza, to nie da się nie zauważyć, że wpłynęło to także na samą tematyzację muzyki i wszelkich jej przejawów. Przyboś pisał: „Powinienem uderzyć jarmarcznym okrzykiem, / bo mię słowo unosi, jak wysoki balon; / nad panoramę wystaw, nad fabryk górny ryk, / sygnalizować: Hallo!" (*Reklama*). Poeta nastawiony jest entuzjastycznie wobec zmian zachodzących w audiosferze. Właściwie sam postuluje przestawienie swojej wykładni poznawczej. Nie należy maszyn uciszać, należy dostosować do nich swój głos. W jeszcze innym utworze w sposób entuzjastyczny reaguje na fabryczny hałas: „Hucz, syreno fabryczna, błyskami ruszonych szprych, / dłonie w słońcu porannym wzięły najpierwszy obrót! / Prędkich ludzi popędza kół rozpędowych wichr, / łamię ruch nieprzerwany, tyrpie trybami robót" (*Warsztaty*). Sama praca, jej rytmika i dynamika działa na poetę najbardziej pobudzająco: „Twardy maszyn harmider wrze. / Czarny tłum, pochwycony w rygor, / ostatnim skurczem / z rur / wy-wrze / rzeczy kształtnego żelaza i wielokrotnych form". To swoisty dla Awangardy Krakowskiej manifest rygorystycznej, pełnej potu i krwi, pracy, która docelowo zawsze

przynosi rezultaty. W pewnym sensie dźwięki towarzyszące temu dziełu stworzenia jedynie wzmacniają wrażenie doniosłości samego aktu i czynu.

D. Najbardziej konsekwentnym poetą pracy w międzywojniu, może obok E. Szymańskiego, był lewicujący poeta, związany luźno z grupą Skamander, M. Braun. Już w samych tytułach tomików wierszy poeta zdradza zainteresowanie motywiką robotniczą i ogólnie rozumianym światem pracy, np. *Rzemiosła* (1927), *Przemysły* (1928), a zwłaszcza *Poezja pracy* (1938). Braun podzielał futurystyczno-awangardowe zainteresowanie nową rozwijającą się cywilizacją, traktując ją w swoich wierszach raczej z życzliwością i optymizmem. Trzymał się jednak dość tradycyjnej poetyki, posługując się głównie wierszem regularnym, dość często eksponując gatunek sonetu. Wyróżniała go jednak dość konsekwencja w doborze tematów wierszy: rozwój cywilizacji, uprzemysłowienie wiązały się u niego bezpośrednio ze światem pracy – zarówno prostego robotnika, jak i wykwalifikowanego fachowca-rzemieślnika. Dlatego pisze poeta z jednej strony o fabrykach, w których pracownicy są bardziej anonimowi, a z drugiej skupia swoją uwagę na poszczególnych zawodach, co eksponuje w samych tytułach wierszy: *Szewc*, *Krawiec*, *Malarz*, *Zegarmistrz*, *Stolarz*, *Kowal*, *Piekarz* itp. Brauna trudno traktować jako typowego poetę proletariackiego. W jego zainteresowaniu światem pracy dostrzegalna jest niemała fascynacja. W jednym z wierszy porównał pisanie wierszy do wypieku chleba, tworząc jedną z bardziej oryginalnych metafor autotematycznych w swojej epoce. Potrafił poświęcić wiersz trudnej sztuce budowania domu, traktując ten rzemieślniczy wytwór zgodnie z tradycyjnymi konwencjami poetyckimi; w ujęciu poety budowa domu jest sztuką, której patronują Muzy. W wierszu *O rodzeniu chleba, czyli o pisaniu* komponuje poeta pejzaż dźwiękowy towarzyszący na co dzień pracownikom młyna: „Huczy w młynie i dudni, pluszcze woda drzewna, / Śpiew dźwigni, jazgot głazów, jak pieśń dzwoni rzewna. / Muzo zboża! o, muzo zbiorów urodzajnych! / Ciał dojrzałych, słów gęstych, snów i przemian tajnych!”. W jednym ze swych utworów przedstawia analogiczny soniczny obraz pracy fabryki: „Fabryka, fabryka wre, wielki obraca się krąg! / Równy, miarowy stuk. Dygoce i dudni dom. / Cicho rozbrzmiewa śpiew, i grają tysiące rąk, / Z szelestem spieszy się pas, spływ a w rozpędzie jak prom. / Miedziany uderza łom w syreny dzwoniący gong!” (*Jak pracują warsztaty*). Dźwięki fabryczno-zakładowe zawsze są bardzo wyraźne i nigdy nie wtapiają się tło. To one dominują ogólną audiosferę, wpływając bezpośrednio na człowieka.

E. W międzywojniu istotny był jednak jeszcze jeden typ zawodu, który właśnie wtedy zaczynał być coraz bardziej istotny – chodzi o pracowników biur, zajmujących się przysłowiową „papierkową robotą”. Wierszy poświęconych takim pracownikom nie ma w międzywojniu wiele, dlatego tym bardziej warto przytoczyć utwór, który zdecydowanie się na tym tle wyróżnia. S. Flukowski napisał wiersz *Stenotypistki*, który można uznać za przykład utworu, w którym ujęta jest specyfika

międzywojennej pracy biurowej[392]. Głównym narzędziem tytułowych stenotypistek jest maszyna do pisania, która jest dość głośna i wydaje nader charakterystyczne dźwięki. Poeta za pomocą specjalnej poetyki wiersza, nawiązującej nieco do techniki słów na wolności, usiłuje za pośrednictwem wprowadzonych między wyrazy pauz wywołać wrażenie pisania na stenotypicznych maszynach:

> Sto panien — dwieście rąk — w wielkiej sali —
> remingtony — underwoody — liczby — litery —
> agencja wszechświatowa — dwieście oddziałów —
> telefonem — korespondent — wywiady — telegramy

Słowa są odizolowane od siebie w taki sam sposób, jak zrytmizowana jest praca osoby obsługującej maszynę, a wyizolowanie dźwiękowe poszczególnych słów lub syntagm daje poczucie dźwiękowego odseparowania od siebie dźwięku i bezdźwięku.

F. Na koniec tego rozdziału warto wspomnieć jeszcze o jednej istotnej okoliczności historycznej, która wpłynęła na kształt ogólnej audiosfery pracy w Polsce międzywojennej. Przypomnijmy wszak, że niezwykle istotnym miejscem rozwoju kraju w tamtych latach stała się niewielka dotąd bvmiejscowość – Gdynia. Po odzyskaniu niepodległości z dostępem do morza krajowi brakowało portu z prawdziwego zdarzenia, który umożliwiłby uczestnictwo na poważnie w światowej gospodarce. Gdynia stała się symbolem wysiłku pracy nie tylko wybitnych inżynierów i projektantów, ale też zwykłych prostych i wykwalifikowanych robotników. Powstające w ciągu kilku lat miasto robiło ogromne wrażenie, budząc podziw, stanowiąc dowód na sprawczość gospodarczą kraju. Ten wątek w historii Polski interesował głównie poetów proletariackich, ale także ogólnie lewicujących, jak poeci Awangardy Krakowskiej, a później zwłaszcza twórcy związani z Kwadrygą. To właśnie na łamach czasopisma „Kwadryga" Nina Rydzewska opublikowała wiersz *Wesoła pieśń o Gdyni* (1928), poświęcony rozwojowi tego wzrastającego wówczas miasta, akcentując zwłaszcza punkt widzenia robotników fabrycznych[393]: „Tu się nie śpiewa po nocach ze słowikami serenad / […] Tu ryczą schrypnięte bawoły — okrętowe syreny, / tu praca, się kotłuje, przewala po drogach i ulicach". Fabryka stała się dla ludzi pracujących punktem odniesienia, swoistym centrum wszechświata. Rydzewska próbuje pokazać, w jaki sposób w miastach zmieniały się hierarchie wartości, a także rosła świadomość ludzi pracy. Robotnicy budują nie tylko zwykłe domy, ale także kościoły, w których sami się później modlą, przy czym nową religią staje się dla nich sama praca, co poetka przedstawia za pomocą metaforyki audialnej: „My czarni ludzie z portu — nie mary i zwidy. / […] modlimy się hukiem stalowych kielni i młotów / i spowiadamy się ścianom stukaniem młotów i kielni". Często wykorzystywanym motywem dźwiękowym w kontekście pracy robotników była

[392] Wszystkie cytaty z dzieł poety pochodzą z wydania: S. Flukowski, *Obraz oszczepu i inne wiersze*, wyb. i opr. E. Balcerzan, Warszawa 1983.
[393] N. Rydzewska, *Wesoła pieśń o Gdyni*, „Kwadryga" 1928, nr 5, s. 8.

syrena, która do pewnego stopnia przejęła funkcję, którą niegdyś pełnił dzwon kościelny. Nie była co prawda tak uniwersalna, jak dzwon, ale w podobny sposób odmierzała czas pracy robotnika, kojarząc się pracownikom raczej negatywnie. Jej łatwo rozpoznawalne brzmienie było na tyle charakterystyczne, że wpłynęło na wyobraźnię poetycką, co w przynajmniej kilku przykładach można łatwo udowodnić.

G. Osobnym obszarem wartym rozpatrzenia jest audiosfera pracy wiejskiej, która jest znacznie skromniej reprezentowana w literaturze – także w poezji. Ukazywanie mozołu pracy chłopskiej nie było typowe właściwie dla żadnego nurtu literatury. Zbliżał się do tego zdecydowanie autentyzm, ale wydaje się, że działał zbyt krótko, by osiągnąć zadowalające artystycznie rezultaty. Tym niemniej ukazywanie audiosfery wsi wynikało raczej z subiektywnej potrzeby niż z odgórnego ideologicznego imperatywu. Jeden z ciekawszych obrazów wiejskiej pracy dał L. Staff w wierszu *Dożynki*, w którym świerszcze przygrywają ludziom do pracy, a właściwie już w momencie zbierania jej owoców, czyli plonów. Poeta tworzy swoistą paralelę między pracą chłopa a „pracą" świerszcza-skrzypka. Na pierwszy rzut oka – i ucha – dostrzec można różnicę między ujęciami pracy miejskiej a wiejskiej. J.A. Gałuszka w wierszu *Żniwa* charakteryzuje audiosferę pracy wsi, po prostu komponując swoisty dla utworu pejzaż dźwiękowy. Chłopi pracują więc wśród „szepczących kłosów pszenicznych", a także obok „złotych szmerów, którymi «prószą» i «ćwierkają» świerszcze"[394]. Atmosfera pracy na wsi jest może nie tyle sielankowa, co spokojna i odbywa się w umiarkowanym i stonowanym rytmie. Życie wiejskie toczy się swoim tempem – jakże innym od warczącej dynamiki wielkich miast. Drugą istotną cechą tego typu pracy jest bliskość natury. W wierszu dochodzimy w końcu do pierwszych oznak człowieczej pracy: „Słychać ostry chrzęst sierpów i szelest powróseł. / Żarki sierpień na niebie złoty stos zapalił". Odgłosy narzędzi nie są dysonansem dla otaczającej rzeczywistości. Chrzęst sierpów jest właściwie prawie tym samym, co „chrzęst nastroszonych pióropuszy kłosów". Żniwiarzom towarzyszy ciągły szmer i szemranie, a dźwięki generowane przez antropofoniczne narzędzia trudno odróżnić od biofonii i geofonii generowanych przez okoliczności przyrodnicze. Właściwie każdej czynności wykonywanej przez pracowników rolnych towarzyszy swoisty nieokreślony szmerowaty odgłos: „Wiążą snopy w szeleście skręcanych powróseł". W innym swoim wierszu, pt. *Kośba*, Gałuszka zastosował podobne środki soniczne, choć sama technika artystyczna została w tym utworze wzbogacona o takie środki, jak onomatopeja, instrumentacja głoskowa, pauzy, a także swoista gra rytmem, imitująca zamachiwanie się kosą w celu skoszenia. Pejzaż dźwiękowy jest właściwie podobny, oparty o dźwięki świszczące i szeleszczące. A biorąc pod uwagę temat wiersza, przewagę zyskują te pierwsze. Podstawową jednostką pracy w omawianym wierszu jest koszenie: „Pokos za pokosem — świst kos — / świetlistych węży syk wśród traw — / Kosiarze bose,

[394] J.A. Gałuszka, *Cienie orłów*, op. cit., s. 17.

złocistowłose — / za ciosem — cios — cios — cios — cios — / świst kos”[395]. Pewne różnice w poetyce wiersza zauważalne są właściwie od razu. Poeta wziął sobie za punkt honoru imitować za pomocą języka – głównie na poziomie instrumentacji głoskowej, czyli nagromadzenia samogłosek syczących i świszczących „s” i „ś”, oraz enumeracji połączonej z powtórzeniem – zamachiwanie się kosą, która rzeczywiście wydaje wówczas charakterystyczny odgłos przecinający powietrze. Wiersz Gałuszki jest jednak cennym zabytkiem, ponieważ ukazuje w sposób artystycznie uzasadniony pracę wiejskich kosiarzy, a celem utworu nie jest umocowana moralnością interwencja, lecz samo sedno pracy, w tym bardzo istotna charakterystyka audialna. Dzieła tego typu nie były w międzywojniu bardzo częste. Innym przykładem może być wiersz *Sieczkarnia* S. Ciesielczuka, w którym poeta ukazuje pracę specjalnej maszyny do krojenia i cięcia słomy i trawy: „Czach, czach! – zakołuje koło rozpędzone. / Czach, czach! – jasne ostrza równo krają słomę”. Onomatopeje w formie wykrzyknienia naprowadzają nasze ucho na moment przecięcia słomy czy trawy. Poeta nazywa to nawet „śpiewem chrupań”. S. Czernik napisał wiersz *Kopanie ziemniaków*, którego tytuł mów sam za siebie. Preludium do podjęcia prac nazywa poeta „wstępną muzyką, jak przed wielką bitwą”. Uderzenie motyką o glebę powoduje zaś drapieżne i twarde „skrzypienie” i „dzwonienie”. Poeta podkreśla też szczególną dla pracy na wsi rytmikę: „Rytm. Znowu wznoszą się drapieżne łyżki / Do góry, by wykąpać się w blasku / I świdrem słońca zaryć się w zagony”. Na tak zarysowanych przykładach doskonale widać różnicę między audiosferą miasta i wsi, nawet w kontekście wykonywanej na tych obszarach pracy.

DŹWIĘKI ZWIĄZANE Z NOWOCZESNĄ INFRASTRUKTURĄ

Na ogólną audiosferę nowoczesnej cywilizacji składały się często wynalazki. W poprzednich rozdziałach wspominaliśmy o nowego typu kulturze akuzmatycznej, której głównymi symbolami są wynalazki służące do nagrywania i odtwarzania dźwięku, a także przenoszenia ich na wielkie odległości – gramofon i radio. Nie mówiliśmy jednak o innych wynalazkach lub przynajmniej towarzyszącej tym wynalazkom infrastrukturze. Warto dodać, że telefon to także godny przedstawiciel kultury akuzmatycznej. Pierwszy raz w dziejach można było dokonywać rozmów na dalekie odległości, zupełnie się nie widząc. Równie istotnym wynalazkiem był także telegraf, służący do błyskawicznego przesyłania wiadomości – w pewnym sensie starszy dziadek dzisiejszych e-maili oraz komunikatorów internetowych, przy uwzględnieniu wszystkich proporcji. Na wyobraźnię poetów wpływały zarówno telefon, telegraf, jak i zupełnie nowy element infrastruktury kraju, który był niezbędny do działania obu tych wynalazków, a mianowicie – słupy telegraficzne albo inaczej

[395] J.A. Gałuszka, *Ludzie bez twarzy*, op. cit., s. 11.

druty telegraficzne. W niniejszym rozdziale chciałbym omówić krótko utwory poetyckie, w których podjęto się tematyzacji tych trzech nowych dla tamtych czasów elementów przestrzeni.

A. Słupy telegraficzne lub generalnie słupy podtrzymujące linie energetyczne dostarczające energię elektryczną do domostw w miastach, miasteczkach i wsiach stały się nie lada inspiracją dla poetów[396]. Warto uzmysłowić sobie, że nawet tak prozaiczne dla naszego współczesnego doświadczenia elementy nowoczesnej cywilizacji były na początku i w pierwszych kilkudziesięciu latach XX wieku dobrem co najmniej nietypowym, a bywało, że szokującym. W epoce międzywojennej słup telegraficzny i wszelkie podobne do niego przedmioty mogły stać się motywem poetyckim głównie dzięki obniżeniu stylu literatury. Zwrot ku prozie życia, ku ludzkiej codzienności umożliwił poetom dostrzeżenie walorów estetycznych w nawet najbardziej banalnych przedmiotach dnia codziennego. W tym kontekście słup telegraficzny jawił się poniekąd jako obiekt szczególnej troski poetyckiej. Piewca nowoczesnej cywilizacji musiał dostrzegać bowiem, jak bardzo rewolucyjną zmianą w ludzkim życiu mogło być postawienie prostego słupa, wzdłuż którego wiły się kilometry drutów elektrycznych. Tworzyły one *de facto* obieg krwionośny nowej cywilizacji:

1. K. Wierzyński w wierszu *Kamieniarz* pisze, że słupy telegraficzne „śpiewają, grają z powietrza, jak z nut".
2. J. Birkenmajer napisał w 1920 roku wiersz pt. *Słupy telegraficzne*[397]. Poeta jako jeden z pierwszych prezentuje przed czytelnikiem dość częste skojarzenie, jakie budziły rozwieszone między słupami druty – chodzi mianowicie o muzyczną pięciolinię, na której przesiadują ptaki wyglądające jak nuty: „Jakby ktoś poliniował półarkusz pod nuty, / Chcąc stawiać na nich gryzmoł ćwiartki lub bemola". Poeta przypomina stare literackie motywy „pradziada-Eola", który „jak na popsutej cytrze gra na nich wiatr luty". Druty telegraficzne i linie energetyczne kojarzyły się z muzyczną pięciolinią i nutami nie tylko Birkenmajerowi.
3. Bardzo podobną asocjację wykazał w jednym wierszu W. Broniewski: „A pod oknem biegną pasma drutów / jak pięciolinie muzyczne — / wiatr na nich układa melodie — / jakieś szalone psalmodie / mistyczne". Poeta prowadzi grę z czytelnikiem, zadając ciągłe pytanie: „Słyszysz? – gra… / Słyszysz? – łka" (*Te umęczone noce*). Podobne skojarzenie pojawiło się także u W. Wandurskiego, który w drutach telegraficznych widzi „pięć linijek pociętych słupami na takty". Stoją zaś one na „papierze wiolinowym nieba"[398].

[396] Elektryfikacja w Polsce międzywojennej nie była prowadzona podług zasady konwergencji. Najlepiej i najzasobniej zelektryfikowane były oczywiście duże aglomeracje; w przypadku małych wsi sprawy wyglądały różnie, wszystko w zależności od regionu. Dość powiedzieć, że w 1948 roku na terenie całego kraju jedynie 3,1% wsi miało zapewniony dostęp do elektryczności. Por. S. Nowakowski, *Przemiany postaw w stosunkach miasto–wieś w Polsce*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny", nr 25, s. 270.
[397] J. Birkenmajer, *Ulicą i drogą. Poezje*, Warszawa 1928, s. 44.
[398] W. Wandurski, *Sadze i złoto*, Kraków 1926, s. 15–16.

4. Zdecydowaną pomysłowością wykazał się J.A. Gałuszka, który w wierszu *Słupy telegraficzne* postanowił w stworzyć graficzno-dźwiękowe wyobrażenie drutów telegraficznych[399]:

   dziń — — dźwię — — ę — — ę — — ę — — czą — — ą — — ą — — ą — —
   rozdrganą siecą paję — — ę — — ę — —ę — — czą — — ą — — ą — — ą — —
   miedzią dzwonią
   nad pól monotonią — — ą — —ą — — ą — — —

   To chyba najbardziej oryginalna próba ujęcia problematyki słupów telegraficznych, nawiązująca zresztą do formalistycznych eksperymentów dokonywanych pierwotnie przez futurystów.

B. Wynalazkiem, który nie mógłby działać bez sieci drutów i słupów, był telegraf, czyli urządzenie do przekazywania wiadomości tekstowych na odległość, wydające bardzo łatwo rozpoznawalny i charakterystyczny odgłos:

1. Ekspresjonizm: E. Kozikowski wspomniał o telegrafie w wierszu *Pochód inwalidów*, w którym zwrócił uwagę na dźwięki incydentalne, przypominające mu odgłos pracy na tym urządzeniu. Podobieństwo uderzających o podłoże kul zostało przez poetę zestawione z nowym wynalazkiem. Wiersz Kozikowskiego jest doskonałym wręcz przykładem, w jaki sposób zmieniały się w międzywojniu uwarunkowania dźwiękowych skojarzeń, a przez to także i możliwości wykorzystywania motywów poetyckich.
2. Skamander: K. Wierzyński nazywa telegrafy „szóstymi zmysłami ciała" (*Pieśń o wynalazku*). Sam proceder działania telegrafu ukazuje poeta w wierszu *Depesza*. A. Słonimski, opisując w jednym z wierszy podróż pociągiem, odnotowuje różne zasłyszane wówczas dźwięki m.in. „stuk telegrafu" (*W kolei*). M. Pawlikowska-Jasnorzewska porównuje zaś „pukanie" telegrafu do bicia serca (*Do chorego*).
5. Awangarda Krakowska: J. Przyboś dokonuje aktualizacji toposu poety pociągającego struny poetyckiego chordofonu i w wierszu *Prędzej* namawia do gry na „strunach telegrafu".
6. Kwadryga: S.R. Dobrowolski mówi o korowodzie linii i słupów telegraficznych, co stoi „jak las", co przypomina „długie linie sprężonych strun" (*Pieśń o wojnie i pokoju*). Metafora drgającej struny pojawia się nie wprost także u L. Szenwalda, który pisze w jednym z wiersz o telegrafie, który „dygotał".
7. Żagary: W wierszu *Marsz* J. Zagórskiego telegrafy „turkoczą".

C. Nie mniej istotnym, ważnym i przełomowym wynalazkiem w historii kultury audialnej był stworzony przez Alexandra Bella telefon, który umożliwił przeprowadzanie rozmów na znaczne odległości bez konieczności widzenia się z rozmówcą, co pozwoliło stworzyć nowoczesny typ

[399] J.A. Gałuszka, *Ludzie bez twarzy*, op. cit., s. 16.

fonosfery, działającej w trybie doświadczenia akuzmatycznego. Każdy kontakt jest bowiem odtąd zapośredniczony. Telefon to urządzenie, które służy do przetwarzania sygnału elektrycznego na sygnał akustyczny (i odwrotnie), możliwy do usłyszenia, a także zrozumienia. Telefon, a także towarzysząca tej maszynie idea rozmów na odległość prowadzonych w czasie rzeczywistym, fascynowała poetów od samego początku – i to niezależnie od orientacji estetyczno-ideowej.

1. A. Bederski pisał w wierszu *Finish*: „Wszystko wokół wrasta ogromne. Niebo obce, strach obcy, pustka obca, sam. Rozmowy z znajomymi (ciągle mówi telefonem, łączniki zepsute, słów brak, słów)". Poeta zwrócił na problem alienacji, do jakiej prowadzi nadużywanie i faworyzowanie rozmów telefonicznych.
2. J. Tuwim pisze o tzw. „słowikach", tzn. „wiszących" na słuchawce telefonicznej poszukiwaczy sensacji (*Ucieczka*). Poeta zwraca naszą uwagę, jak szybko telefon zaczęto wykorzystywać do rozwijania mediów masowych. A. Słonimski w jednym ze swych wierszy tłumaczy czytelnikowi sposób działania telefonu, zwracając uwagę na „krzykliwość" wynalazku: „Ścigają się, mijają. Elektryczne fale / Przenoszą ich okrzyki, pytania daremne" (*Ostatnia podróż*). Poeta przytomnie zwraca uwagę na możliwość przenoszenia głosu człowieka, w tym krzyku. W tym samym duchu, w jeszcze innym wierszu, zarysowuje poeta ciekawą sytuację komunikacyjną, w której główną rolę odgrywa fonosfera, czyli możliwość usłyszenia drugiego człowieka z dużej odległości: „Telefon dzwoni. / Ktoś podnosi słuchawkę. / Cisza. Oddech słyszę, / A może szept ognia" (*Notes*).
3. Cały wiersz pt. *Telefon* poświęciła temu aparatowi M. Pawlikowska-Jasnorzewska. W wierszu *Babcia* poetka zauważa natomiast zasadniczą prawidłowość akuzmatyczną, którą ufundowało wprowadzenie telefonu: „a ludzie przez telefon mówili do siebie, / nie widząc się nawzajem". W wierszu *W poczekalni u adwokata* poetka dokonuje poetyckiej tematyzacji szumiącej słuchawki do telefonu: „Muszla-słuchawka. / Zawołaj: «Hallo!» — / A porozmawiasz / Z daleką falą". Ciekawą paralelę między różnymi zjawiskami sonicznymi stworzył Światopełk Karpiński w swoich *Miejskich porach roku*, w których zestawia dźwięk wydawany przez telefon ze śpiewaniem słowika: „A przez całą noc śpiewały / telefony i słowiki".

DŹWIĘKI WYDAWANE PRZEZ MASZYNY

Nowoczesna audiosfera miejska nie mogłaby zaistnieć, gdyby nie wymyślone przez człowieka maszyny fabryczne, generujące przerażające pokłady niepożądanych hałaśliwych dźwięków. Wzrost zagrażających ludzkim uszom decybeli jest wprost proporcjonalny do liczby istotnych dla człowieka maszyn, których charakter jest ambiwalentny. Z jednej strony nie da się bez nich żyć we współczesnej cywilizacji, z drugiej – ewidentnie brak pewnych norm higieny akustycznej doprowadził do degradacji ogólnej audiosfery. Poeci chętnie odwoływali się do hałasu fabrycznego, jako najbardziej

typowego i łatwo zauważalnego. Oprócz typowej machinerii fabrycznej istniały jednak w epoce międzywojennej wynalazki ikoniczne, które wpłynęły na dalszy przebieg historii świata, stanowiąc dla człowieka zarówno wybawienie, jak i śmiertelne zagrożenie. Do takich maszyn zaliczyć trzeba przede wszystkim aeroplan (samolot), automobil (samochód), tramwaj oraz pociąg. Wszystkie te maszyny negatywnie wpływają na ogólny dobrostan akustyczny, a jednocześnie nie można już wyobrazić sobie bez nich życia – ludzie międzywojnia bardzo szybko to zrozumieli.

A. Jako pierwsze omówione zostaną dźwięki wydawane przez aeroplany:

1. Futuryzm: T. Czyżewski pisze w poemacie *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* o szumie „śmiga aeroplanu". A. Stern w utworze *Drogą wielkiego zwycięstwa* wspomina „furkoczące pługi dwupłatowców", a aeroplany porównuje do słowików.
2. Skamander: A. Słonimski w *Wieży Babel* pisze o latających po niebie „stadach oszalałych aeroplanów", które „warczą" i krążą jak ptaki.
3. Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: M. Braun w *Balladzie o lotniku i górniku* pisze o „prującym niebieską przestrzeń" białym samolocie, którego śmigło to „warczące wiosło". Samolot o turkocącym silniku płoszy wszystkie ptaki, podbijając przestrzeń powietrzną[400].
4. Awangarda Krakowska: T. Peiper w wierszu *Zemsta* porównał aeroplan do pędzącego po ziemi samochodu. J. Brzękowski w wierszu *O Józefie Berecie mechaniku* pisze zaś: „Wzbił się aeroplan, zabłysnął jak sztandar. / Zachłysnął się pędem". I dalej dopowiada: „Jak dobrze jest wtedy gdy się myśli waży / Słyszeć samolotu kręcące się śmigło!". Poecie przyjemność sprawia nasłuchiwanie samolotowego warczącego „motoru" i „klekotu śmigła". Przyboś w wierszu *Inwokacja* pisał o „grzmocie aeroplanów / sunących jak potwory apokaliptyczne". W *Odezwie* pisze zaś o „wichrze śmigieł". Poeta poświęcał wiersze nawet lotnikom, jak np. *Lot Orlińskiego*.
5. Żagary: Cz. Miłosz w *Dysku* opowiada o lotniku, którego „cieszy szum aeroplanu". W wierszu *Fragmenty z poematu – buffo* ujawnia z kolei „warkot samolotów niosących chwałę złego". Zagórski w wierszu *Rozmowa* pisze o samolocie „błyszczącym, huczącym i śmigłym". B. Obertyńska w wierszu *Samolot* zwraca uwagę na „głuchy warkot" i „smugę hałasu" aeroplanu, którego nazywa zresztą „gigant-dentystą".

B. Niezwykle istotną maszyną z punktu widzenia rozwoju komunikacji miejskiej wielkiego miasta był obecny w Polsce od początku XX wieku tramwaj. Był to niezwykle szanowany i opiewany poetycko typ nowoczesnej maszyny:

1. E. Kozikowski w *Balladzie o zabłąkanym trwamwaju* uprawia w zasadzie apoteozę tego środka transportu. Z aprobatą pisze poeta o jeżdżeniu tramwajem jako sposobie spędzania

[400] M. Braun, *Poezja pracy. Wiersze wybrane*, Warszawa 1938, s. 25–26.

czasu, co ma być typowe dla współczesnego człowieka. Tramwaj jest nazywany „grajkiem wędrownym", który potrafi „turkotać".

2. Futuryzm: B. Jasieński w wierszu *Jak introdukcja*, stwierdza, że „dobrze jest słuchać ostrego śpiewu mijających tramwajów". S. Młodożeniec pisze zaś, w swoim onomatopeicznym stylu, że tramwaje „trą trą", a także mają piękny dzwonek: „dyń-dyń-dyń". A. Stern w wierszu *Barbarzyński dzień* napisał, że „bokami tarły się o siebie tramwaje dzwoniące".
3. Skamander: J. Tuwim pisze zaś o „stalowym łoskocie walącym po szynach tramwajami". W wierszu *Venus* nazwał je z kolei „tramwajami-harmonikami", które wiją się po szynach „wysokimi tonami". W wierszu *Melodia Warszawy* tramwaje z kolei „łomoczą". A. Słonimski w wierszu *Ranek i wieczór* zarejestrował „tramwaju zgrzyt na szynach gdzieś jęczący". J. Iwaszkiewicz stwierdza zaś towarzyszący tramwajowi „przeciągły huk" (*Do Dionizosa*). W innym zaś wierszu mówi o rzędzie „szczekających" tramwajów".
4. Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: U W. Broniewskiego w wierszu *Pochód* tramwaje „uciekały, dzwoniły".
5. Awangarda Krakowska: T. Peiper porównał tramwaj do „pawia z blachy", który „gl-gl… próżność swą rozgęgla" (*Ulica*).
6. Kwadryga: S. Ciesielczuk jako jeden z nielicznych ukazuje omawianą maszynę w świetle negatywnym: „Czy to ja jestem w tramwaju? W tramwaju nie ma mnie. / [...] Zazgrzytał, zaszczękotał o szyny tramwaj zły". Dźwięki przez niego generowane źle wpływają na poetę. To pierwsze takie przełamanie w międzywojniu. Wcześniej hałaśliwość wzbudzała albo entuzjazm, albo pozostawała obojętna.

Powyższy wykaz tematyzowanych dźwięków dowodzi, że tramwaj był tym elementem współczesnego miasta, który chętnie audializowano, ale i muzykalizowano. Tramwaje mimo wszystko niekoniecznie uznawane są za maszyny szczególnie uporczywie hałaśliwe; dość często ich audialna interpretacja akcentuje jakości bardziej przyjemne dla ludzkiego ucha: albo śpiewają, albo są porównane do instrumentu muzycznego lub „grajka". W latach 20. tramwaj utrzymuje raczej pozytywny wizerunek i nie jest demonizowany nawet w kontekście audialnym. Zmianę przynosi dopiero poezja Kwadrygi.

C. Niezwykle pociągające dla poetów dźwięki generował w międzywojniu pociąg, nazywany czasem także lokomotywą lub parowozem:

1. Futuryzm: S. Młodożeniec w wierszu *express* pisze o „przeraźliwości gwizdków", po czym zdaje poetycką relację z wrażeń sonicznych, jakie przynosi podróż pociągiem: „jedziemy – jedziemy... / coś sapie – coś dyszy – / coś męką wybucha / i sypie wysiłków gwizdami". W wierszu *podróże* porównuje Młodożeniec pociągowy peron do „śpiewającej opery".

2. Skamander: Prawdziwą feerię dźwiękową jadącego pociągu przygotował dla czytelnika A. Słonimski w wierszu *W kolei*: „Pociąg dudni, kołysze i z brzękiem się toczy". Kompozycja pejzażu dźwiękowego trwa dalej i jest kontynuowana w kolejnych wersach: „W nocy ciszy czy słyszysz szum w lokomotywie? / Para syczy jak w domu maszynka gazowa". Celem audialnego wzmożenia poety jest ukazanie sytuacji komunikacyjnej człowieka, który porusza się pociągiem, ale przez irytujący go hałas nie jest w stanie zasnąć. To w istocie ciekawe poetyckie studium sytuacji człowieka, którego postrzeganie na temat tego, czym jest hałas, jest skrajnie zsubiektywizowane. Marzeniem podmiotu lirycznego jest opuszczenie hałaśliwego i dokuczliwego pociągu na jakiejś „cichej, nienazwanej stacji". U J. Iwaszkiewicza w wierszu *Bruksela* pojawia się zaś przelotny motyw „łomotu pociągów".
3. Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W. Broniewski jako jedyny usiłuje zmuzykalizować doświadczenie wyniesione z podróży pociągiem. W wierszu *Te umęczone noce* pisze: Staccato, staccato, staccato – / Pociąg po szynach skacze / jak po ostrzach sztyletów. / Jeszcze raz Ciebie zobaczę / i skoczę w mgłę... / […] i będę patrzeć, jak znika / pociąg – ...i dudni... dudni". Poeta krótkie i szybko następujące po sobie dudnienie pociągu interpretuje w kategoriach muzycznych, wykorzystując w tym celu muzyczną terminologię. W wierszu J. Lieberta pociągi ujmowane są w kategoriach antropofonii fizjologicznej, bo „krzyczą" (*Letnisko*).
4. Awangarda Krakowska: J. Brzękowski pisze w wierszu *Tunel* o parowozie, który „dyszy" i „sapie", a także daje „gwizd na ratunek". W wierszu *Maszynista Rola Piotr* poeta wciela się w samego maszynistę pociągu, który „wsłuchany jest w głuchy tętent, w przegrzanej pary mdły świst", a także w „miarowy metalowych tłoków parowozu puls". Brzękowski zrównuje puls maszyny i człowieka. J. Kurek pisze z kolei, że „stukot pociągów kaleczy noce" (*Usta na pomoc*). J. Przyboś w wierszu *Gdzie słowo, które zmieni* wyposaża podmiot w szczególne predyspozycje słuchowe: „Szum pędzącego pociągu przenosi nad miastem / i chybił świst... / Gdzie słowo, które zmieni świat / w słuch?". W wierszu *Z podróży* podmiot liryczny również wykazuje nadzwyczajną aktywność soniczną: „Nasłuchuję w unoszącej mnie samotni: / Tylko pociąg stuka / w moją ścianę ruchomą: w wiatr".

D. Ostatnim typem maszyny wydającej charakterystyczne dźwięki jest automobil, czyli inaczej samochód. Dźwięki samochodowe podzielić można na silnikowe i sygnałowe. Poeci wiązali odgłosy automobili z typowym hałasem miejskim tamtych czasów. Szczególną rolę odegrał tu warkot silnika, który zmultiplikowany po wielokroć generował nieobecne do tej pory w życiu ludzi pokłady zanieczyszczeń dźwiękowych. Odgłos klaksonu jest w tym wypadku jedynie bardziej melodyjnym, choć także uciążliwym dodatkiem. Właściwie trudno znaleźć jednoznacznie pozytywny wizerunek samochodu w poezji międzywojnia, tym bardziej w aspekcie sonicznym. Być może najbliżej fascynacji byli twórcy związani z krakowską „Zwrotnicą", zwłaszcza w początkowej fazie

twórczości. Futuryści z kolei, entuzjastycznie nastawieni wobec dobrodziejstw cywilizacji, tematu samochodu właściwie nie poruszali. Automobil był w pewnym sensie najbardziej namacalnym symbolem i dowodem na zmiany cywilizacyjne, także w obszarze ogólnej audiosfery.

1. Ekspresjonizm: E. Kozikowski w wierszu *Zmowa* pisze o „warku syren samochodów", podkreślając pewną grozę doświadczenia sonicznego, w której dźwięki aut traktowane są jako niemal agresywne, warczą niczym psy.
2. Futuryzm: T. Czyżewski w wierszu *Melodia tłumu* tematyzuje auto, które „dzwoni we wszystkie klawisze" miasta – w zgodzie z tytułem utworu poeta dokonuje muzykalizacji miasta, przez co jego odgłosy wydają się nieco odrealnione. W jeszcze innym wierszu mówi Czyżewski w duchu już bardziej audialnym o „szumie koła automobilu".
3. Skamander: J. Tuwim pisze o „wrzeszczących aut karawanach" (*Skwar nędzarzy*). Dźwięk ich klaksonów porównuje poeta do saksofonu i muzyki jazzowej w wierszu *Melodia Warszawy*, co akurat nie jest do końca dobrym skojarzeniem, jako iż sam jazz traktowano w międzywojniu jako synonim hałasu. Sama miejska „symfonia" składa się zresztą z huku ulic, generowanego przez turkot aut przejeżdżających przez brukowaną ulicę. K. Wierzyński, wtrącając do swych utworów wątek poświęcony samochodom, jako jeden z pierwszych zwraca uwagę na przyspieszenie tempa życia człowieka nowoczesnego: „Nigdy nie mają czasu: / Pędzą autami, giełdami / Dziennikami, mieczami / Huraganami hałasu". Poeta włącza więc pęd samochodowy w ogólną „estetykę" miejskiego zanieczyszczenia dźwiękowego.
4. Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: M. Pawlikowska-Jasnorzewska wprowadza w swojej poezji także inny wariant motywu samochodu, który możemy nazwać motywem autobusu. W wierszu *Paryż* pisała o „wyjących do księżyca autobusach", co można odczytać z jednej strony jako zabawną i ironiczną metaforę soniczną, a z drugiej jako przykład antropofonizacji motywu automobilowego – właściwie pierwszy w międzywojniu. W podobny sposób pisze W. Broniewski w wierszu *Te umęczone ręce*, w którym utrwala sytuację, w której podmiot liryczny dotknęła „jęcząca syrena mijającego auta". K. Mikiewicz w wierszu *Miasto* pisze zaś o asfalcie, który pod naciskiem kół „czkaniem klaksonów się rozkasłał".
5. Awangarda Krakowska: T. Peiper pisał w jednym ze swych wierszy, że „Z auta powalonego na szosie, / wysnuwały smutek miarowe głosy konika polnego". Charakteryzuje odgłos samochodu jako „tyrczenie", zwracając uwagę na „brzmienie maszyny", czyli „dziarskie tyranie motoru", które przyrównuje do „ciągłego jak bzyk owadów buczenia blachy" (*Zemsta [zarys poematu]*). J. Przyboś wspominał o samochodzie jeszcze częściej niż Peiper, ale rzadko wyposażał go w dźwięki tak chętnie, jak jego mentor. Można w zasadzie wypisać jedynie dwa takie przypadki. W pierwszym poeta pisał: „Cięła szpada przodująca orkiestrze, / dźwięk tlił w szybach / zaświecił na przestrzał / i po pawioneonowej ulicy / z samochodu na samochód"

(*Łuk*). W drugim zaś wspomniał o „zatorze roztrąbionym przez auta" (*Głębiej*). J. Brzękowski pisze, że „aut wachlarze dygocą jak skrzela" (*kalif bocian*), a J. Kurek, iż „blaszane chorągwie aut dzwonią i topią się w skwarze" (*melodia mediolanu*). L. Piwowar pisał o „głuchych trąbach huku motorów" (*Śmierć młodzieńca w śródmieściu*), a w innym wierszu o samochodzie, który „nadpływa jak w ucho wierzbowa fujarka" (*Co wieczór*).

6. LitArt: J.A. Gałuszka poświęcił wiersz nowej w międzywojniu rozrywce: wyścigom samochodowym. Wiersz ten należy uznać za zupełny ewenement i jeden z najciekawszych utworów poświęconych nie tylko samym samochodom, lecz także dźwiękom przez nie wydawanym. Poeta pisał: „Gaz! gaz! pełny gaz! / motor jak burza gra / i burzą huczy las - / upiornym rykiem lwa / kompresor gra – / i pęd! pęd!" (*Wyścig samochodowy*).
7. Kwadryga: K.I. Gałczyński w *Balu u Salomona* potraktował samochód jak instrument muzyczny: „Dał dyrygent znak gwizdkiem, / skurczem ust nowy rytm poddał / i znowu grano na wszystkiem: / na monstrancjach, aspirynie i samochodach". W *Audycji dla inteligencji* pisał z kolei o „pancernych autach", co „pieszczą bruk". W. Słobodnik włącza auta w obszar fonosfery, stwierdzając, że „lecące z ulicy samochodów głosy / wbijają się w jej uszy nutą minorową" (*Wizja kucharki*). L. Szenwald wyróżnił zaś samochód, który „rechocze sygnały" (*Rower*).
8. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz w wierszu *śmierć* wyróżnia „gwarzące syrenami samochody". A w *zaułku* pisze o „stuku" i „kołataniu" aut.
9. Autentyzm: J.B. Ożóg pisał o huku, który wytwarzają „aut wiolonczele!" (*Krew na srebrnym kole*).

Rozdział 3
MUZYKA I POEZJA A HISTORIA LITERATURY

1. Muzyka i literatura w przekroju historycznym

A. Związki muzyki i literatury mają bogatą historię, o czym pouczają liczne już opracowania. Od początku europejskiej kultury, a więc w starożytnej Grecji[401], istnienie poezji i muzyki było ze sobą ściśle skorelowane; jak powiada Władysław Tatarkiewicz: „poezja była śpiewana, muzyka zaś wokalna"[402]. To, co łączyło te dwie dziedziny sztuki (choć warto podkreślić, że dla Greków poezja nie była sztuką, ponieważ nie była działalnością „techniczną", lecz wynikała z boskiego natchnienia), to oralny (wokalny) sposób wykonania, lecz nie tylko. Przypomnijmy, że muzyką (gr. *musike*) określano w Grecji każdą czynność, której patronkami były Muzy. Poezja była jedną z takich sztuk, toteż jej rodowód jest muzyczny i syntetyczny.

B. Drugi kontekst dotyczy filozoficzno-religijnej konceptualizacji muzyki, a zatem pitagorejskiej idei muzyki bądź harmonii sfer. Problem muzyki sfer jest problemem ogólnej i filozoficznej struktury rozumienia świata, a także postrzegania tego zjawiska w sposób nie tylko metafizyczny, lecz również – poznawczy. Mówiąc wszak bardzo skrótowo pitagorejski model myślenia o strukturze świata wpłynął bezpośrednio nie tylko na ideologię artystyczną towarzyszącą twórczości muzycznej, lecz także na myślenie o świecie jako takim[403]. W lapidarny sposób tłumaczy to Bohdan Pociej:

> W średniowieczu *Harmonia mundi* to jedno z głównych pojęć synonimicznych muzyki i muzyczności jako naczelnej zasady istnienia świata; zasady kosmicznej czy kosmologicznej: kosmos poruszał się, krążył, a także brzmiał i dźwięczał muzycznie, według liczbowych praw muzyki – muzyki umysłowej, której muzyka zmysłowa była tylko przejawem[404].

Układ kosmosu miał muzyczne podstawy, a muzyczność traktowana była jako swoista substancja świata przedstawionego i zwłaszcza – świata niewidzialnego[405]. Miało to kolosalne znaczenia dla rozwoju nie tylko muzyki, ale także dla języka, typu metaforyki. Muzyczne myślenie o świecie w zdecydowany sposób musiało utrwalić szereg motywów audialno-muzycznych, które służyły do prezentacji światopoglądu, filozoficznej i religijnej interpretacji kształtu świata. Do takich motywów zaliczyć można nie tylko motyw *nomen omen* muzyki czy harmonii sfer, lecz także motywy, w

[401] Grecja to oczywiście nie jedyny rudyment kultury muzycznej starożytności. Do naszych czasów zachowały się również przekazy z Dalekiego Wschodu: teksty starohinduskie oraz chińskie, np. powstała w V w. p.n.e. *Księga obyczajów* czy poglądy Konfucjusza i Lao-Tse. Por. L. Hanek, *Oddziaływanie muzyki na sfery psychiczne człowieka w aspekcie historycznym*, „Zeszyt Naukowe PWSM we Wrocławiu" 1978, nr 19, s. 7–14.
[402] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. 5, Warszawa 2011, s. 102.
[403] M. Konik, *Starożytne źródła koncepcji harmonii sfer*, „Pro Musica Sacra" 2012, t. 10, s. 69–75.
[404] B. Pociej, *Harmonia mundi?*, „Znak" 1994, nr 5, s. 120–121.
[405] J. Bramorski, *Muzyczny wymiar dzieła stworzenia w perspektywie harmonia mundi*, „Roczniki Teologiczne" 2016, t. 63, s. 55–60.

których byt transcendentny utożsamiany jest z muzykiem, który „gra" na strunach wszechświata[406]. Istnieją wszak ilustracje, na których wszechświat naniesiony jest na wielki monochord, którego strunę nakręca ręka wysnuwająca się z niebios[407]. Bóg jako muzyk najwyższy w hierarchii zarządza muzykami hierarchii niższej, a więc chórami anielskimi, których najczęstszym atrybutem były trąby o niszczycielskiej, choć też – rezurekcyjnej mocy (siedem trąb anielskich z *Apokalipsy św. Jana*), a także harfy[408] – bodaj najbardziej przepojony symboliką instrument w historii literatury. Bóg uchodzi za wielkiego kompozytora; istoty anielskie za muzyków, a muzycy ziemscy za swoiste media, poprzez które bóstwo przemawia. Muzyka jest rodzajem metafizycznego przekaźnika[409]. Muzyka miała ponadto silny wpływ na ówczesną naukę: matematykę i geometrię. Bóg jako muzyk rozumiany może być także jako geometra i matematyk. Metaforę tę przejął później wielki filozof Gottfried Wilhelm Leibniz[410], który twierdził, że piękno muzyki polega na „zgodności liczb i na rachubie, której sobie nie uprzytamniamy, a której dusza nie przestaje prowadzić"[411]. Na gruncie polskim bardzo podobne poglądy na muzykę wyrażał słynny kronikarz Jan Długosz, który jest autorem swoistej teorii muzyki w liczbach, odwołującej się bezpośrednio do tradycji pitagorejskiej[412]. Muzyka jest w pewnym sensie bytem wielowarstwowym, obejmuje tak istotne aspekty ludzkiego życia, jak jego duchowość (metafizyka), emocje (uczucia), umiejętności (gra na instrumencie) oraz umysł (matematyka, geometria); w tej konfiguracji muzyka postrzegana jest jako dar boży, o którym rozprawiano w traktatach filozoficznych[413].

D. Postrzeganie muzyki w przekroju od starożytności do średniowiecza nie ogranicza się wyłącznie do traktowania jej jako zjawiska słyszalnego, do słuchania, nie tylko jako sztuki muzycznej, ale też jako fenomenu intelektualnego, wpływającego na umysł i myślenie. Rozwój nauki ostatecznie obalił teorię muzyki sfer, tym niemniej jej odziaływanie przeniosło się do sztuki; muzyczne myślenie o świecie, jego muzyczna interpretacja przetrwała w obrębie poezji, również międzywojennej, dlatego też kontekst *musica universalis* ma kluczowe znaczenie, by zrozumieć nie tylko te ujęcia muzyki sfer, które są przywoływane *par excellence*, ale także te, w których wyczuwalny jest swoisty dla poety sposób „śpiewnego" lub „muzycznego" postrzegania

[406] Motyw to niezwykle trwały. Nawet Juliusz Słowacki, napominając poetyckiego wieszcza, pisał o „bożym stroju", do którego „Bóg nagina wszystkie wieku tego struny, / złączy dźwięki i pioruny". W taki sam sposób winien „nastrajać" się poeta, który jest przekaźnikiem boskiej woli. Por. J. Słowacki, *Dzieła*, t. 1: *Liryki i inne wiersze*, opr. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949, s. 266.

[407] Najczęściej przytaczanym przykładem jest drzeworyt pt. *Strojenie świata* zamieszczony w traktacie *Utriusque Cosmi Historia* autorstwa Roberta Fludda, napisanym w 1617 roku. Por. J. Godwin, *Instruments in Robert Fludd's Utriusque Cosmi... Historia*, „The Galpin Society Journal" 1973, nr 26, s. 12–14; P. J. Ammann, *The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd*, „Journal of Warburg and Courtauld Institutes" 1967, nr 30, s. 22–24.

[408] B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, Kraków 2016, s. 54–57.

[409] T. Maziarka, *Wszechświat – Boska muzyka*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 2014, nr 2, s. 178–180.

[410] M. Rychter, *Liczbowe przyjemności. Leibniz i muzyka*, „Przegląd Filozoficzny" 2016, nr 4, s. 343–350.

[411] G.W. Leibniz, *Zasady natury i łaski*, przeł. S. Cichowicz, [w:] idem, *Główne pisma metafizyczne*, Toruń 1994, s. 107.

[412] S. Ziemiański, *Jana Długosza teoria muzyki w liczbach*, [w:] idem, *Muzyka w liturgii*, Kraków 2016, s. 20–37.

[413] Zob. K. Korpanty, *Znaczenie ładu liczbowego oraz Muzyka jako dar boży w świetle traktatów Andreasa Werckmeistra*, „Muzyka" 2016, nr 3, s. 97–113.

rzeczywistości. Kultura, która wytworzyła się wokół koncepcji muzycznego ładu rzeczywistości, ma strukturę długiego trwania, przeniosła się bowiem w obszar symbolu i mitu i jak powiada Wojciech J. Burszta: „wprowadza porządek w chaos doświadczeń jednostkowych i zbiorowych”[414]. W pewnym sensie, jak z kolei podkreślał Theodor W. Adorno, zarządza naszym myśleniem[415].

E. Przełom renesansowy, rozwój nauki, zmiana priorytetów poznawczych, upadek pewnej konstrukcji myślowej dotyczącej obrazu świata spowodowały pewne zauważalne przesunięcia. W tym sensie rodzący się światopogląd naukowy przestawił ludzki aparat poznawczy. Kultura średniowieczna, wraz z zapożyczoną od starożytnych Greków koncepcją muzyki sfer, miała poniekąd charakter „audiocentryczny”. Podstawowym aparatem poznawczym był słuch, a słuchać należało tego, czego usłyszeć niepodobna; jak przekonuje Lewis: „patrzymy w górę na świat rozświetlony, rozgrzany i rozbrzmiewający muzyką”[416]. Słuch był kluczem do zrozumienia struktury świata, był właściwie narzędziem o wymiarze metafizycznym. Lewis pisze o tej kwestii oszczędnie, tym niemniej warto dodać, że ów sposób myślenia wywodzi się z myśli dwóch wczesnośredniowiecznych filozofów – Boecjusza Rzymianina oraz Augustyna z Hippony. Przywoływana jest najczęściej w tymże kontekście koncepcja trójpodziału rzeczywistości muzycznej: *musica mundana*, *musica humana* oraz *musica instrumentalis*. Najistotniejszym kryterium podziału jest „słyszalność”. W dwóch pierwszych przypadkach: *musica mundana*, a więc harmonii sfer, oraz *musica humana*, czyli harmonii duszy, mówić należy o koncepcjach „milczących” (w sensie Lewisowskim), tworzących wielki gmach średniowiecznej teorii muzyki oraz kosmologii zarazem[417]. *Musica instrumentalis* to natomiast muzyka słyszalna, którą służy do wywierania bezpośredni wpływu na słuchacza. Istotą powyższego systemu jest harmonijne zespolenie, które znalazło swoją wykładnie w tzw. teorii *ethosu*, a zatem „współodpowiedniości między wszechświatem, duszą a muzyką”[418]. Można powiedzieć, że poprzez aparat słuchu dokonuje się tu zarówno rozwój moralny człowieka, jak i stabilizują się ludzkie narzędzia poznawcze. Słuch ma zatem w średniowieczu kluczowe znaczenie: nie trzeba chyba przypominać o gatunku modlitwy, w którym audialny akt performatywny ma wymiar magiczny, lub o pieśniach, hymnach, sekwencjach czy responsoriach chętnie odśpiewywanych przez wspólnoty religijne. Słuch oraz ludzkie aparaty foniczne są w tej sytuacji kanałami budującymi więzi, a także elementami determinującymi postawy poznawcze. Wraz z przełomem naukowym nadszedł czas

[414] W.J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008, s. 17.
[415] T.W. Adorno, *Kultura i zarządzanie*, [w:] *idem*, *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przeł. M. Bucholc, red. i wstęp T. Maślanka, R. Wiśniewski, Warszawa 2019, s. 155–165; K. Abriszewski, *Przemysł kulturowy jako pole sił. Działania melomanów i ewolucja nośników muzycznych*, [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 205–206; D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998, s. 58–60.
[416] C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995, s. 114.
[417] M. Konik, *Harmonia natury ludzkiej (musica humana) u Boecjusza*, [w:] *Homo viator. Teksty i studia nad antropologią filozoficzną w średniowieczu*, red. M. Karas, Kraków 2009, s. 148–158.
[418] A. Karpowicz-Zbińkowska, *Zwierciadło muzyki*, Tyniec 2016, s. 36.

dominacji oka, które z racji swoich właściwości sensualnych okazuje się emisariuszem rodzącego się empiryzmu, koncepcji prawdy opartej na doświadczeniu[419]. Okularocentryzm oznaczał powolne przejście od koncepcji świata przedzielonego metafizyczną zasłoną: akuzmatyczna natura średniowiecznej relacji z bytem transcendentnym została zastąpiona materialnym modelem obcowania z bytem poznawanym przez podmiot poznający. Ogląd za pomocą oka dawał lepsze rezultaty poznawcze, umacniał wszak stopniowo przekonanie, że to, co zobaczone, jest rzeczywiste, a to, czego nie widać, nie istnieje lub istnieje wyłącznie potencjalnie[420]. Muzyczna teoria kosmosu w takim kontekście traci na jakimkolwiek znaczeniu[421]. Muzyka w nowożytności, a zwłaszcza w rodzącej się od XVIII wieku nowoczesności, stała się sztuką zmysłową: służąca czynnościom związanym ze spędzaniem czasu, z odczuwaniem. Kartezjusz mówił o tym wprost: „Ostatecznym celem muzyki jest wzbudzenie w nas przyjemności i różnorodnych uczuć"[422]. W tym także sensie Immanuel Kant powiadał o muzyce, że nie stanowi ona dla słuchacza przyczynku do myślenia; raczej go rozczula, paraliżuje myśl.

F. Poczucie korespondencji sztuk objawiało się na przestrzeni wielu czasów. Nie mamy miejsca, by streszczać całą skomplikowaną historię syntezy sztuk. Dość przypomnieć słowa Marsilia Ficina, jednego z twórców Akademii florenckiej: „muzyka daje natchnienie do ich dzieł wszystkim twórcom: mówcom, poetom, malarzom, rzeźbiarzom, architektom"[423]. Tatarkiewicz podkreśla, że słowo 'muzyka' użyte przez Ficina ma bardziej tradycyjne znaczenie niż to współczesne[424]; chodzi bowiem o „harmonię przenikającą wszechświat". Owa harmonia jest swoistym łącznikiem nie tylko między bytami we wszechświecie, lecz także łącznikiem w obrębie sztuk[425]. Wracamy więc do punktu wyjścia – muzyki sfer. Istotą bowiem wszystkich zjawisk, które określamy albo jako synteza, albo

[419] Jak pisze Konrad Chmielecki, „wzrok, poczynając od *Timajosa* [Platona], uzyskał przywilej «najszlachetniejszego ze zmysłów»". Powołując się na Martina Jaya, dodaje: „Jay tworzy rozróżnienie między uprzywilejowanym zmysłem w kulturze greckiej i hebrajskiej. U Greków jest to właśnie wzrok, a u Żydów słuch. To rozróżnienie widać w filozofii. Parmenides nie stworzyłby koncepcji niezmiennego i doskonałego bytu, gdyby nie inspiracja wzrokiem, który ogarnia szereg rzeczy naraz, tak jak na fotografii można zatrzymać je w jednym obrazie". Por. K. Chmielecki, *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Gdańsk 2018, s. 215–216.

[420] Dariusz Brzostek pisał, że kulturowy prymat oka jest „zakorzeniony nawet nie tyle w biologicznym, organicznym uposażeniu człowieka, ile w powszechnym (a więc kulturowym) przyzwyczajeniu do «osądzania wzrokiem»". Por. D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha. O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie" 2015, nr 5, s. 15.

[421] Nie oznacza to jednak, że rzeczywistość symboliczna traci na jakimkolwiek znaczeniu. Kiedy filozofowie zdali sobie sprawę, że świat widzialny jest zapośredniczony przez znaki, np. językowe, rzeczywistość empiryczna, dostrzegalna okiem, stała się ponownie bardziej mglista i mniej „dostrzegalna". Według Ernsta Cassirera „człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią w twarzą w twarz. W miarę jak symboliczna działalność człowieka robi postępy, rzeczywistość fizyczna zdaje się cofać. Zamiast zajmować się rzeczami samymi w sobie, człowiek w pewnym sensie ustawicznie sam z sobą rozmawia". Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 69.

[422] Kartezjusz, *Compendium musicae*; cyt. za: Z. Chwedczuk, *Descartes Rene*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWN*, t. 2, Kraków 1984, s. 399.

[423] Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa 2009, s. 131.

[424] Ibidem, s. 130–131.

[425] R.H. Giles, *The Inaudible Music of the Renaissance. From Marsilio Ficino to Robert Fludd*, „Renaissance and Reformation" 2016, nr 2, s. 142–146; A. Voss, *The Music of the Spheres. Ficino and Renaissance Harmonia*, [w:] *The Harmony Debates. Exploring a Practical Philosophy for a Sustainable Future*, red. N. Campion, Ceredigiton 2020, s. 249–251.

korespondencja, jest przekonanie o istnieniu rzeczywistości, w której wielość można skomponować tak, by ukazywała nam wrażenie jedności; niezależnie bowiem od kostiumu wszystko sprowadza się do przekonania, że autonomia bytów jest przekraczalna czy wręcz musi być przekraczana. Warto podkreślić, że to starożytni filozofowie stworzyli teorię, podług której to właśnie muzyka ma szczególne znaczenie dla kształtowania jego psychiki. Tematyzowanie muzyki w poezji lirycznej jest dalekim odbiciem tych przekonań. Bardzo rzadko dochodzi do neutralnego opisu muzyki; ona zawsze coś oznacza i objawia się z jakiegoś powodu.

2. Romantyczna i młodopolska korespondencja sztuk

A. Romantyzm to okres szczególny dla historii literatury oraz sztuki. To właśnie wtedy kształtowała się polska odmiana nowoczesności, a rezultacie: nowoczesne myślenie o sztuce[426] – nie tylko muzyce czy literaturze. Genetyczne związki muzyki i poezji zostały przez romantyków przywrócone i na nowo rozpoznane. Muzykę postrzegano jako sztukę emocjonalną oraz uduchowioną; była przez to traktowana jak pierwiastek wzbogacający i inspirujący[427]. Szczególnie uduchowiony, metafizyczny i emocjonalny obraz muzyki znany jest zasadniczo z romantyzmu niemieckiego[428]. W romantyzmie polskim zjawisko uwznioślenia muzyki również zaistniało[429]; warto jednak pamiętać, że mimo iż muzykę uważano za sztukę pokrewną poezji, wywodzącą się z tego samego źródła, nie twierdzono, że przewyższa ona swoją siostrę. Wręcz przeciwnie – dla romantyków polskich często poezja stała wyżej w hierarchii sztuk, tym niemniej jej najdoskonalszym uzupełnieniem była właśnie muzyka[430]. Romantyzm był przede wszystkim epoką poetycką – nie w wąskim rozumienia tego słowa, lecz szerokim. Poetyckość była pewnym typem oglądu, sposobem na wyrażenie stosunku wobec świata. Jak pisał Bohdan Pociej: „apoteoza czystego natchnienia i preferowania poetyckiego poglądu na świat, a raczej poetyckiej postawy wobec świata – należy do podstawowych kanonów estetyki romantycznej”[431]. Postawa ta prowadziła do nieuniknionej transgresji, przekroczenia granic własnej sztuki. Hierarchia sztuk w romantyzmie była na tym

[426] A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 10, 297 i in.
[427] M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury XIX wieku*, op. cit., s. 579–580.
[428] R.M. Bisanz, *The Romantic Synthesis of the Arts. Nineteenth-Century German Theories on a Universal Art*, „Journal of Art History” 1975, nr 1–2, s. 38–46.
[429] Jego początki należy wiązać z rozwojem polskiej muzyki narodowej. Kompozytorzy i teoretycy języka spierali się co do melodyjności języka polskiego. Do historii przeszedł słynny spór o „poezję muzykalną” między Józefem Elsnerem a Józefem F. Królikowskim. Zob. A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzykalną”. Królikowski – Elsner*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1.
[430] W wielu tekstach programowych polskich romantyków muzyka pojawia się jako figura godnego naśladowania, mająca wielkie walory emocjonalne i duchowe, tym niemniej najwyżej w hierarchii stawiano nadal poezję, ponieważ romantyzm był przede wszystkim prądem literackim. Pisał o tym m.in. Bohdan Pociej: „Romantyzm, ten dziewiętnastowieczny, był ruchem literackim; narodził się w polu literatury; znamienna jest dlań literacka wyobraźnia i literacka kreacja. […] Romantyczne odczucie świata, natury, człowieka było przede wszystkim poetyckie. Poezja była substancją romantyzmu”. Muzyka romantyczna powstała znacznie później niż literatura, właściwie dopiero od lat 30. XIX w. możemy mówić o romantyzmie w muzyce, dlatego też poezja stała się dla muzyków punktem wyjścia i źródłem inspiracji. Por. B. Pociej, *Muzyczna duchowość romantyzmu*, [w:] idem, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Warszawa 2005, s. 157.
[431] B. Pociej, *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 150–151.

ogólnym poziomie unieważniona[432], choć na poziomie szczegółowym pewne indywidualne hierarchie oczywiście tworzono. Muzyka była dla romantyków najważniejszą, najbardziej emocjonalną i uduchowioną ze sztuk. Muzyczne nacechowanie innych sztuk umożliwiać miało wzniesienie się na wyższy poziom możliwości poznawczych; w pewnym sensie muzyka miała charakter sztuki umożliwiającej transgresję. Nie oznacza to jednak, że zawsze była uważana za idealny środek wyrazu. Mimo zniesienia ogólnej hierarchii artyści często uważali, że to poezja jest najbardziej idealną ze sztuk[433].

B. Idea korespondencji została sformułowana przez Charles'a Baudelaire'a w jego słynnym sonecie pt. *Correspondances*. Istotnym rudymentem jego pomysłu były nie tylko czyste obserwacje, lecz także psychologiczne poczucie jedności człowieka na poziomie zmysłowym. Baudelaire wprowadził do myśli o literaturze fenomen ideastezji, której podstawą była synestezja[434] – czyli polisensoryczne postrzeganie rzeczywistości połączone z możliwością przekraczania zmysłów, np. barwne słyszenie, widzenie słuchem[435], czasami określane też jako wybrakowanie w postrzeganiu zmysłowym, które wymaga kompensacji za pomocą innego zmysłu[436]. W literaturze naukowej mówi się ponadto o „aberracji percepcyjnej, uznawanej, w zależności od punktu widzenia, za zaburzenie, stan bądź zdolność"[437]. Niezależnie od ścisłej naukowej definicji synestezja w kontekście idei korespondencji sztuk jest ważnym elementem światopoglądu artystycznego. W pewnym sensie właśnie dzięki synestezyjności, choć nie tylko, wzmocniono duchową atmosferę jedności sztuk, wywodzącą się z filozofii romantycznej[438]. Ważną cechą synestezyjności jest dosłowna transpozycyjność doświadczenia artystycznego: może się ona objawić u przedstawiciela każdego ze

[432] Pisze o tym dużo bardziej szczegółowo Mirosław Strzyżewski: „Na przełomie XVIII i XIX stulecia obserwujemy istotne przekształcenia w dotychczas obowiązującej hierarchii. Wówczas to literatura stałą się bowiem jedną z wielu (!) równie uprawnionych dziedzin twórczości. [...] Romantyczna idea synestezji sztuk, bezkonfliktowej współegzystencji wielu dziedzin artystycznych wzajem się inspirujących i dopełniających, spowodowała jakby ich zrównanie w hierarchii estetycznej". Por. M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzykalne. Literackie konteksty idei* musica instrumentalis, Toruń 2010, s. 11–12.

[433] Zob. np. wypowiedź Jana Ludwika Żukowskiego: „[...] sztuki główne, to jest poezja i muzyka. [...] deklamacja jest przejściem z poezji do muzyki. [...] Na czele atoli wszystkich [sztuk] wznosi się poezja. Najbardziej złożona, już z tego jest wyższą, że w praktycznym wydaniu służą jej piękne sztuki przez nią niejako się utrzymują". Por. J.L. Żukowski, *O sztuce*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 160.

[434] Jak pisze Zuzanna Kozłowska: „W Baudelaire'owskich *Correspondances* idee pachną". Por. Z. Kozłowska, *Zapach idei. Syntestezja i ideastezja w* Correspondances *Charles'a Baudelaire'a*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2015, nr 26, s. 305.

[435] B.M. Galeyev, *What is Synaesthesita. Myths and Reality*, „Leonardo Electronic Almanac" 1999, nr 6, s. 3–4; A. Rogowska, *Categorization of Synaesthesia*, „Review of General Psychology" 2011, nr 3, s. 214–216.

[436] idem, *The Problem of Synaesthesia in the Arts*, „Languages of Design" 1993, nr 1, s. 201–203.

[437] Por. Z. Kozłowska, *Synestezja*, „Forum Poetyki" 2015, nr 1, s. 111.

[438] Warto podkreślić, że synestezja stała się poniekąd początkiem przełamywania hegemonii kultury wzrokocentrycznej. Romantycy nie tylko chcieli widzieć świat, ale także go słyszeć. Chodzi głównie o odrzucenie „kartezjańskiego perspektywizmu" – synestezja przywraca bowiem perspektywę cielesności, przezwyciężając dualizm ciała i ducha; zaburzona zostaje hierarchia zmysłów, a doświadczenie świata zostaje bardziej zunifikowane. Por. Z. Kozłowska, *Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej*, „Ogrody Nauk i Sztuk" 2014, nr 4, s. 226–227.

sztuk[439]. Dlatego też synestezyjność w kontekście korespondencji i syntezy sztuk stanowiła dobre uzasadnienie teoretyczne pomysłów artystycznych.

C. Idea korespondencji sztuk w romantyzmie była najczęściej polem wyrafinowanej wzajemnej inspiracji, przejmowania niektórych elementów języka każdej ze sztuk, naśladowania struktur formalnych, tworzenie odpowiedników gatunkowych[440], a także – co najważniejsze – polem budowania zupełnie innej wrażliwości twórcy i odbiorcy. Poeta piszący „pod wpływem" muzyki tworzył zupełnie inne dzieło, odrywał je od logiki tworzenia dzieła podług reguł rządzących ówcześnie literaturą[441]. Muzyka umożliwiała przełamywanie reguł, tworzenie nowych, tajemniczych często jakości poetyckich. Uwolnienie się od konwencji gatunkowych dokonało się między innymi dzięki idei korespondencji sztuk. Próba poetyckiej rekonstrukcji scherza, nokturnu, koncertu, preludium i innych gatunków muzycznych prowadziło do wprowadzenia w obręb literatury zupełnie nowych jakości[442].

D. Ostatnim akordem i ostateczną manifestacją romantycznej idei korespondencji – tym razem pod postacią absolutnej syntezy[443] – była muzyka Ryszarda Wagnera, któremu przyświecało przekonanie Kanta o tym, że najbliższą kuzynką muzyki jest poezją i że stanowi jej naturalne dopełnienie. Wagner stworzył ideę dzieła totalnego, znanego pod nazwą *gesamtkunstwerk* – jako odpowiedź na swoiste poczucie dezintegracji form[444]. Podstawową formułą realizacji tej idei był gatunek dramatu muzycznego[445]. Jest to dzieło absolutystycznie syntetyczne, łączące ze sobą różne pierwiastki w jedną całość: muzykę, literaturę, grę aktorską, scenografię, malarstwo, operowanie ruchem, taniec itd. Dla Wagnera muzyka była sztuką niedoskonałą przez brak możliwości kreowania znaczeń. Uważał on muzykę za sztukę wybrakowaną; oddziałującą głównie na emocje, ale przez to – nie pobudzającej całej gospodarki percepcyjnej człowieka w całości i jedności[446]. Największy wpływ Wagnera obserwujemy w sztuce młodopolskiej[447]; w międzywojniu dochodzi zaś do stopniowego wygaszenia tego wysoko wywindowanego poziomu fascynacji. Wagner w poezji

[439] A. Rogowska, *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka" 2002, nr 1, s. 86.
[440] J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 12
[441] S. Jarociński, *Ideologie romantyczne. 5 esejów o związkach muzyki z przemianami kultury*, Kraków 1979, s. 22–24.
[442] Stworzono w ten sposób nowy język opisu: często stosowano określenia typu poeta-malarz, poeta fortepianu, muzyk-poeta itp. M. Łoboz, *Ikona Beethovena i korespondencja sztuk. Kilka interpretacji literackich*, „Prace Filologiczne" 2016, nr 6, s. 98.
[443] Istotą idei syntezy sztuk jest prosta zasada: sztuki mogą się ze sobą łączyć. Jednym z fundatorów myślenia syntetycznego w XIX w. był Immanuel Kant, który powiadał iż „poezję [można połączyć] w śpiewie z muzyką, śpiew zaś z malarskim (teatralnym) przedstawieniem [*Darstellung*] w operze, grę wrażeń muzycznych z grą kształtów w tańcu itd.". Por. I. Kant, *Dzieła zebrane*, t. 4: *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. M. Żelazny, Toruń 2014, s. 204.
[444] A. Baranowa, *Wagner, gesamtkunstwerk i moderniści w kręgu utopii języka uniwersalnego*, „Roczniki Humanistyczne" 1998, z. 4, s. 90–92.
[445] C. Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, London–New York–Melbourne 1979, s. 4–6.
[446] Chodziło też o uwydatnienie idei „powszechnej analogii zjawisk" oraz „sztuki jako ostatecznej syntezy wszelkich doznań zmysłowych". Por. A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 34–35.
[447] Więcej na ten temat zob. M. Sokalska, *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze*, Kraków 2018, s. 143–183.

międzywojennej nie znaczy prawie nic; pojawia się ledwie jako reminiscencja[448]. Znacznie istotniejszy okazał się ostatni etap rozwoju idei i praktyki dzieła totalnego, który z samym Wagnerem nie miał nic wspólnego bezpośrednio, ale właściwie spełniał jego własny sen. Chodzi o kino, a konkretniej – film. Jest to sztuka absolutna, u swojego założenia przekraczająca granice wszystkich innych sztuk jednocześnie. Bywa, że film określa się jako kolejny etap Wagnerowskiego *gesamtkunstwerk*, dzieła totalnego[449]. Wiele zależało od pomysłowości i umiejętności wytworzenia techniki zręcznej iluzji. Zanim jednak romantyczna korespondencja i synteza sztuk zostały „dopełnione" i zrealizowane w formie sztuki filmowej, poezja polska sama musiała przejść jeszcze jeden istotny etap – młodopolską korespondencję sztuk.

E. Bezpośrednią kontynuacją i rozwinięciem światopoglądu romantycznego była młodopolska idea korespondencji sztuk. Moderniści, począwszy od swego prekursora Charles'a Baudelaire, już świadomie zaczęli posługiwać się terminem „korespondencja"[450]. Wyciągnęli konsekwencje z pomysłów i przeczuć romantyków, wzmacniając poszczególne elementy idei. Dotyczyło to dalszego rozwoju narzędzi poznawczych, tzn. eksploatacja fenomenu synestezji stała się właściwie programowa. Przekraczanie zmysłów, słyszenie oczami, widzenie uszami, miało na celu jeszcze większe pogłębienie poczucia jedności sztuk, ale także poczucia jedności ze światem postrzeżeń. Do zmian doszło także na szczeblu hierarchii sztuk, na szczycie której pierwszy raz stanęła muzyka. O ile romantyczna korespondencja sztuk dotyczyła wielu sztuk: muzyki i literatury, muzyki i sztuk plastycznych itd., o tyle jej młodopolski odpowiednik zdecydowanie zaburzył ten pluralizm, wyróżniając muzykę. Jeśli więc mówimy o muzyczności literatury tak na poziomie idei, jak praktyki, musimy pamiętać, że był to pomysł modernistów, a nie romantyków. Inspiracją dla poetów symbolistycznych była muzyka Wagnera, słyszana częściowo za pośrednictwem pism Baudelaire'a. Program muzycznego myślenia o poezji stworzył Paul Verlaine w wierszu *Sztuka poetycka* (1874), w którym pisał: „De la musique avant toute chose" – „nade wszystko muzyki"[451]. Jak twierdzi Anna Drzewicka, przyjęcie perspektywy muzycznej oznaczało „zamiar odrzucenia całej logiczno-dyskursywnej tradycji literackiej, całego balastu słów jako nośników znaczenia na rzecz ich czystego dźwięku"[452]. Muzyczność Verlaine'a współistniała z synestezyjnością Arthura Rimbauda, którą

[448] Choć mimo to pozostaje postacią istotną dla niektórych teoretyków sztuki, np. Stefana Kołaczkowskiego, Karola Stromengera czy Bronisława Horowicza. Por. M. Dziadek, *Muzyka Wagnera w Polsce od końca XIX wieku do czasów obecnych*, „Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" 2018, nr 1, s. 67.
[449] Pisze o tym chociażby Piotr Kletowski: „Już w samej koncepcji *Der Gesamtkunstwerk*, «sztuki sztuk», którą Wagner wyłuszczył na kartach swych pism teoretycznych, można się dopatrzeć zarysów „sztuki przyszłości", której podstawą będzie muzyka". Według autora opery i dramaty muzyczne Wagnera są odpowiednikiem „kina stylu zerowego". Por. P. Kletowski, *Celuloidowy pierścień Nibelunga. Wagner „ufilmowiony" albo o „kinematograficznych" inscenizacjach wagnerowskich dramatów muzycznych*, „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 87–88, s. 128–129; A. Helman, *Richard Wagner*, „Kino" 2011, nr 45, s. 58–61; P. Kletowski, *Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik Filmowy" 2003, nr 44, s. 49.
[450] I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 150.
[451] W przekładzie Mieczysława Jastruna. Por. P. Verlaine, *Wybór poezji*, opr. A. Drzewicka, Wrocław 1980, s. 131, 133.
[452] A. Drzewicka, *Wstęp*, [w:] P. Verlaine, *Wybór poezji*, op. cit., s. LX–LXI.

zaprezentował poeta w sonecie *Samogłoski* (1870–1871): „A czerń, E biel, I czerwień, U zieleń, O, błękity”[453]. Hugo Friedrich twierdzi, że podstawowym celem muzycznej poezji symbolistów to m.in. „usłyszeć to, co niesłyszalne”. Komentując utwory poetyckie Rimbauda, Friedrich pisze, że poeta „nazywa ją «muzyką nieznaną»”[454], a słyszy ją niemal wszędzie, sensy muzyczne rozciągane są także na wszystkie elementy audialne rzeczywistości, dlatego „wszędzie tam, gdzie jego poezja [Rimbauda – Ł. P.] każe rozbrzmiewać istotom lub rzeczom, pojawiają się zawsze wrzask i skowyt, wdzierają się brutalnie i na oślep w pieśń i śpiew: dysonansowa muzyka”[455].

F. Młodopolska korespondencja sztuk miała dwa osobne źródła: poezję symbolistów francuskich oraz muzykę Chopina i Wagnera[456]. Kult tego pierwszego wyraźny jest zwłaszcza w poezji, drugiego zaś w dramacie, czego najlepszym przykładem jest twórczość Stanisława Wyspiańskiego[457]. Muzyczność młodopolska charakteryzowała się szeregiem cech rozpoznawanych już wielokrotnie przez polskich badaczy. Najbardziej wyrazisty ich wykład dała w swojej książce wspominana już wielokrotnie Beata Śniecikowska[458]. W pierwszej kolejności chodzi o „znaczeniową «mglistość», tajemniczość i powagę świata przedstawionego”, co osiągano za pomocą określonego typu języka, głównie „słów konotujących znaczenia dźwiękowe: nazw utworów muzycznych, instrumentów, tańców itp.”. Środki stylistyczno-językowe, jakich używano nagminnie, to nade wszystko „repetycje słów, fraz, wersów” oraz „anafory, aliteracje, paraleliczne struktury wierszowe”. Osobne znaczenie przypisuje badaczka wyrazom imitacyjnym, naśladującym dźwięki świata zewnętrznego, a zatem onomatopeje oraz rzadkie wyrazy „wyraziste brzmieniowo” – chodzi albo o tzw. barbaryzmy i zapożyczenia z innych języków, albo o słowa stosowane w mowie potocznej, których brzmienie jest w jakiś sposób charakterystyczne. Ostatnią kwestią, jaką wymienia Śniecikowska, jest zjawisko, które możemy utożsamić z Hejmejowską Muzycznością III, a więc „próbą odwzorowywania struktur utworów muzycznych”[459].

[453] Przekład Adama Ważyka. Por. *Symboliści francuscy (Od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, wyb. i opr. M. Jastrun, obj. J. Kamionkowa, Wrocław 1965, s. 161.
[454] H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 92.
[455] Ibidem, s. 94.
[456] J. Tomkowski, *Młoda Polska*, Warszawa 2001, s. 37–42.
[457] Zob. np. R. Bergel, *Do źródeł dramaturgii Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1931, z. 1/4; T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, op. cit.; J. Nowakowski, *Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 4; T. Terlecki, *Stanisław Wyspiański and the Poetics of Symbolist Drama*, „The Polish Review” 1970, nr 4.
[458] B. Śniecikowska, *„Nowa muzyczność”? Fonostylistyka awangardowa i jej współczesne kontynuacje*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 122.
[459] Hans H. Hofstätter pisze, że muzyka pełni funkcję przenoszenia w „wieloznaczny świat nieokreślonego”; oznacza to przede wszystkim sugerowanie czegoś, czego niepodobna do końca zdefiniować. Por. H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 50.

3. Muzyka słowa i muzyka werbalna w międzywojniu

Różnica między muzycznością romantyczną i młodopolską a muzycznością międzywojenną tkwi w stosunku tej kategorii do ogólnej historii idei. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z organizującą światopogląd artystyczny ideą czy koncepcją – każdy twórca w taki bądź inny sposób musiał się wobec niej ustosunkować, jako iż była to ogólnej natury tendencja w całej epoce literackiej. Z innego punktu widzenia jest to też kategoria służąca historykom literatury do syntezy, czasami uproszczeń – bo nie każdy romantyczny czy młodopolski poeta respektował założenia (lub ogólną „atmosferę" założeń – jako że wielka część z założeń jest *ex post* rekonstruowana) idei korespondencji sztuk. Dzisiejszy obraz związków muzyki i literatury w międzywojniu został ustalony mniej więcej w latach 80. oraz na początku lat 90.

A. W pierwszej kolejności warto przypomnieć książkę Józefa Opalskiego *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, wydanej w 1980 roku, w której autor jako bodaj pierwszy zdecydował się na *quasi*-syntetyczne ujęcie związków literatury i muzyki w latach 1918–1939[460]. W rozdziale pt. *Muzyka w literaturze międzywojennej (próba systematyzacji)* podjął pierwszą próbę syntezy literatury międzywojennej, w której za punkt wyjścia przyjęto kryterium muzyki i muzyczności. Opalski za punkt wyjścia bierze nie tyle samą twórczość poetycką na poziomie jednostki, ile grupy literackie oraz ewentualnie organa prasowe, które były podstawowym kanałem wypowiedzi artystycznej różnych środowisk. Autor wypowiada się z perspektywy muzykologicznej, przez co kategorię muzyki w kontekście poezji tego czasu pojmuje dość wąsko, a szczególną uwagę zwraca na związki między twórczością poetycką a muzyką nowoczesną. Na podstawie tego kryterium stwierdza, że poza środowiskami „Zdroju" i Awangardy Krakowskiej muzyka nie odgrywała w programach literackich międzywojnia właściwie żadnej roli. Opalski docenia co prawda grupę Skamander i towarzyszące jej kontakty środowiskowe, choćby z Szymanowskim czy Rubinsteinem, ale poetyckie zainteresowanie muzyką określa mianem raczej stereotypowego. Osobno docenia także twórczość Władysława Sebyły, ale głównie dlatego, że znał się z Szymanowskim i sam grał na skrzypcach. Obok poetów wymienia także Marię Kuncewiczową, Brunona Schulza, Marię Dąbrowską czy Bolesława Micińskiego. Postacie są zestawione ze sobą dość przypadkowo, przez co obraz zarysowany przez Opalskiego wydaje się dość powierzchowny. W żaden sposób nie systematyzuje ani nawet krótko nie opisuje, w jaki sposób motyw lub temat muzyki, nawet przekrojowo, istniał w poezji tego czasu. Dość powiedzieć, że mówi, iż „kilka wierszy Włodzimierza Słobodnika związanych jest z muzyką"[461], choć w istocie poeta ten poświęcił muzyce przynajmniej

[460] Zob. J. Opalski, *Muzyka w literaturze międzywojennej (próba systematyzacji)*, [w:] idem, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, op. cit., s. 42 i nast.
[461] Ibidem, s. 92.

kilkanaście, a nawet więcej utworów. Wydaje się, że badacz przyjrzał się całej sprawie dość oględnie i ominął zasadnicze sedno problemu muzyczności poezji międzywojnia: to, że nie jest ona podporządkowana żadnemu programowi, a odpowiedzi na pytanie o jej przejawy należy szukać w samej twórczości lub wypowiedziach teoretycznych poetów. Przedrukowane i przetłumaczone artykuły muzykologiczne zamieszczone w „Zdroju" czy „Zwrotnicy" to tylko mała część obrazu, właściwie najmniej istotna, ponieważ w żaden sposób nie wpływała na samą twórczość poetycką. Coś, co wydaje się marginalne, autor potraktował jako główną przesłankę zainteresowania sprawami muzycznymi, nie biorąc pod uwagę faktu, że muzyka w międzywojennej rzeczywistości występowała pod różnymi postaciami i na różne sposoby inspirowała poetów. Dość powiedzieć, że istnieli poeci niezwykle muzyczni, którzy w życiu prywatnym nie interesowali się muzyką prawie wcale, jak choćby Józef Czechowicz, który mimo iż czynił z muzyki jedną z zasadniczych kategorii swojej twórczości, był znany z tego, że sam niemal wcale nie uczestniczył w życiu muzycznym. Jeśli najważniejszym kryterium badawczym byłyby więc przyczynki środowiskowo-towarzyskie, nasze analizy nie miałyby najmniejszego sensu. W takim spojrzeniu muzyka rzeczywiście stanowiłaby w międzywojniu zupełny i nieistotny margines. Warto jednak pamiętać, że książka Opalskiego została napisana w 1980 roku, a więc na długo przed powstaniem nowego paradygmatu badawczego ustalonego przez Andrzeja Hejmeja. Myślenie o muzyczności w tej pracy nie jest już aktualne, a na dowód warto przytoczyć twierdzenie Opalskiego, że najbardziej muzycznym poetą międzywojnia był Bolesław Leśmian[462]. Pokazuje to, że badacz myślał o kategorii muzyczności poezji w dość tradycyjny sposób, łącząc ją głównie z tendencjami symbolistyczno-romantycznymi, a także z logiką programu lub idei poetyckiej. Oczywiście Leśmian należy do grona poetów wybitnie muzycznych także w dwudziestoleciu, ale z tezą, że realizował najbardziej muzyczny program, można się zgodzić tylko częściowo i pod warunkiem, że przyjmie się określone kryteria oceny. Mimo tych wszystkich wad praca Opalskiego jest cennym wkładem w próbę systematyzacji podstawowych problemów muzyczności w epoce dwudziestolecia, a najważniejszą jej cechą jest spojrzenie na relacje między muzyką a poezją z punktu widzenia muzykologii.

B. Drugim punktem odniesienia jest hasło słownikowe *Literatura a muzyka* napisane w 1993 roku przez Michała Głowińskiego i zamieszczone w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*. Ważną tezą autora jest stwierdzenie, że „swoiście pojmowana idea muzyczności literatury i literackości muzyki wygasła w zasadzie wraz z okresem Młodej Polski"[463]. Jest to teza prawdziwa i nieprawdziwa zarazem. Idea korespondencji sztuk rzeczywiście zakończyła swój żywot w kształcie, jaki respektowali poeci modernizmu, ale nie oznacza to, że jej wpływy nie utrzymywały się w jakiejś szczątkowej formie. Korespondencja po części wygasła, ponieważ przekształciła się w żywą syntezę,

[462] Ibidem, s. 11.
[463] M. Głowiński, *Literatura a muzyka*, op. cit., s. 549.

czyli głównie kabaret i film. Głowiński definiuje w swym haśle muzyczność poezji dość wąsko, utożsamia ją z młodopolską „nastrojowością". To prawda i nieprawda zarazem. Umarła wszak idea muzyczności "nastrojowej"; wszystkie inne formy nadal się jednak utrzymywały, a nawet zyskały swoje własne i swoiste oblicze, czego dowodem może być ankieta poetycka pt. *Jak powstaje wiersz* przeprowadzona w 1936 roku na łamach „Okolicy Poetów" przez Stanisława Czernika, o której będzie jeszcze mowa. Rację ma jednak Głowiński, gdy pisze o upadku samej idei, którą moglibyśmy traktować jako swoisty parasol obejmujący swym zasięgiem całą epokę literacką. Muzyka i muzyczność w poezji uległy atomizacji i indywidualizacji. I co ciekawe, pierwsze tak liczne w historii literatury polskiej „grupowanie" się poetów w stronnictwach wcale nie przyniosły nowych, bardziej kolektywnych idei. Wszystko pozostało na poziomie poetyckiego indywiduum. Z tego powodu trudno utrzymać przekonanie o muzycznym i antymuzycznym wymiarze twórczości tych lat. Bo nawet w obrębie amuzycznej lub antymuzycznej grupy, jaką była Awangarda Krakowska, pewne jej przejawy istniały, a obok amuzji Przybosia i Peipera tworzyli Kurek i Brzękowski, których chęć umuzyczniania wiersza jest łatwa do udowodnienia.

C. Należy porzucić perspektywę grup literackich i programów poetyckich i skupić się na każdym poetyckim indywiduum z osobna. W tym tkwi sens muzykologii poetyckiej zapoczątkowanej przez Cypriana Norwida. Wprowadzenie języka potocznego i stylu niskiego wcale nie spowodowało upadku muzyczności jako takiej, jak chciałby Głowiński, lecz umożliwiło rezygnację z poetyki „nastrojowości" i jednoczesne wprowadzenie nowego stylu pisania o muzyce w poezji. Jak pisze Anna Barańczak, „literacki sposób mówienia o muzyce nie musi być synonimem metodologicznej zaśniedziałości i impresyjnego słowolejstwa"[464].

D. Istnieje w literaturze naukowej wykładnia mówiąca o dualistycznym podziale poezji dwudziestolecia na muzyczną i niemuzyczną[465]. Podział ten nałożony jest na parcelację jeszcze ogólniejszą, a więc na dualizm tradycji i awangardy. W tak ujętym obrazie każdy przejaw muzyczności uznawany jest za antyrozwojowy, z kolei porzucenie tego rodzaju organizacji wiersza uznawane jest za przełamywanie konwencji. Chciałbym w niniejszej pracy zastanowić się głębiej, czy postrzeganie międzywojnia w takim dualizmie można nadal utrzymać. Do pewnego stopnia można uznać lata 20. XX wieku za pierwszy tak donośnie antymuzyczny okres w historii polskiej poezji. To zjawisko można rzecz jasna ograniczyć właściwie wyłącznie do działalności teoretycznej Tadeusza Peipera oraz wczesnej twórczości poetyckiej Awangardy Krakowskiej, ale ważna rola, jaką spełniła ta grupa krakowskich poetów uprawomocnia taką tezę. Muzyczność Skamandra, muzyczność futurystów i ekspresjonistów nie stanowi wobec tej antymuzycznej krucjaty przeciwwagi, dlatego że po 1922 roku aktywność polemiczna tych grup zdecydowanie wygasła – a

[464] A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia*", op. cit., s. 110.
[465] M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, op. cit., s. 82 i nast.

w przypadku Skamandra, który był programowo bezprogramowy, można powiedzieć, że owa polemiczna zaciętość nigdy nie wystąpiła. Do 1927 roku – a więc do debiutu Józefa Czechowicza oraz początku działalności grupy literackiej Kwadryga – to właśnie Awangarda Krakowska determinowała kształt nowoczesnej poezji, zarówno poprzez teksty programowe, jak i same wiersze. Co jednak istotne, spór dotyczący muzyczności literatury wśród poetów był raczej jednostronny i przypominał głuchy telefon. Postulaty antymuzyczne Awangardy inni twórcy zwyczajnie zignorowali, tworząc podług zasad, które sami uznali za adekwatne i potrzebne. Z tego też powodu trudno uznać wystąpienie Peipera za szczególnie znaczące dla dalszego rzekomego antymuzycznego kierunku rozwoju. Większość tych postulatów w pewien sposób unieważnił Czechowicz, który mimo iż początkowo zainspirowany był konstruktywizmem, bardzo szybko stworzył własną kołysankowo-elegijno-muzyczną poetykę, która była zupełnym novum w historii polskiej poezji, łączyła bowiem tak sprzeczne żywioły, jak choćby poezja Wyspiańskiego, Micińskiego, Lenartowicza i Norwida. Do pewnego stopnia niektóre pierwiastki muzyczności powracają także w latach 30. w twórczości samego Przybosia.

CZY IDEA KORESPONDENCJI SZTUK ISTNIAŁA W MIĘDZYWOJNIU?

A. Istniało w międzywojniu zjawisko marginesowe, które Grzegorz Gazda nazywa awangardową korespondencją sztuk, definiując ją jako tendencję „estetyczno-warsztatową ujawniającą się w programach i praktyce twórczej awangardy, której reprezentanci dla wzbogacenia warstwy znaczeniowej swoich dzieł łączyli w nich różne tworzywa plastyczne z językowymi (formy kolażu u kubistów), a także językowe z plastycznymi (np. kaligramy)”[466]. W polskiej poezji awangardowej do korespondencji tego rodzaju dochodzi głównie u futurystów (Bruno Jasieński, Tytus Czyżewski) oraz poetów Awangardy Krakowskiej, zwłaszcza u Przybosia. Przyboś, działając w grupie a.r., promował tzw. unizm, kierunek w malarstwie, który reprezentował Władysław Strzemiński. Tę kooperację artystyczną można z całą pewnością nazwać współczesną korespondencją sztuk, a czasami nawet jej syntezą, której najlepszym przykładem są tomy poetyckie Przybosia zaprojektowane typograficzne przez Władysława Strzemińskiego. Niektórzy badacze uznają te kompozycje za poetycko-graficzne dzieła o charakterze intermedialnym[467].

B. Badacze epoki zauważyli, że muzyka jako przedmiot zainteresowania literatury mimo wszystko odeszła na dalszy plan. Lesław Eustachiewicz pisał, że w międzywojniu „o wiele ściślejsze więzy

[466] G. Gazda, *Dwudziestolecie międzywojenne. Słownik literatury polskiej*, op. cit., s. 18.
[467] Zob. np. I. Urbaniakowa, *Julian Przyboś i Władysław Strzemiński w grupie „a.r.” w świetle postulatu korespondencji sztuk*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1988, nr 23, s. 67–74; B. Sienkiewicz, *Strzemiński, Przyboś i konstruktywizm*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 4, s. 47–66; B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk*, op. cit., s. 175–203; A. Jaworska, *O* Sponad *Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11, s. 97 i nast.; A. Kwiatkowska, *Powidok intertekstualny*, „Forum Poetyki” 2016, nr 4, s. 72–75.

łączyły poezję z malarstwem niż z muzyką”[468]. Krótką konstatację Eustachiewicza wzmocniła zdecydowanie Zofia Baranowicz, pisząc książkę poświęconą polskiej awangardzie artystycznej okresu międzywojennego[469], w której w bardzo lapidarny i rzeczowy sposób omawia okoliczności współpracy awangardowych grup malarskich z paralelnymi wobec nich ideowo grupami poetyckimi. Na podobną rzecz zwraca uwagę Alicja Baluch, pisząc, że „związek malarstwa i poezji nigdy nie był podkreślany równie mocno jak wtedy; dwudziestowieczne «izmy»: futuryzm, ekspresjonizm, surrealizm, miały równie doniosłe znaczenie dla literatury, jak i dla malarstwa”[470]. I rzeczywiście – rozwój muzyki w międzywojniu oderwał się niemal całkowicie od rozwoju literatury. O ile u podstaw romantycznej korespondencji sztuk stało złączenie się dziejów poezji i muzyki, wzajemna inspiracja, tworzenie poetyckiej muzyki i muzycznej poezji, o tyle od początku XX wieku historia tych dwóch rodzajów sztuk rozdziela się na dobre. Każda idzie w swoją stronę.

C. Pozostałością po muzycznej idei korespondencji sztuk jest bez wątpienia metafora „muzyki wiersza”, którą odmieniano w międzywojniu przez wszystkie przypadki, choć nie traktowano jej w sposób magiczny. Idea korespondencji sztuk istniała, choć mniej w dyskursie i teorii, lecz głównie w praktyce. Przesunęła się na pozycje syntezy – na wielką skalę literatura funkcjonuje w nowych mediach audiowizualnych, których charakter był zawsze intermedialny i multimedialny, np. podczas futurystycznych poezokoncertów, podczas spotkań w kawiarniach literackich („Pod Pikadorem”), w kabarecie, a później w radiu i filmie. Idea syntezy sztuk nie musiała być prezentowana w teoretycznych rozważaniach, ponieważ dopiero w międzywojniu dobrodziejstwa cywilizacji umożliwiły jej pełniejszą realizację – ostateczną jej formą jest film dźwiękowy. Ostatecznie więc idea muzyczności literatury nie była ideologią epokową, ale mogła być częścią jakiegoś partykularnego programu literackiego i praktyki poetyckiej dowolnego poety, niezależnie od środowiska, które reprezentował. Każdy twórca mógł podchodzić do tematu muzyki i muzyczności po swojemu, niezależnie od „ducha” epoki. To istotna różnica. Muzyczność romantyczną czy modernistyczną rozpatrujemy zawsze przez pryzmat ideologii artystycznej wspólnej dla całej epoki (korespondencja i synteza sztuk), czyniąc przez to uproszczenie, patrząc na twórczość tego czy owego poety na podstawie pewnego klucza, ogólnej kategorii.

D. W latach 1918–1939 idea muzyczności poezji nie jest wielkim kwantyfikatorem, który dotyczyłby każdego poety, który tworzył w tym czasie. Potrzebne jest zatem inne spojrzenie na problem – skoro nie ma ogólnej idei, trzeba przyglądać się poglądom o mniejszej skali oddziaływania, np. na poziomie grupy literackiej czy pojedynczych poetów. Dość powiedzieć, że poetom bezprogramowego Skamandra nie można na poziomie ogólnym przypisać ideologii artystycznej, w

[468] L. Eustachiewicz, *Dwudziestolecie 1919–1939*, Warszawa 1982, s. 35.
[469] Zob. Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975.
[470] A. Baluch, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*, Kraków 2000, s. 33.

której istotna byłaby korespondencja sztuk, ale już na poziomie twórczości własnej, np. Tuwima czy Iwaszkiewicza, takie tendencje już są możliwe do odnalezienia. Badania nad muzycznością w poezji tego czy owego Skamandryty prowadzą do wniosku, że ex post była to grupa, która respektowała zjawisko muzyczności poezji. Nie da się tego stwierdzić na podstawie programu, ale można tego dowieść na podstawie samej twórczości i np. profilu czasopism – „Skamander" i „Wiadomości Literackie" prowadziły rubryki poświęcone muzyce. To samo może dotyczyć np. grupy Kwadryga – jej członkowie skrajnie rzadko wypowiadali się na tematy muzyczne, przez co na poziomie powierzchownym trudno im przypisać respektowanie idei korespondencji sztuk czy muzyczności poezji. Jeśli jednak przyjrzeć się ich twórczości, trudno nie odnieść wrażenia, że to jeden z podstawowych motywów przewodnich twórczości całej grupy. Idea przesunęła się ku praktyce. Wygląda to w pewnym sensie na włączenie idei korespondencji sztuk do szerokiego wachlarza środków poetyckich, którego nie trzeba uzasadniać na poziomie ideologicznym. Z tego powodu np. muzyczny tytuł dzieła literackiego postrzegany jest jako realizacja pewnej przebrzmiałej już poetyki, ale jedocześnie jej uaktualnienie. Nie bez powodu nokturny poetyckie pisali zarówno Leopold Staff, jak i Władysław Sebyła – tak dalecy od siebie zarówno pod względem ideologicznym, jak i pokoleniowym. I o ile praktykę twórczą Kornela Ujejskiego, ostatniego romantyka, w której grał on utwory Beethovena, by wprawić się w nastrój do pisania wierszy, realizując w ten sposób aktywnie ideę korespondencji sztuk[471], o tyle z jakiegoś powodu Witoldowi Hulewiczowi[472], który robił właściwie to samo, gdy pisał biografię Beethovena, nie przypisujemy motywu korespondencji muzyki i literatury. Mogłoby to oznaczać, że idea jako taka wygasła, ale praktyki, które w jej obszarze wypracowano wcześniej, były podtrzymywane i wciąż twórczo wykorzystywane.

E. Każdy poeta wykorzystujący motywikę muzyczną w swojej twórczości posługuje się słowem 'muzyka' w sposób zazwyczaj subiektywny i perspektywiczny. Każda konkretyzacja muzyki w dziele poetyckim powiązana jest ściśle z każdorazowo występującym kontekstem. Muzyka pojawić się może jako przenośnia lub jako konkret. Każdy z tych typów ma swoje bardziej realne podtypy. Przy czym muzyka będąca czymś konkretnym może również pełnić formę metafory, a przenośnia z kolei może nadawać wierszowi znamion muzycznej konkretyzacji. Nie istnieje tu ścisła granica. Jest ona determinowana przez kontekst – moment, w którym się ujawnia. Jeśli więc muzyka objawia się w formie metonimii, a więc np. instrumentu muzycznego, może on służyć zarówno wykładni obiektywnej, jak i subiektywnej. Może być zatem z jednej strony elementem opisu muzyki, a z drugiej służyć do wyartykułowania innej jakości istniejącej w świecie przedstawionym. Pojawienie się formy muzycznej może oznaczać aluzję intersemiotyczną, a może jednocześnie być zręczną metaforą wzbogacającą język poetycki. Istotnym problemem jest w takich okolicznościach zlokalizowanie

[471] M. Łoboz, *Ikona Beethovena i korespondencja sztuk. Kilka interpretacji literackich*, op. cit., s. 100.
[472] E. Kozikowski, *Więcej prawdy niż plotki. Wspomnienia o pisarzach czasów minionych*, Warszawa 1964, s. 166–167.

możliwie domkniętych sensów, jakie towarzyszą fenomenowi muzyki w literaturze. Jest bowiem ona tematyzowana na wiele różnych sposobów, częściowo uzależnionych od poetyckich predyspozycji i zamiłowań muzycznych, częściowo zaś od artystycznej ideologii. Przypuszczalnie więc sposób posługiwania się muzyką w poezji może być zróżnicowany i uzależniony od czynników heterogenicznych. Innymi słowy, jedna wielka ideologia artystyczna, która uczyniła z muzyki wzorzec estetycznego piękna dla poezji, czyli idea korespondencji sztuk musi skonfrontować swoje postulaty z ideologiami mniej ekspansywnymi, bardziej ekskluzywnymi, a często efemerycznymi. Dwudziestolecie międzywojenne przystaje do tego pomysłu jak żadna inna epoka literacka, albowiem to właśnie w tym okresie doszło do maksymalnego spiętrzenia ideologii artystycznych. Zazwyczaj nie egzystowały one jako osobne wyspy, niezależne od innych; prędzej czy później dochodziło do konfrontacji i wzajemnego wykluczania. Czym innym będzie muzyka w poezji skłaniającej się ku przyrodzie, ku wsi, ku prowincji, ku miasteczku, czym innym w poezji skłaniającej się ku wielkiemu miastu, cywilizacji, fabryce i kopalni. Czym innym będzie muzyka dla poety, który dorastał w muzycznej atmosferze sztuki wysokiej, czym innym będzie ona dla poety, któremu od dzieciństwa towarzyszy muzyka wiejska, ludowa. Kimś innym jest dorastający w Warszawie, w rodzinie inteligenckiej, Jarosław Iwaszkiewicz, niedoszły kompozytor, krewny Karola Szymanowskiego, kompetentny znawca muzyki, a kimś innym urodzony i wychowujący się na wsi Jan Bolesław Ożóg, którego ojciec „co wieczora grał w izbie na fisharmonii, a co rano słyszało się go z otwartego szeroko pobliskiego kościoła, gdzie zasiadał do organów”[473]. Przypomnę zaś, że poezję obu tych poetów można nazwać muzyczną. Kimś innym jest Julian Tuwim, który od dziecka uczęszczał na liczne koncerty w fabrycznej Łodzi, a kimś innym Józef Czechowicz, który według własnych przyjaciół pozbawiony był szczególnie wyrobionej kultury muzycznej. Tych dwóch poetów również określa się jako muzycznych, a już zwłaszcza Czechowicza. Podobne zestawienia można tylko mnożyć.

MUZYCZNOŚĆ LITERATURY JAKO TEMAT DO DYSKUSJI

A. Pierwszą kampanią przeciw muzyczności literatury w kontekście sporów o ogólny kształt i przyszłość nowoczesnej poezji wytoczono w krakowskiej „Zwrotnicy”. Spór dotyczył samego tworzywa i sposobu jego porządkowania w środowisku estetycznym wiersza. Poeci Awangardy postulowali zerwanie z kulturą „pastuszej fujarki”, z kulturą wiersza numerycznego, którą prześmiewczo określali kataryniarstwem[474]. Postulowali nowy porządek dźwiękowy wiersza polskiego, oparty głównie na rytmie zdania, a nie pojedynczego słowa. Rytm wiersza wyznaczać miała fraza zdaniowa. Uzasadniano to próbą zrozumienia tzw. rytmu nowej cywilizacji, związanej z

[473] J.B. Ożóg, *W obronie natury i ludzkich mitów*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1970, s. 5.
[474] Przyboś nazywał tradycjonalistów jeszcze dosadniej: chamułami poezji. Por. J. Przyboś, *Chamuły poezji*, [w:] idem, *Pisma rozproszone*, red. A. Kwiatkowska, J. Grądziel-Wójcik, J .Borowczyk, Poznań 2019.

kulturą miejską. Nowy rytm miał symbolizować nową rzeczywistość, daleką od przyzwyczajeń ludzkiego ucha[475]. Powtarzalność, strofkowość, śpiewność były zwłaszcza dla Peipera czymś nie do zniesienia na poziomie samego słuchu; poeta uważał, że rytm regularny przypomina tupanie butem o podłogę, jest hałasem[476]. Warto jednak podkreślić, o czym wspominałem wcześniej, że działania Peipera właściwie nie spotkały się z żadnym rezonansem ani polemiką – muzyka jako wartość dla poezji pozostała poza spektrum sporu. Peiper pewne istotne posunięcia postulował, ale był to dialog pozorowany, ponieważ nikt go tak naprawdę nie podjął.

B. Drugim polem bitwy stały się łamy czasopisma literacko-kulturalnego „Pion" w 1935 roku. Dyskutowali ze sobą uczeni, a nie literaci, dlatego spór nie odegrał właściwie żadnej roli w kształtowaniu światopoglądu artystycznego samych poetów. Warto jednak przytoczyć tę krótką polemikę, ponieważ mimo wszystko ukazuje ona, że dyskusja nad muzycznością literatury budziła w międzywojniu pewien ferment intelektualny. I była to w zasadzie kolejna odsłona sporu o metodologię badań literackich. W 28 numerze pisma piśmie ukazał się najpierw artykuł Tadeusza Szulca pt. *Muzyka w dziele literackim*, w którym wyrażał on sceptyczne stanowisko wobec możliwości głębszych interakcji między poezją a muzyką, stwierdzając, że jest to jedynie pozostałość po romantycznej idei korespondencji sztuk i impresjonistycznej krytyce literackiej, która chętnie korzystała ze słownika muzycznego. Według Szulca muzyka może być co najwyżej tematem dzieła literackiego, i niczym więcej[477]. Drugi artykuł pt. *Dzieło literackie a muzyka*, w numerze 37, napisał Stanisław Furmanik, odnosząc się do tekstu Szulca krytycznie[478], zarzucając mu głównie dogmatyzm metodologiczny i chęć wykreślenia z teorii literatury pojmowania języka jako całości złożonej ze sfery znaczeń i sfery dźwięków. W numerze 43 w artykule *Malum musicale* Szulc odpowiedział na zarzuty Furmanika, w którym podtrzymał swoje zarzuty z poprzedniego artykułu[479]. W tym samym numerze, tuż po artykule Szulca, Furmanik odpowiedział jedynie krótką notką, która zakończyła polemikę. Badacze nie doszli do porozumienia. Furmianik zarzucił Szulcowi nieuzasadniony i wybiórczy redukcjonizm, który był według niego mętny metodologicznie, przez co nieprzystający do poważnej nauki o literaturze[480]. Ostateczny bilans dyskusji należy ocenić jako pozytywny. Dwa lata później doprowadziła ona do wydania przez Szulca książki *Muzyka w dziele literackim* (1937), która mimo negatywnej oceny opisywanego zjawiska paradoksalnie stała się dziełem założycielskim polskich badań nad relacjami muzyki i literatury[481].

[475] T. Peiper, *Rytm nowoczesny*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, op. cit., s. 65–70.
[476] T. Peiper, *Rytm i rym*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, op. cit., s. 232.
[477] T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, „Pion" 1935, nr 28, s. 2–3.
[478] S. Furmanik, Dzieło literackie a muzyka, „Pion" 1935, nr 37, s. 5–6.
[479] T. Szulc, *Malum musicale (odpowiedź p. St. Furmanikowi)*, „Pion" 1935, nr 43, s. 8.
[480] Ibidem.
[481] Zob. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

C. Trzecia i ostatnia dyskusja na temat muzyczności literatury odbyła się na łamach „Okolicy Poetów" redagowanej przez S. Czernika. Choć słowo 'dyskusja' nie do końca tutaj pasuje. Były to bardziej deklaracje i wypowiedzi poszczególnych pisarzy, którzy wypowiadali się na temat własnej twórczości i warsztatu poetyckiego, który wykorzystują do pisania. W wypadku kilku poetów jednym z kluczowych elementów warsztatu było coś w rodzaju „muzycznego" rozbujania wnętrza, co bezpośrednio przejęli później poeci spełnionej katastrofy – K.K. Baczyński czy J.K. Weintraub. Jak pisze M. Podraza-Kwiatkowska, „we wszystkich enuncjacjach umieszczonych w «Okolicy Poetów» muzyka jest identyfikowana z tajemniczym, niemal mistycznym, niedającym się ściśle określić nastrojem genezyjskim"[482]. Warto przytoczyć kilka istotnych wypowiedzi:

1. Według M. Piechala poeta jest „medium, przez które najpełniej i najprawdziwiej wypowiada się sens życia i istota świata". Istotną zaś sprawą jest w tym kontekście dusza ludzka, którą poeta nazywa „instrumentem". Poeta uważa, że aby dobrze rozumieć proces powstawania poezji „trzeba być muzykalnym"[483].
2. J. Czechowicz pisze z kolei, że w trakcie pisania towarzyszy mu stan „muzycznego przymglenia świadomości" lub „muzyczne falowanie". Poeta stwierdza: „Czując owo muzyczne «rozbujanie się» własnego wnętrza – piszę". Co jednak istotne, nie oznacza to, że muzyka jako taka jest tworzywem poezji Czechowicza. Na końcu swojej wypowiedzi przestrzega on przed wyciągnięciem takiego wniosku, pisząc, że muzyka nie jest „żywiołem" jego wierszy, lecz raczej tylko ich „akompaniamentem"[484].
3. T. Peiper czuł, że jest gotowy do napisania wiersza, gdy odczuwał charakterystyczną „rytmiczną pulsację" czy „rytmizowanie się wzruszenia". W jakimś sensie pisze o tym procesie, jakby był on „zautomatyzowany" i związany z mimowolnymi odruchami cielesnymi: „W pewnej chwili zaczyna język wpierać się sylabicznie w podniebienie. Zaczyna lekko, lekutko, trącać je najbardziej koniuszkowym mięśniem. Zaczyna jak gdyby sylabicznie pulsować"[485].
4. J. Pietrkiewicz mówił zaś, że „rytm jest tym, czym ton w muzyce. Różny dla różnych wizji [poetyckich]"[486]. Poeta nie odwołuje się więc do muzyki jako kategorii psychicznej, lecz raczej analogicznej wobec możliwości wyrazowych poezji. Muzykę i poezję traktuje jak siostry mające w swym repertuarze formy wyrazu analogiczne i pokrewne.
5. W. Pietrzak pisał zaś, że „wiersz jest rozpętaniem fali muzycznej, którą napełniony jest każdy załom psychiki poetyckiej. Ale w wierszu nie o muzykę chodzi, o słowo, o dynamit jego

[482] M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, op. cit., s. 85–86.
[483] M. Piechal, *Jak wiersz powstaje*, „Okolica Poetów" 1936, nr 6, s. 3–4.
[484] J. Czechowicz, *Mój wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 6, s. 5–6.
[485] T. Peiper, *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 7, s. 5.
[486] J. Pietrkiewicz, *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 10, s. 6.

poetyckiego znaczenia” [487]. S. Piętak powiada, że u podstawy jego wiersza tkwi pewne wydarzenie życiowe, które nazywa on różnie, ale zawsze wiąże je z muzyką. Najpierw pisze o „echu muzycznym”; później dopowiada jednak, że u dna wszystkich jego wierszy leży swoiste „przeżycie muzyczne”[488].

6. M. Jastrun pisze zaś, że „obraz staje się, w praktyce mojej, widzeniem dopiero wtedy, gdy poniesie go fala rytmu, melodii, szumu”. Tłumaczy to dokładniej w dalszej części wywodu: „W okresach, w których zdolny jestem do pisania, chodzę niejako w tym szumie”[489].
7. T.J. Demczyk powiada, że w trakcie pisania towarzyszy mu atmosfera, w której „grać poczęły, jak tajemnicza muzyka, wspomnienia dzieciństwa”. Inspiracją były dla poety zarówno „piękno natury, jak miłość, muzyka czy smutek”, a kluczowe znaczenie mają w okolicznościach twórczych „umiłowanie natury i muzyka”[490].
8. Jako jeden z ostatnich wypowiedział się w ankiecie zapomniany już dziś poeta T. Żakiej: „Podlegam nagle nieokreślonemu nastrojowi. Coś, jakby «smutek muzyczny». Sprowadza to izolację od otaczającej rzeczywistości, a raczej pomaga izolować się”. Żakiej pisze ponadto o bezpośrednim wpływie muzyki: „To samo z muzyką. *Largo* sonaty h-moll Chopina oraz jakżeż często pokrewna mu muzyka *Tristana* Wagnera, wywierają na mnie nieustanny, przemożny wpływ. Piszę właśnie obecnie cykl poetyckich «kołysanek», których geneza leży właśnie w owej muzyce”[491].

[487] W. Pietrzak, *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów” 1936, nr 11, s. 2.
[488] S. Piętak, *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów” 1936, nr 8, s. 5–6.
[489] M. Jastrun, *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów” 1936, nr 8, s. 8.
[490] T.J. Demczyk, *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów” 1937, nr 1, s. 5–7.
[491] T. Żakiej, *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów” 1937, nr 2, s. 4.

Rozdział 4
MUZYKA W POEZJI MIĘDZYWOJENNEJ

1. Muzyka jako stematyzowany element wiersza

A. Refleksja „muzykologiczna" w poezji może odbywać się zarówno w trybie dyskursywnym, kiedy poeta dosłownie tłumaczy, czym jest lub jakie funkcje spełnia według niego muzyka, oraz w trybie emocjonalnym lub symbolicznym[492] – kiedy poeta wyraża swoje uczucia lub gdy muzyka jest dla niego elementem poetyckiego światopoglądu. Literatura w tym ujęciu może być rodzajem wiedzy na temat nie tylko muzyki, ale także samej kultury muzycznej – kiedy poeta może współtworzyć ogólną panoramę wyobrażeń na temat określonej dziedziny sztuki w czasie, w którym żyje i tworzy[493]. Muzyka jako temat zasadniczy w poezji jest poniekąd takim zespołem wyobrażeń o muzyce.

B. Poetyckie wyobrażenia o muzyce rzadko mają cokolwiek wspólnego z rzeczywistym życiem muzycznym. Dwudziestolecie międzywojenne jest dobrym przykładem epoki literackiej, w której zależności z rozwijającą się równolegle kulturą muzyczną są znikome. Literatura w międzywojniu przeżywała liczne estetyczno-ideologiczne perturbacje, zmiany, ewolucję i rewolucję, jeśli zaś chodzi o muzykę – odpowiedniki awangardowe właściwie w Polsce nie funkcjonowały, mimo iż informacje o nich docierały do polskiej świadomości, czego dowodzą liczne artykuły na ten temat w prasie muzycznej. W Polsce jednak nowa muzyka rozwijała się w kluczu antyromantycznym, przez co rozumiano nie tyle odrzucenie muzyki wielkiego romantyzmu, lecz kontestację muzyki postromantycznej, epigońskiej, uprawianej przez starsze pokolenie kompozytorów. Właściwie możemy określić polskie muzyczne międzywojnia jako ciągły konflikt między konserwatystami, dla których wzorcem była muzyka romantyczna, a nowatorami, którzy od romantyzmu się odwracali (traktując go szeroko, włączając w obszar romantyzmu także muzykę impresjonistyczną i ekspresjonistyczną – kierunków, których w „czystej" postaci nigdy w polskiej muzyce nie było). Antyromantyczna muzyka w latach 1918–1939 rozwijała się dwóch podstawowych nurtach: folklorystyczno-narodowym oraz klasycyzującym. Patronem pierwszej był Karol Szymanowski, który zainicjował narodowo-folklorystyczny nurt w polskiej muzyce słynnymi *Słopiewniami* op. 42b z 1921 roku do słów Juliana Tuwima. W nurcie narodowym nie chodziło jednak o rodzaj nacjonalizmu muzycznego, który odrzucałby możliwe wpływy zewnętrzne. Szymanowski nawiązywał do muzyki francuskiej i rosyjskiej, zwłaszcza do Igora Strawińskiego, który swoim *Świętem wiosny* z 1913 roku zapoczątkował zainteresowanie folklorem wśród kompozytorów XX

[492] A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia"*, op. cit., s. 114.
[493] J. Kolbuszewski, *Literatura jako źródło wiedzy o kulturze muzycznej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu" 1995, nr 65, s. 13–31.

wieku[494]. Koncepcja muzyki narodowej była więc nowoczesna, chodziło bowiem o zręczne połączenie najnowszych osiągnięć muzyki europejskiej z autentycznym folklorem narodowym, w Polsce – głównie góralszczyzną, huculszczyzną oraz kurpiowszczyzną. Polska muzyka zyskałaby na tym połączeniu w sposób niebywały, ponieważ łączyłaby dwie istotne sprawy: najnowsze osiągniecia z zakresu muzyki z kolorytem lokalnym. W ten sposób muzykę polską przestano by postrzegać jako muzykę „prowincjonalną", lecz jako jeden z nurtów muzyki europejskiej na najwyższym poziomie – według formuły K. Szymanowskiego: „Niech polska muzyka będzie narodowa, lecz nie prowincjonalna"[495]. Drugim relatywnie nowatorskim kierunkiem w polskiej muzyce międzywojennej był neoklasycyzm, który rozwijał się jednak głównie poza krajem – w Paryżu, gdzie działało Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków[496]. Był to kierunek, który w Polsce nie mógł rozwinąć się w zasadniczej postaci, ponieważ kłóciło się to zarówno z nurtem konserwatywnym, jak i z narodowo-folklorystycznym. W neoklasycyzmie stawiano postulat autonomizacji sztuki muzycznej, usunięcie z niej wszelkich wpływów innych sztuk oraz zbędnych programów literackich[497]. Muzyce nowatorów przebywających w Polsce towarzyszył jednak zasadniczy program, o którym pisałem wyżej. Widzimy więc, że kulturę literacką i kulturę muzyczną łączył właściwie jedynie wspólny antyromantyzm, tyle że nawet to zjawisko zupełnie inaczej postrzegano w obu tych środowiskach. Dla literatów romantyzm należało odrzucić ze względu na zmianę koncepcji poety i jego roli w społeczeństwie, dla muzyków zaś romantyzm kojarzył się z konserwatywną grupą kompozytorów, którzy wciąż dominowali, nie dając szansy młodym na zreformowanie polskiej muzyki. W pewnym sensie nie istniała jednak w Polsce awangarda muzyczna, ponieważ jedynym bodaj reprezentantem muzyki dodekafonicznej w polskim międzywojniu był Józef Koffler[498], nie istniał zaś nigdy nurt muzyki futurystycznej[499]. W tych okolicznościach trudno było o współpracę muzyków i poetów. Z tego też powodu literaci znacznie częściej sprzymierzali się z grupami malarzy. W pewnym sensie awangarda literacka więcej czerpała z równolegle istniejących i działających awangardowych grup malarskich. Istniała właściwie jedna przestrzeń muzyczno-poetyckiej koegzystencji w międzywojniu,

[494] A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki*, op. cit., s. 124–126.
[495] Dla Szymanowskiego symbolem takiej zeuropeizowanej polskiej muzyki był rzecz jasna Fryderyk Chopin. Por. Z. Helman, *Między romantyzmem a nową muzyką 1900–1939*, Warszawa 2014, s. 431.
[496] Zob. T. Kaczyński, *Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu*, „Muzyka" 1978, nr 3; R. Suchowiejko, *Muzyczny Paryż à la polonaise w okresie międzywojennym. Artyści – wydarzenia – konteksty*, Kraków 2020.
[497] Z. Helman, *Muzyka polska między dwoma wojnami*, „Muzyka" 1978, nr 3, s. 26.
[498] M. Gołąb, *Józef Koffler. The First Polish Composer of Twelve-Tone Music*, „Polish Music Journal" 2003, nr 6, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no1/jozef-koffler/ [dostęp: 20.08.2021 r.].
[499] Futuryzm i ekspresjonizm, z którego wyrosła dodekafonia, zalicza się do pierwszego okresu awangardy muzycznej. Cechą tej awangardy było niejako wyzwolenie dźwięku z jego tradycyjnych ram, poszerzenie zakresu możliwych do wykorzystania w muzyce dźwięków. Symbolem tej reformy był włoski kompozytor Luigi Russolo, który stworzył program muzyki futurystycznej. Za zasadniczą inspirację uznał hałas. Russolo stworzył nawet kilka osobnych kategorii hałasu: „1. dudnienie, wycie, eksplozje, zderzenia, rozbryzgi, łoskoty; 2. gwizdy, syki, chrząknięcia; 3. szepty, pomruki, mamrotanie, burczenie, bulgoty; 4. piski, skrzypienie, szelesty, bzyczenie, trzaski, drapanie; 5. odgłosy uzyskiwane przez uderzanie w metal, drewno, skórę, kamień czy terakotę; 6. głosy zwierząt i ludzi: krzyki, wrzaski, jęki, piski, wycia, śmiech, rzężenie, szloch". Por. A. Wójcikowska, *Aktualność awangardy. Tendencje modernistyczne w twórczości Marcina Stańczyka i Artura Zagajewskiego*, Łódź 2019, s. 28–29.

której skala była ogromna – to muzyka popularna i jej koronny gatunek o ogromnym znaczeniu kulturotwórczym, czyli piosenka. Związki kultury muzycznej w jej odłamie popularnym oraz kultury literackiej były w międzywojniu bezprecedensowe; w pewnym sensie kształt ówczesnej kultury popularnej tworzony był przez poetów grupy Skamander, głównie Tuwima, Słonimskiego i Lechonia, Hemara i kilku innych poetów. O ile wszak kultura muzyczna, którą nazwiemy klasyczną, może rozwijać się samoistnie, dzięki pracy tylko kompozytorów, o tyle kultura muzyczna, którą nazywamy popularną, nie może rozwijać się bez literatury. W tym sensie Tuwim, Lechoń, Słonimski, Hemar i poeci nieco mniejszego kalibru, jak Andrzej Włast, Emanuel Schlechter, Ludwik Starski, Jerzy Nel czy Konrad Tom, byli wszyscy współtwórcami polskiej kultury muzycznej, która w międzywojniu była dużo bardziej złożona niż przed 1918 rokiem[500].

Muzyczna tematyzacja realizowana jest w dwóch podstawowych trybach: za pomocą paratekstu, czyli tytułu, lub też za pośrednictwem tekstu właściwego, gdzie występują pod postacią motywu, który językowo realizowany jest za pomocą podstawowego hiperonimu – ‘muzyka’, ale także szerokiego katalogu hiponimów, a zatem „umuzycznień” na poziomie bardziej szczegółowym. W pewnym sensie różnica między paratekstowym a tekstowym trybem tematyzacji muzyki można porównać do dwóch typów prezentacji informacji: eksplikacji i implikacji[501]. Informacja eksplikowana jest najczęściej reprezentowana przez element paratekstowy, w którym występuje taki lub inny wariant tytułu zawierający hiperonim ‘muzyka’; informacja implikowana zaś pozbawiona jest tego przywileju, często wyraz ‘muzyka’ nie jest nawet wymieniany, zastępują go bowiem synonimy lub wyrazy kontekstowo z nim powiązane.

MUZYKA JAKO TEMAT ZASADNICZY

A. Wiersze tematyzujące muzykę za pomocą hiperonimu ‘muzyka’ pisali przedstawiciele wszystkich grup literackich międzywojnia, ale myślenie o muzyce nie miało już charakteru zbiorowego ani nie przypominało swoistej dla poprzednich epok ogólnej tendencji czy idei. Każde takie ujęcie tematu było uwarunkowane indywidualnie i albo emocjonalnie, albo myślowo[502]. Poeci

[500] Historia polskiej muzyki rozrywkowej jest zjawiskiem złożonym, na które składa się nie tylko twórczość stricto muzyczna. Ówczesną scenę muzyczną współtworzyli bowiem nie tylko muzycy, ale poeci, aktorzy i aktorki, tancerki i tancerze, scenografowie, a także kierownicy teatrów, operetek czy kabaretów. Samych muzyków można także podzielić na tych zwykle związanych ze środowiskiem muzyki poważnej (np. Jan Kiepura), na kompozytorów muzyki poważnej i filmowej (np. Roman Palester), na twórców niemal wyłącznie muzyki rozrywkowej (Henryk Wars), na kompozytorów muzyki rozrywkowej, ale i muzyków jazzowych (np. Zygmunt Karasiński, Artur Gold), na kompozytorów-poetów (np. Marian Hemar), na piosenkarzy (np. Mieczysław Fogg), na piosenkarzy-aktorów (np. Eugeniusz Bodo, Adolf Dymsza, Aleksander Żabczyński i wielu innych), piosenkarki-aktorki (np. Mira Zimińska, Zula Pogorzelska, Hanka Ordonówna, Maria Modzelewska i wiele innych) czy piosenkarzy-tekściarzy-reżyserów (np. Konrad Tom). Zob. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat…*, op. cit., Warszawa 2007.

[501] Podział ten zapożyczam o Aleksandry Okopień-Sławińskiej, choć nieco go modyfikuję. Badaczka wyróżniała wszak informację stematyzowaną oraz informację implikowaną. Por. eadem, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury*. Seria 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976; K. Bartoszyński, *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 31–32.

[502] S. Szuman, Z. Lissa, *Jak słuchać muzyki*, Warszawa 1948, s. 54–56.

myśleli o poezji dźwiękowo i muzycznie, ale nie przez pryzmat idei, lecz własnej psychiki. Poeci lubią pisać o samym słuchaniu, o procesach słuchowego postrzegania, a także o tym, co odbierana przez nich abstrakcyjna muzyka lub konkretna kompozycja wyzwala, o tym, jakie budzi skojarzenia itd. Co istotne, większość poetyckich prób definicyjnych nie jest formułowana w sposób abstrakcyjny, lecz właśnie za pośrednictwem doświadczenia. To procesy słuchowe są bazą prawie każdej poetyckiej definicji lub impresji muzyki.

B. Poetyckie ujmowanie muzyki tkwi w dialektyce między jej psychologicznym i zmysłowym a symbolicznym trybem odbioru. Muzyka to sztuka słuchowa[503]. Największym problemem w przypadku jej definiowania jest właściwe wyznaczenie jej funkcji, rozpoznanie sposobu jej oddziaływania na człowieka oraz warunków jej percepcji i rozumienia przez słuchacza: z jednej bowiem strony można mówić o muzyce jako twór duchowy (oddziaływanie metafizyczne) lub twór psychologiczny (oddziaływanie na emocje); z drugiej zaś o muzyce posiadającej treść (semantyczność, programowość) i muzyce bez treści (asemantyczność, absolutność). Odbiór muzyki przez poetów może być zatem emocjonalny (subiektywny), intelektualny (zsubiektywizowany), emocjonalno-intelektualny (hybrydowy). Warto pamiętać też, że każdy z tych trybów percepcji oscyluje między konkretnym i materialnym a duchowym i symbolicznym pojmowaniem muzyki.

C. Wydaje się, że materia zawsze poprzedza ducha, albowiem słuchanie zawsze poprzedza refleksję. Trudno myśleć o muzyce, jeśli nie podjęło się trudu aktywizacji słuchu. R. Murray Schafer pisze, że muzyka to „nic ponad zbiór najbardziej fascynujących i pięknych dźwięków stworzonych przez ludzi o dobrych uszach, a z afektem rozpamiętywanych przez resztę ludzkości”[504]. Ta banalna definicja ukazuje muzykę jako sztukę zmysłów i psychiki – do słuchania muzyki konieczne są dobre uszy i dobra pamięć. Bohdan Pociej pisze z kolei, że „muzyka – pojęta jako język symboliczny – jest znakiem rzeczywistości idealnej, pewnym odblaskiem ponadczasowego świata idei. Poprzez muzykę objawia się nam bogate zróżnicowanie tej rzeczywistości idealnej”[505]. Słuchanie jest w tej definicji właściwie pominięte; istotą jest raczej fakt ujmowania muzyki jako języka „symbolicznego”.

D. Dla poetów międzywojnia obie definicje nie stałyby ze sobą w sprzeczności, ponieważ duchowe ujmowanie muzyki bywa zazwyczaj poprzedzone afektem bądź refleksją wynikającą z aktywności ucha. Wiersz o muzyce jest w pewnym sensie efektem końcowym procesu słuchania. Trudno dociec, czy jest ono wynikiem słuchania wielokrotnego czy bardziej impresyjnego. Tendencja do uogólnienia doświadczenia słuchowego może jednak sugerować, że każdy wiersz tego rodzaju jest pewną summą. Utwór poetycki poświęcony muzyce wynika z poprzedzających go procesów. Jak pisze Małgorzata A. Szyszkowska, „muzyka bierze się stąd, że ktoś jej słucha. Słuchanie jest

[503] M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 242–243.
[504] R.M. Schafer, *The Rhinoceros in the Classroom*, [w:] idem, *The Thinking Ear. Complete Writings on Music Education*, Toronto 1986, s. 250.
[505] B. Pociej, *Znak i symbol*, [w:] idem, *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 171.

podstawowym elementem i podłożem muzyki”[506]. Wiersz muzyczny jest więc w pewnym sensie dalekim pogłosem lub „powidokiem” pewnego procesu, który zaszedł znacznie wcześniej. Pisanie o muzyce jest rezultatem percepcji i pewnego procesu przetwarzania informacji. Ma on charakter wybiórczy, co uznaje się dziś w nauce za zwyczajne i normalne. Jak pisze, Anna Jordan-Szymańska, wybiórczość procesu percepcji prowadzi do tworzenia licznych „hipotez percepcyjnych”[507]. W pewnym sensie wiersze muzyczne są przykładami takich właśnie teoretycznych – i w tym wypadku artystycznych – hipotez.

E. Warto podkreślić, że poetyckie mówienie o muzyce nie powinno być lekceważone. Janusz Jusiak uważa, że „niedostosowanie muzyki do języka jest pozorne i niesłusznie bywa wyolbrzymiane. Z faktu, że w słowach nie można opisać muzyki nie wynika, że język powinien wobec niej milczeć, czyli kończyć się tam, gdzie się ona zaczyna”[508]. Poetyckie sądy o muzyce mogą być przedmiotem badania jak każdy inny twór ludzkiej kultury. W mówieniu o muzyce istnieje pewien paradoks, bo z jednej strony bywa ono bezradne wobec niereferencyjnych muzycznych zjawisk, z drugiej jednak istnieje ciągła i nieprzerwana potrzeba ich komentowania. Muzyka przez setki lat uchodziła za coś wyjątkowego i na przeróżny sposób interpretowanego, a taki stan rzeczy nie uległ zmianie w międzywojniu. Jak pisze Urszula Jorasz: „Muzyka, obejmując większy obszar słyszalności niż mowa, daje też większe możliwości porozumienia, bo może wyrazić to, czego nie można zwerbalizować”[509]. Muzyce wciąż towarzyszy pewien mit transcendencji lub przekroczenia. Jej niewyrażalność bywa interpretowana wbrew intencji jako swoista hiperkomunikatywność: muzyka nic nie mówi, a jednocześnie mówi więcej niż cokolwiek innego, z językiem włącznie. Z tego też powodu w przypadku interpretacji muzyki w poezji istotna jest dialektyka między interpretacją semantyczną i asemantyczną[510]. Muzyka jest często postrzegana jako sztuka nieposiadająca znaczenia, dlatego też jej interpretowanie za pomocą elementów znaczących nie jest do końca skuteczne. Innymi słowy, ważne jest rozróżnienie między interpretacją semantyczną muzyki, która opiera się na badaniu swoistych dla jej środowiska kompozycyjnego znaczeń, a interpretacją asemantyczną, której sens zasadza się na rozpoznaniu odpowiednich struktur kompozycyjnych, np. porządkowaniu i hierarchizowaniu poszczególnych elementów utworu muzycznego (badanie struktur horyzontalnych – melodii, oraz wertykalnych – harmonii).

F. Poetycka tematyzacja muzyki niemalże nigdy nie zakłada asemantycznej interpretacji. Gdy muzyka pojawia się w poezji jako motyw zawsze zyskuje jakieś znaczenie – w tym bodaj tkwi istota

[506] M.A. Szyszkowska, *Wsłuchując się w muzykę. Studium z fenomenologii słuchania*, Warszawa 2017, s. 74.
[507] A. Jordan-Szymańska, *Droga do poznania muzyki. Ucho i umysł*, Warszawa 2014, s. 27.
[508] J. Jusiak, *Między zdarzeniem muzycznym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Lublin 2013, s. 202.
[509] U. Jorasz, *Słuchając, czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010, s. 15.
[510] Według niektórych muzykologów muzykę postrzega się przez pryzmat dźwięków, a nie znaczeń, które potencjalnie one niosą. Jak pisze Nicolas Cook, muzykę można zdefiniować jako „dźwięki wyprodukowane przez ludzi i wywołujące pozytywne wrażenia słuchowe ze względu na samo brzmienie, a nie przypisywane im znaczenie”. Por. N. Cook, *Muzyka. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Łuczak, Warszawa 2000, s. 14.

poetyckiej tematyzacji – nadawanie sztuce asematycznej piętna sztuki semantycznej[511]. Muzyka w obrębie dzieła poetyckiego niemal zawsze coś oznacza, coś znaczy i coś wyobraża – jak by to ujął Stanisław Ossowski[512]. Owo umocowanie w znaczeniowych strukturach wiersza powoduje, że czytelnik w pewnym sensie interpretuje nie rzeczywistą muzykę, lecz interpretację muzyki dokonaną przez poetę. W wierszu nigdy nie mamy do czynienia z muzyką „czystą"; jest ona przefiltrowana przez zamysł i wyobraźnię poetycką. Jak pisze Ossowski: „interpretujemy przedmioty semantycznie, jeśli zajmujemy względem nich tę trudną do scharakteryzowania, a tak pospolitą postawę, gdy przedmiot postrzegany nie jest przedmiotem naszego przedstawienia, lecz jest reprezentantem jakiegoś innego przedmiotu"[513]. Muzyka tematyzowana w poezji jest przez ową poezję reprezentowana; muzyka zyskuje więc znaczenie, ale uzależnione jest ono od tworzywa poezji – języka. W pewnym sensie poezja „programuje" muzykę; ukierunkowuje możliwe jej rozumienie. Tego typu prezentowanie muzyki ma swoje umocowanie w psychice ludzkiej, której interpretacja asemantyczna sprawia kłopoty; człowiek dąży bowiem do uchwycenia znaczeń, dzięki którym może coś zrozumieć[514]. W tym sensie semantyzacja muzyki w poezji nie jest niczym szczególnie odosobnionym, jako iż przeciętni słuchacze muzyki zawsze ją w pewien sposób „rozumieją" lub usiłują „zrozumieć"[515]. Interpretacja asemantyczna wymagałaby od nich posiadania specjalnych kompetencji, elementarnego wykształcenia muzycznego – to warunek *sine qua non*. Z tej też przyczyny interpretacja semantyczna wydaje się bardziej pierwotna i zgodna z ogólnej natury ludzką potrzebą rozumienia różnych fenomenów rzeczywistości.

G. Wielką zasługą poetów międzywojennych było rozszerzenie wiedzy potocznej o muzyce, a także wiedzy na temat samej muzyki „potocznej", czyli mniej dostrzeganej, choć tak przecież powszechnej i łatwo zauważalnej. Poezja międzywojenna to swoisty rezerwuar muzyki nowej dla literatury: począwszy od kabaretu i rewii, przez dancing, jazz-band, radio, gramofon, a skończywszy na filmie. To w tym czasie może po raz pierwszy w historii muzykę zaczęto postrzegać także jako czystą i zmysłową rozrywkę, którą masowo „konsumowano". Na przestrzeni dziejów swoista dialektyka między tym, co zmysłowe, a tym, co duchowe w muzyce prowadziła zazwyczaj do krytyki i zwalczania tej pierwszej. Zawsze dostrzegano, że muzyka może sprawiać przyjemność, ale nie była to cecha przez wszystkich pożądana, albowiem w domyśle prowadziła do grzechu i zepsucia[516]. W

[511] Jak pisała Zofia Lissa: „Każdą muzykę chwytamy z jakiejś ideologiczno-stylistycznej perspektywy, co sprawia, że w różny sposób rozumiemy znaczenie danej muzyki. Nie można całkiem jednoznacznie określić, z jakiej perspektywy ujmujemy jej własne, nadane jej przez twórcę znaczenie". Por. Z. Lissa, *O tzw. rozumieniu muzyki*, [w:] eadem, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 69.
[512] S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, wyd. 3 uzup., Warszawa 1958, s. 19.
[513] Ibidem, s. 19.
[514] Ibidem, s. 20–21.
[515] Według Susanne Langer muzyka jest sztuką o najbardziej rozwiniętej semantyce konotacyjnej, a zatem jej możliwości generowania niedefinicyjnych i „niewysławialnych" treści są znacznie bardziej rozbudowane. Por. S. Langer, *Nowy sens filozofii*, przeł. A.H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976, s. 170–171.
[516] D. Gwizdalanka, *Symfonia na 444 głosy*, Kraków 2020, s. 16–18.

międzywojniu podobny zarzut spotkał zresztą zarówno muzykę jazzową, jak i modne wówczas tango, co dowodzi żywotności tego dialektycznego myślenia o funkcjach muzyki. W latach 1918–1939 od nowej epoki nie było już jednak odwrotu, a dwudziestolecie stało się preludium do zupełnie nowego postrzegania muzyki – jako produktu kultury masowej, co miało swoje reperkusje także dla poezji.

MUZYKOLOGIA POETYCKA

A. Dlaczego poezja międzywojenna jest „muzykologiczna"? Trzeba wytłumaczyć się z tych słów. Anna Barańczak definiuje muzykologię poetycką krótko. Są to „sądy o ontologii i semantyce muzyki wypowiadane przez autentycznych poetów"[517]. Trzeba powiedzieć, że delimitacja znaczenia pojęcia w ujęciu badaczki umożliwia dość jasne sprecyzowanie typu wierszy, które można uznać za muzykologiczne. Będą to z jednej strony utwory, w których poeci usiłują odnaleźć – czy subiektywną, czy zobiektywizowaną – prawdę o muzyce, z drugiej zaś dzieła, w których rozpatrywana jest jej funkcja. I co najistotniejsze – należy taką muzykologiczną działalność ograniczyć do wierszy, w których muzyka jest głównym tematem, nie zaś jedynie motywem. Oczywiście muzyczna motywika często eksponuje różne akcydentalne funkcje muzyki, ale są one często uzależnione od szerszego kontekstu ogólnej tematyki dzieła, która może być zupełnie przypadkowa.

B. Można więc w pewnym sensie powiedzieć, że muzykologia poetycka dotyczy spraw najbardziej ogólnych i jest działalnością poniekąd filozoficzną. Chodzi zatem o sytuacje, w których poeta usiłuje odpowiedzieć na pytanie: czym jest muzyka lub do czego służy. Nie interesuje go zaś, czym jest i jaką pełni funkcję w losowym określonym kontekście. Przedmiotem muzykologii poetyckiej jest więc muzyka jako temat, nie zaś muzyka jako motyw. W poezji międzywojennej dość łatwo zlokalizować takie wiersze; interpretant jest umieszczony w paratekście, tzn. tytule lub podtytule.

C. Sens muzykologii poetyckiej tkwi więc w postrzeganiu muzyki w sposób subiektywny, traktowaniu jej z jednej strony jako przedmiot refleksji poetyckiej, z drugiej jako wielofunkcyjny motyw, niezależny od globalnej ideologii artystycznej typu korespondencja czy synteza sztuk. Międzywojnie nazwałbym nie tyle końcem oddziaływania muzyki jako idei, lecz początkiem rozpadu pewnego modelu korespondencji sztuk – zwrotem ku jej praktycznej realizacji (np. synteza sztuk w postaci poezji istniejącej w postaci piosenek, skeczy kabaretowych, istniejącej w filmie itp.) oraz zwrotem ku muzykologii poetyckiej. O ile dla Norwida refleksja muzykologiczna łączyła się z pewną socjologią, czyli poszukiwaniu funkcji muzyki w życiu narodu, o tyle międzywojenna muzykologia poetycka wolna była od tego typu obciążeń. Interpretowanie tego przez pryzmat idei korespondencji sztuk jest już zwyczajnie nieadekwatne i prowadzi do mylnych rozstrzygnięć.

[517] A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia"*, op. cit., s. 111.

MUZYKA JAKO TEMAT

A. Istnieje tym niemniej w międzywojniu grupa utworów poetyckich, w tytułach których eksponowane jest słowo ‘muzyka’, co sugeruje wprost, iż ambicją poety jest swoista poetycka charakterystyka sztuki muzycznej, jej definicja lub interpretacja. Warto przyjrzeć się tym utworom, ponieważ muzyka jest w nich głównym tematem, a nie wyłącznie akcydentalnym motywem. Jest czymś istotnym, a nie jedynie przelotnym. Hiperonim ‘muzyka’ był przez poetów międzywojnia tematyzowany wielokrotnie. Proceder ten nie może być ograniczony i przypisany do jakiejś konkretnej grupy literackiej, ponieważ przebiega niejako w poprzek całej sensosfery estetycznej międzywojnia. Wyraz ‘muzyka’, w różnej formie gramatycznej, pojawia się bowiem u tak różnych poetów, jak: J. Wittlin (*Z pieśni do muzyki przyszłości*), T. Szantroch (*Krajobraz muzyczny w Beskidzie*), T. Czyżewski (*Muzyka z okna. Płacz*), J. Tuwim (*W muzyce*, *Muzyka modrolica...*, dwa wiersze pt. *Muzyka*), K. Wierzyński (*Jestem jak gdyby muzyka*), J. Iwaszkiewicz (*Nocna muzyka*), W. Broniewski (*Awantura z muzyką*), J. Liebert (*Muzyka poranna*), P. Hertz (*Nocna muzyka*, *Muzyka gaśnie*, *Sen bez śmierci, muzyka bez fermat*, *Czym dla muzyki dźwięk i barwa dla obrazu...*, *Muzyka dnia – wieczorna chwila*), J. Brzechwa (*Muzyka*), R. Kołoniecki (*Dzień muzyki*), M. Piechal (*Muzyka*), S. Ciesielczuk (*Muzyka zbóż*), W. Słobodnik (*Muzyka*), J. Czechowicz (*Muzyka ulicy Złotej*), H. Domiński (*Muzyka wieczoru*), L. Szreder (*Motywy muzyczne*), J.B. Ożóg (*Dom pod muzyką*), Henryk Salz (*Muzyka*), Ignacy Fik (*Muzyka*), J.A. Gałuszka (*Muzyka [Rapsod burzowy]*, *Muzyka od stepów*), Józef Andrzej Teslar (*Muzyka głuchych*), Wiktor Popławski (*Musica sacra*).

B. Tytuł lub podtytuł zawierające słowo ‘muzyka’ nie zawsze implikują jednak tematykę, którą możemy określić jako muzykologiczną. Dość często „muzyczny” tytuł oznacza wiersz, w którym muzyka nie jest rozpatrywana ani w swej generalnej postaci, ani w kontekście funkcji, jakie może pełnić, lecz raczej w formie motywu: muzykosfery, melosfery czy muzyki przestrzeni. Z tego powodu jedynie część wymienionych wyżej utworów nadaje się do krótkiego omówienia w niniejszej sekcji.

1. Pierwsza próba poetyckiego wyjaśnienia, czym jest muzyka, została podjęta przez ekspresjonistę J. Stura, który w 1920 roku napisał poemat *Muzyka*. Utwór utrzymany jest w tonacji podniosłej. Poeta wykorzystuje rekwizyty związane z kulturą chrześcijańską, umiejscawiając podmiot wiersza w Ogrójcu, gdzie musi czuwać nad „wojującym Słowem” i „pieśnią”. W pewnym momencie dochodzi do zmiany scenerii, a podmiot znajduje się pośród ludzi, w salonie muzycznym – nagle dłoń pianisty spada na białą klawiaturę, co powoduje wyraźne podniecenie: „Każdym tonem, jak dzwonem rozciągają żyły / W bezmiar skręcają i męczą”. Muzyka oddziałuje na podmiot od pierwszego dźwięku. W klasycznym już, postmickiewiczowskim module, muzyka wywołuje w podmiocie wiersza swoiste wizje i halucynacje: „Po szarudze stąpają, / Po kłosach zżętego zboża / Akordy! Idące luzem perły rozhukane!”. Sztuka muzyczna ma w wierszu Stura wymiar duchowy, oddziałuje głównie na psychikę podmiotu: „Od morza do morza wędruje ma dusza i pieści sny”.

Muzykę uznaje za swoją siostrę i swoisty „środek transportu" między światem materialnym a duchowym: „A chodźmy sobie, w dal, muzyko! / A chodźmy sobie w szeroteńki świat. / Jeno cicho, siostrzyczko! / Jeno na paluszkach". Wędrowanie w towarzystwie muzyki przynosi podmiotowi poczucie szczęścia – słuchanie muzyki ma więc pewien wymiar eudajmoniczny, który w dalszych wersach zmienia się w bujną emocjonalność i miłość. Muzyka kojarzy się poecie z wielką tajemnicą, która jest do odkrycia. Słuchanie sprawia, że podmiot nie tylko doświadcza czegoś w sposób estetyczny, lecz również odkrywa się przed nim świat, którego dotąd nie dostrzegał: „A we mnie wzbiera łkająca świadomość, / Że coś powstaje, że coś się rodzi". Muzyka staje się swoistą mocą kosmiczną, jak dalej pisze Stur: „hukiem bożych organów", który można postrzegać także audialnie: „wśród much łąkowych swawolnego bzyku". Muzyka to kosmos, muzyka to przyroda. Stur dał właściwie całą wykładnię ekspresjonistycznego pojmowania muzyki jako swoistego środka ekspresji, właściwego kontrapunktu duszy, a także bodźca poznania.

2. Wiersz *Muzyka* L. Staffa jest zbudowany na kanwie zwrotu do adresatki, której tożsamości nie znamy, ale ta niejednoznaczność jest wyraźnie zamierzona. Można odnieść wrażenie, jakby poeta zwracał się albo do ukochanej kobiety, albo do kobiety wykonującej utwór muzyczny. albo do samej Muzyki, którą personifikuje: „Wysmukłą piękność nagiej twej dłoni muzycznej / Uświęca harmonijny trud świętej Cecylii, / Gdy nad bielą klawiszy twa postać się chyli, / W tajemnym upojeniu ekstazy mistycznej". Motyw muzyki u Staffa jest połączony z mistyką i symboliką chrześcijańską, na co wskazują przeróżne sakralne rekwizyty, jak figura św. Cecylii, patronka samej muzyki i muzyków czy ujawniony w późniejszych wersach cherubin. Muzyka w ujęciu Staffa oscyluje między trzema zasadniczymi postaciami: 1. wykonania muzycznego, którego natchnieniem jest wspomniana św. Cecylia, wybitna organistka; 2. upojenia w ekstazie, którą przynosi doświadczanie muzyki pojmowanej mistycznie czy wręcz religijnie; oraz 3. muzyki ujmowanej w kategoriach miłosnych, a więc emocjonalnych. Całość wydaje się zespolona motywem snu lub marzenia, który jest efektem działania muzyki. Sama gra na instrumencie przenosi muzyka w sferę mistyki i ekstatycznej ekspresji, która pobudza ukryte głęboko w człowieku emocje, a także przenosi go stan sennej maligny i marzenia. Muzyka w świecie Staffa pełni więc funkcje duchowo-emocjonalne, nie ma w niej ani odrobiny racjonalności czy matematyczności. W pewnym sensie jest też narzędziem symbolicznym i magicznym. Symbolicznym, bo symbolizuje miłość, uczucia i emocje, magicznym, ponieważ wywołuje w człowieku poczucie tajemniczej ułudy mistycznej, stabilizując jego psychikę. Istotną sprawą jest jednak fakt, że muzyka traktowana jest przez Staffa jako zbiór dźwięków, który w określonym kontekście zyskuje zasadnicze znaczenie. Poeta nie odczuwa muzyki jako fenomenu wyłącznie słuchowego. Podstawowy kanał odbioru jest w tym wypadkiem jedynie przepustką do dalszych interpretacji.

3. Aż trzy wiersze poświęcone muzyce napisał J. Tuwim. I mimo iż są to utwory pisane na różnych etapach życia poety, wydaje się, że można znaleźć w nich wszystkich jeden wspólny mianownik – mianowicie synteza muzyki i słowa. Nie jest to jednak połączenie oznaczające pieśniowość lub sam gatunek pieśni. Tuwim miał doskonały słuch muzyczny i językowy, przez co bardzo chętnie nawiązywał do modelu muzyki wiersza, rozciągając go jednak na samo słowo i polszczyznę. Język polski jest dla poety muzyczny, a w samej muzyce, jak pisał „tkwią tajemnicze nieziemskie słowa" i „jakaś melodia szemrze liliowa" (*W muzyce…*). Poeta daje do zrozumienia, że muzyka jest rewersem języka: tego, czego nie da się wyrazić za pomocą słów werbalnie, można usłyszeć w muzyce, ponieważ ona sama w sobie jest „słowem", czyli medium mogącym wysyłać określone komunikaty. W kolejnym wierszu poświęconym muzyce poeta precyzuje treści z poprzedniego utworu, rozdzielając muzykę od języka, aby znów je połączyć, choć inaczej. Muzyka to według poety „Forma, twórcza mistrzyni wewnętrznych przebłysków, / Nieuchwytnych zrozumień genialna rzeźbiarka" (*Muzyka* [z *Juweniliów*]). W tej optyce uprawianie poezji to w istocie układanie muzyki. Słowo i język podlegają prawu formy, która jest muzyczna. Wedle Tuwima sam akt twórczy ma wymiar muzyczny. Ukoronowaniem tej Tuwimowskiej muzykologii jest wiersz *Muzyka* pochodzący z tomu *Biblia cygańska* (1932). Poeta wrócił więc do tematyki po wielu latach, ale czyni dość przewidywalne i porównywalne z poprzednimi rozstrzygnięcia. Medium muzycznym jest w tym wypadku poetycka fonosfera: „Ani spostrzeżesz, przyjacielu, / Jak się na muzykę przeniosę. / Dopłynę obudzonym głosem / Do jedynego celu". Muzyka jest w optyce Tuwima stanem optymalnym, do którego winna dążyć sztuka poetycka, a układanie słów jest równoznaczne z uprawianiem muzyki: „Światłami słów, melodii linią / Składasz się w bóstwo, zdźwięczasz w gamę, / W ład, w sumę, w liczbę, którą czynią / Te same myśli, dni te same". Muzyka jest zatem ponownie formą, a także środkiem osiągania założeń artystycznych, jest naturalnym dla słowa środowiskiem. W ostatniej strofie poeta w wprowadza także wątek tanatologiczno-teologiczny, odwracając logikę biblijnego cytatu „Na początku było słowo". Muzyka jest nie tylko jak najbardziej materialną formułą układu słów, lecz także podstawą Tuwimowskiej metafizyki: „Na dnie wszystkiego śmierć bezdźwięczna / Czeka, byś głucho stuknął głową. / Spadasz — melodia wieczna, / A kiedy spadniesz — słowo". Środkiem „transportu" do „prawdziwego" słowa, które tym razem nie jest na początku, lecz na końcu, jest właśnie muzyka, nazwana w tym miejscu „melodią wieczną".

4. Inną strategię mówienia o muzyce zastosował L. Piwowar w wierszu *Do muzyka*. Podmiot liryczny utworu nie buduje metafizyki muzycznej na podstawie apriorycznych przekonań, lecz opowiada o swoich własnych doświadczeniach muzycznych i reakcjach, które mają cielesne umotywowanie: „Zielony kwiat, masz go, dław się zieloną trucizną! / Ja w brzuchu, w gwiazdach jelit noszę twoją muzykę, / podobny tworom przyrody, oczarowany zmysłami, / na czworakach biegnę, rytmicznie za twym gwizdem". Piwowar nazywa abstrakcyjnego muzyka „szamanem",

traktując zatem muzykę niemal jako sztukę magiczną, która oddziałuje na człowieka na najbardziej fundamentalnym fizjologicznym poziomie. Podmiot liryczny jest od muzyki uzależniony: „I tak mnie niewolniczy niepokój więzi w pięciolinii, / a symfonia to niebo dla tonących szczurów". Mimo iż zwrot adresowany jest do anonimowego i abstrakcyjnego adresata, którym jest w wierszu „muzyk", poeta wymienia wzorce idealnego kompozytora: „Łatwo ci błyskiem rozkołysanej ręki, / Chopinem, Mozartem, Szymanowskim ujarzmiać tych, co nie myślą, lecz czynią, / ty, prawdziwy piorunie i prawdziwa chmuro!". Poeta i muzyk są z punktu widzenia Piwowara spokrewnieni, dlatego też w pewnym sensie możemy doszukać się w rozumowaniu poety przebłysków dawnej idei korespondencji sztuk. Warto jednak zauważyć, że sztuka muzyczna jest traktowana przez Piwowara zdecydowanie wyżej, a abstrakcyjny muzyk jest deifikowany: „My dajemy kształty myślom, formy słowom, a w parnych oddechach / twych słuchaczy, zatruci, tobie dajemy kwiat, co cię nie zabija, / my, ludzie, tobie, który jesteś zwierzę albo bóstwo". Piwowar, w przeciwieństwie do Tuwima, nie łączy muzyki i poezji w sposób syntetyczny. Istnieje u poety wyraźna hierarchia, w której poeta to jedynie człowiek układający myśli i słowa w określone formy, a muzyk to istota niemal boska, która posługuje się czarodziejskim narzędziem, które zatruwa ludzką duszę i uzależnia. Muzyka jest jak religia.

5. W. Słobodnik w wierszu *Muzyka*, podobnie jak wcześniej Piwowar, wykorzystuje chwyt apostrofy, zwracając się do abstrakcyjnej i nieco spersonifikowanej muzyki. Tym razem nie chodzi jednak o kompozytora, lecz o samą Muzykę, która porównuje poeta do śmierci: „Ty jesteś tym, co przeczuwamy / Zaledwie myślą naszą. / Gdy ciebie nie ma, jakieś ręce / Wszystkie gwiazdy gaszą / O muzyko, ty równa śmierci, / Wyniosła tajemnico!". W optyce Słobodnika muzyka jest zjawiskiem niewysłowionym i niepoznawalnym, a jedyną możliwością bliższego poznania jest wyłącznie zmysłu wzroku: „Gdy przymknę oczy, ty ogarniasz / Mnie pełniej, gdy otworzę – / Wymykasz się mojemu uchu / I słyszę głos twój gorzej". W metafizyce muzyki Słobodnika jest ona „siostrą" śmierci. Poeta, podobnie jak Tuwim, tworzy obraz muzyki jako rzeczywistości „za-światowej", którą usłyszeć w pełni można dopiero po zgonie: „Stąd wiara moja: gdy twa siostra, / Śmierć zamknie mi powieki, / Będę cię słyszał w całej pełni / Na zawsze już, na wieki". Po raz kolejny: muzyka jest niczym religia, która obezwładnia, ale jest także pewną wartością, która budzi pożądanie.

6. M. Piechal także napisał wiersz pt. *Muzyka*, który został zadedykowany Karolowi Szymanowskiemu. Utwór powstał w hołdzie kompozytorowi z powodu jego zgonu w 1937 roku. Jest zatem w pewnym sensie muzyczno-poetyckim epitafium. Gdyby jednak zapomnieć o właściwym przeznaczeniu dzieła, można je uznać za ciekawy wiersz poświęcony muzyce jako takiej, którą Piechal pojmuje w kategoriach zmysłowo-kosmicznych, nazywając ją „snem płynnym" i „światłem słyszalnym", które są „żywiołem w zmysłach rozlane". Widać zatem, iż muzyka ma wymiar metafizyczny, a nie tylko dźwiękowy, a jednocześnie jej działanie jest najbardziej wyraźne w ludzkich

zmysłach. Dialektyka między materialnością a idealnością muzyki jest u Piechala wyraźna: „Duch, który z piasku palmę / wyprowadza pod obłoki same". Podobnie jak Słobodnik zwraca uwagę na niewysłowioność i tajemniczość muzyki: „Wątek niedocieczony / w czasie bez przestrzeni – / pozamaterialną istotą stworzony, / nie rzucają cieni". W duchu filozofii A. Schopenhauera dodaje jednak, że muzyka jest w zasadzie podstawą bytu ludzkiego: „Sam nagi sens, obnażone sedno, / ostateczna racja wszystkich rzeczy – / to właśnie jedyne jedno / za trudne na rozum człowieczy". Muzyka to „czysta religia", która „niedotykalne poruszy", a jej największym rezonatorem jest „wewnętrzny krajobraz duszy".

MUZYKA JAKO MOTYW: MUZYKOSFERA – MELOSFERA – MUZYKA PRZESTRZENI

A. Muzyka jako motyw pełni w poezji międzywojennej szereg funkcji, które można z grubsza uporządkować. Pierwsza i najważniejsza grupa tematyzacji dotyczy wierszy, które sygnalizują obecność muzyki na poziomie paratekstu: tytułu i podtytułu. Są to utwory, w których muzyka jest głównym tematem, a to, w jaki sposób jest traktowana i jaką pełni rolę, wynika z przyjętej przez poetę definicji. Muzyka może być rozpatrywana jako sztuka muzyczna, jako kategoria przestrzenna (przestrzeń nazywana jest muzyczną lub/i łączy się z motywem muzyko- i melosfery), jako kategoria filozoficzno-religijna (muzyka sfer, muzyka kosmiczna, muzyka kosmosu), jako kategoria abstrakcyjna (refleksja nie dotyczy wówczas żadnej konkretyzacji, lecz muzyki ujętej w oderwaniu). Druga grupa jest szersza i dotyczy nie tyle muzyki jako tematu, lecz zasadniczo motywu, który może mieć mniejszy lub większy wpływ na całość treściową wiersza. Muzykę jako motyw poetycki można podzielić na trzy podstawowe podtypy: muzykosferę, melosferę oraz muzykę przestrzeni (muzyczność przestrzeni).

B. Najprostsza w obsłudze i najpowszechniej używana jest muzykosfera, czyli tematyzacja muzyki jako sztuki. Kiedy poeta pisze, że „gra muzyka", „słyszy muzykę", „grają skrzypki", „bas burczy" itp. i mamy pewność, że jest to muzyka „konkretna", dosłowna, niezapośredniczona metaforą – jest to muzykosfera. Oczywiście brak metaforyzacji dotyczy samego przedmiotu zainteresowania, czyli muzyki jako motywu; nie oznacza to jednak, że sam już sam szczegółowy opis muzyki, o ile się taki pojawia, jest pozbawiony przenośni i innych figur poetyckich.

Muzykosfera jest w poezji najprostszym sposobem, by zarejestrować jakości muzyczne, dlatego nie dziwi fakt, że jest to motyw najczęstszy. Ma on przeważnie charakter akcydentalny; sygnalizuje jedynie istnienie w wierszu motywu muzycznego, nie czyniąc z jednocześnie z samej muzyki głównego tematu. Nie jest ona wówczas elementem kluczowym dla interpretacji całości treściowej wiersza, a raczej jednym z wielu takich elementów, współgrającym z innymi w ogólnej logice koła hermeneutycznego. Warto jednak przyznać, że jest to motyw dość często pomijany, traktowany jako element kolorystyki lub zwyczajny rekwizyt. Jeśli poeta pisze w wierszu, że gdzieś „gra muzyka"

albo „słychać muzykę", nie traktując takiego motywu jako znaczącego ogniwa sensotwórczego, rzeczywiście można potraktować taki motyw jako czysto kolorystyczny. Nie warto jednak zapominać, że nawet tak krótka i lapidarna informacja o istniejącej w świecie przedstawionym wiersza muzyce współtworzy jego środowisko audialne i to, co nazywamy audiosferą wiersza. Trzeba pamiętać także o jeszcze jednej istotnej rzeczy: sposoby tematyzacji najprostszych jakości muzycznych są z punktu widzenia literaturoznawcy najbardziej czytelną dokumentacją zmian w zakresie postrzegania sztuki muzycznej. Można to pokazać na kilku przynajmniej przykładach. Dla młodego Tuwima muzyka akcydentalna była niezwykle istotna, ponieważ wciąż tkwił w jego poetyce manieryzm muzyczności młodopolskiej. Pisał poeta o „szemrzącej upiornej muzyce" i „muzyce bezdźwięcznej" (*Noc z 14 XII na 15-ego*) albo o „muzyce dali złocistej" (*Patos dali*). Ten nastrój udzielał się poecie także w późniejszej twórczości, gdy wspominał o „burzącej" i „huczącej" groźnej muzyce, a także o symfoniach, które „targały przestrzeń" (*Flecista*), ale były to już jedynie przejawy dawnego sposobu pisania. Tuwim z lat 20. pisał już o muzyce w coctail-barze czy o jazzie. Inny jest przypadek K. Wierzyńskiego, który proponował nowy model muzyczności od samego początku. Muzyka stała się cechą podmiotu we wczesnej euforyczno-witalistycznej fazie jego twórczości (*Jestem jak gdyby muzyka*). Później Wierzyński chętnie wykorzystywał metaforę muzyki do scharakteryzowania cech własnej twórczości (*Ars poetica*, *Kurhany*). A. Słonimski traktował zaś muzykę bardzo instrumentalnie, wyznaczając od czasu do czasu jej zasadnicze funkcje: „Jeśli nie rozumieją słów, / Muzyka ich uspokoi, muzyka!" (*Wieża Babel*). Bywa, że używa muzyki jako kategorii przestrzennej, pisząc o „milknącej muzyce w oddali" (*Miłość ziemska i nieziemska*). Twórczość Słonimskiego jest jednak doskonałym przykładem, do jakiego stopnia tematyzacja muzykosfery zmieniła swój charakter w międzywojniu. Iwaszkiewicz, jako muzyk-poeta, tematyzuje muzykę albo w formie autotematycznej (*Liliowa dolina*: 2. *Czy kocha cię kto tak, jak ja?*), albo jako sposób wyrażania się przez sam podmiot wiersza – dość typowe dla poezji Iwaszkiewicza jest kreowanie sytuacji, w której podmiot liryczny jest salonowym pianistą-amatorem, który przygrywa dla przyjemności wśród członków najbliższej rodziny lub znajomych (*Siedem wierszy*: *V*). To bardzo istotne, albowiem muzyka jest w twórczości traktowania jako po prostu jeden z elementów życia codziennego. Najbardziej abstrakcyjna, ale także w nowym sensie, jest muzykosfera tematyzowana przez Jana Lechonia. Jest ona o tyle istotna, że poeta przeważnie nie wykorzystuje motywu muzyki w żaden inny sposób. Lechoń był mistrzem opisu muzyki, czego przykładem jest muzyczny wiersz-arcydzieło *Mochnacki*. Wkład poety jest niezwykle istotny, ponieważ przywrócił on do poezji polskiej tradycję Mickiewiczowskiego opisu muzyki. Bardzo istotny dla wczesnej fazy międzywojnia było „sprowadzenie muzyki na ziemię", dotknięcie jej za pośrednictwem języka potocznego oraz codziennego doświadczenia. Ciekawe są w tym kontekście cztery wiersze E. Zegadłowicza poświęcone nie tyle samej muzyce, ile dziadkowi – przypuszczalnie samego poety – który był

nauczycielem muzyki i dbał o muzyczną edukację wnuka, który jest podmiotem lirycznym wszystkich tych utworów (*Muzykus*, *Pokój dziadka*, *Zwyczajnie...*, *Lekcje*). Nie znajdują one odpowiednika w całej polskiej literaturze. Ukazują zupełnie nowy sposób traktowania tematyki muzycznej w poezji. Muzyka związana z doświadczeniem potocznym jest w poezji tego czasu rejestrowana w określonych okolicznościach. Wielkie i tajemnicze muzyczne przestrzeni, budujące nastrój w poezji modernistycznej, ustępują miejsca np. kawiarniom, restauracjom, dancingom czy nawet obrzędom weselnym itp. Były to zmiany o charakterze strukturalnym. Wiersze w tym duchu tworzy nawet poeta ekspresjonistyczny J. Stur: „Wracam z kawiarni. / Muzyka grała melodię z operetki" (*Homo, deus, diabolusi*)[518], dokumentując w ten sposób zasadniczy fakt zmian w codziennej audiosferze knajp i kawiarń. Podobną obserwację czyni T. Czyżewski, pisząc: „Tam w mieście grają — «Koncertkawiarnie», / I przy muzyce rozmyślać można" (*Oda do chleba*). J. Lechoń w jednej ze swoich fraszek wskazuje takie miejsce bardzo konkretnie: „W «Morskim Oku» gra muzyka, / Za oknami wicher, chmury, / Kornel pije «Tabromika». / «Moje drogie, polskie góry»" (*Kornel*). Podobny motyw pojawia się ponadto u T. Hollendra: „Na ciszę noc wymiata pod jasne latarnie / do dzwoniących muzyką, świetlistych kawiarni / spóźnionych Don Kichotów / Zadzwoniły kawiarnie głupiutką muzyką…" (*Stulecie*). M. Pawlikowska-Jasnorzewska mówi zaś o „muzyce grającej w barze" (*Adres*). Wszystkie tego rodzaju zarejestrowane przez poetów dokumenty zmian w muzykosferze można mnożyć. Tego rodzaju tematyzacja muzyki była typowa głównie dla wczesnych lat 20. Ich frekwencja maleje mniej więcej od początku działalności Awangardy Krakowskiej. Najdłużej utrzymuje się wśród poetów blisko związanych z poetyką grupy Skamander. Pewne ślady można jednak odnaleźć także u poetów Kwadrygi. Miłośnikiem tematyzowania muzyki w kontekście kultury rozrywki był przede wszystkim K.I. Gałczyński. W wierszu *Sympozjon* pisał wprost: „Przyznajcie mi, że dobrze wino w takt muzyki / pić i na tańczące pooglądać ogniki, / i szumów leśnych słuchać, i ku gwiazdom oko / podnosić, kołującym srebrnie i wysoko". Zmienia u Gałczyńskiego sceneria, ponieważ nie wymienia on wprost żadnej knajpy, kawiarni czy restauracji, ale wiemy skądinąd, że sam bywał ich częstym gościem. Ekstrapolacja pola słuchowego, do której dochodzi w tym wierszu, ma więc charakter amplifikacyjny, ale można powiedzieć, że nadal związana jest z podobnym kontekstem audialnym. Co istotne, wraz z początkiem działalności Kwadrygi, a także większej aktywizacji poetów rewolucyjnych, motyw muzykosfery knajpianej zmienia nieco charakter. Muzyka staje się pośrednio symbolem stylu życia parweniuszy i ludzi lubiących zbędny zbytek. W pewnym sensie symbolizuje ona także obojętność na krzywdę ludzką. W poezji przełomu lat 20. i 30. podobne ujęcia są łatwo zauważalne, a powtarzają się one jeszcze częściej w latach 30., na fali popularności motywów katastroficznych. L. Szenwald pisał o tym w

[518] J. Stur, *Anima Nostra. Przełomu część 1*, Poznań 1920, s. 111–112.

jednym ze swoich poematów: „W kawiarniach, w mgle lamp, muzykanci rzępolą / i dywan przygłusza huk bucisk, / a złota niewola jest również niewolą, / i wyzysk ten sam jest, i ucisk" (*Scena przy strumieniu*). Poeta w sposób ironiczny zauważa, że sposób życia sfer wyższych, który można potocznie nazwać bytowaniem „od dancingu do dancingu", to także forma niewoli. Jest ona tym bardziej uciążliwa, że umożliwia tym ludziom w miarę wygodne funkcjonowanie w sytuacji, kiedy cały kraj od 1929 roku pogrążony jest w chronicznym kryzysie. W sposób lapidarny, choć nieco agitacyjny i mniej poetycki, wyraził to Edward Szymański w wierszu *Proletariusze*, pisząc: „Za progiem twojej nędzy / świat drży muzyką ulic!". Nie można takiej poezji traktować wyłącznie jako formy politycznego nacisku lub chęci wyrażenia poglądów. W latach 30. postrzeganie muzyki rozrywkowej i jazzowej w pewnych środowiskach rzeczywiście uległo zmianie, a poetom łatwo było kreować dualistyczne obrazy, w których po jednej stronie była bieda i głód, a po drugiej przepych, dancing i jazz-band. Podobna poezja trafiała częściowo na podatny grunt. Inni poeci, zwłaszcza ci związani ze Skamander, akurat ten problem ignorowali, co oczywiście nie oznacza, że tematyka społeczna się u nich nie pojawiała. Przybierała po prostu inną formę. Warto podkreślić, że wiele w postrzeganiu muzyki kawiarń wniósł choćby katastrofizm, który mógł przybierać różne formy. Pisano przecież wiersze, w których katastrofa nie musiała przybierać charakteru kosmicznego; mogła być zupełnie realna, a w późnych latach 30. zupełnie konkretna w postaci wojny domowej w Hiszpanii. Wielu poetów reagowało na ten konflikt w bardzo ponurym i jednoznacznym tonie. E. Szymański wplątał w podobny wątek także motyw muzyki kawiarń: „A nocą, / punkt o dwunastej, / wszystkie ręce zatrzęsły się z trwogą. / Muzyka kawiarń w pół taktu skonała od razu. / Szept z ust do ust – / trzask okien i drzwi – na ulicach nikogo – – – / Alarm! Atak gazów! / Nieprzyjacielska eskadra nad miastem!" (*Atak nocny*). Poeta tworzy wymowny obraz wojny jako destrukcji ludzkiej kultury, ale zwraca też poniekąd uwagę na zmianę i przesunięcie wrażliwości: nawet jeśli bieda i niedola innych nie powstrzymała ludzi przed zażywaniem rozrywki, uczyni to bezpośrednie zagrożenie życia w postaci spadających na głowę bomb. Bardzo podobną metaforą posłużył się w filmie *Pianista* Roman Polański, rozpoczynając go od muzyki granej przez Władysława Szpilmana, którą przerywa huk niemieckich bomb. To bardzo prosty, ale bardzo wymowny sposób na trawestację powiedzenia, że gdy trwa wojna, muzy milkną.

Dla poezji futurystycznej tego czasu typowym sposobem na tematyzację muzyki związanej z potocznym doświadczeniem była międzywojenna wieś i jej obyczaje. Jeśli w miastach zaczęła dominować muzyka kawiarniana, to na wsi nadal podtrzymywano dawne zwyczaje. Wątki wiejskiego wesela nie były w literaturze polskiej niczym nowym; ktoś mógłby powiedzieć, że futuryści właściwie powtarzają to, co zarejestrowali już poeci młodopolscy. Warto jednak powiedzieć, że futurystyczna wieś została w pewnym sensie przetworzona przez zdobycze najnowszych prądów awangardowych w sztuce, czyli dadaizm i prymitywizm. Tendencją poetów futurystycznych była

rezygnacja z chęci przekazywania sensu dosłownego na rzecz podkreślania jakości dźwiękowych zarówno samego wiersza, jak i świata przedstawionego. Dlatego też muzyka wiejskiego wesela to w pewnym sensie wariacja na temat dadaizmu. Najwybitniejszym przejawem ten tendencji był tomik *Pastorałki* (1925) T. Czyżewskiego, który stworzył w nim nowoczesny obraz audiosfery polskiej wsi, używając w tym celu środków dźwiękowych, jak paralelizmy składniowe, powtórzenia, aliteracje, instrumentacja głoskowa, a przede wszystkim – onomatopeja. Wieś Czyżewskiego to po prostu wielki las dźwięków. Pisze poeta w wierszu *U szopy*: „Tiurli, tiurli — tiurli, tiurli / tak muzyczka gra / tak muzyczka gra". W podobny sposób pisał o wiejskim weselu Stanisław Młodożeniec: „Rybikowe granie / tańcowanie za niem – / zarywa – / ponosi – / drzew w zanadrzu cosik..." (*na weselu*). Bohaterem wiersza jest wiejski muzykant, a także muzyka ludowa, której sens i charakter poeta doskonale wyczuwa, pisząc o tym, że jest to muzyka nie tylko do słuchania, ale także do tańca – jej performatywny charakter jest w zasadzie najważniejszy. Oprócz tego stylizuje język poetycki na wiejską mowę. Przykłady tego typu ujęć można mnożyć, pojawiają się one także u Jasieńskiego i Sterna. Futuryści wnieśli do tematyzacji audiosfery wsi bodaj najwięcej spośród wszystkich twórców międzywojennych. Ich wpływy widać także później. J. Czechowicz pisał bowiem: „oj malowany panie muzykancie / zła chwila zła chwila / już się most z pawiem na młynowym stawie / przechyla" (*pieśń o niedobrej burzy*). Poeta stara się stylizować wiersz na pieśń ludową. K.I. Gałczyński pisał zaś z kolei: „Wędrowni muzykanci, / ojej! oj-radi-re! / cudowni dyletanci / nie lubią smucić się; / a jeden gra na flecie, / drugi na skrzypcach gra / i chodzą tak po świecie – / ojej oj-radi-ra" (*Wędrowni muzykanci*). Poeta opuszcza co prawda samą wieś na rzecz przestrzeni nieokreślonej, ale trzyma się etykietki „muzykanta", a także wykorzystuje wykrzykniki oraz onomatopeje. W ten sposób zbliża nas poeta do tematyzacji muzykosfery podwórzowej, której przykład dał Cz. Miłosz, pisząc: „Chórem zawodzą w podwórzu kamienicy / muzykanci. U okien świecą ręce zasłuchanych" (*Świty*). Poeta przenosi nas z powrotem do miasta, by dać przykład poetyckiego zapisu tzw. muzycznego folkloru miejskiego, który można uznać za kolejny sposób czynienia z muzyki tematu w międzywojniu. Miejskie kapele, grające na mandolinach, skrzypcach i bębnach, były stałym elementem muzycznego pejzażu dźwiękowego tamtych lat, a także jednym z zasadniczych sposobów tematyzacji muzyki „konkretnej" i potocznej. Muzykosfera lat międzywojennych przekształciła się w sposób zdecydowany i mimo iż od czasu do czasu zdarzały się jeszcze motywy muzyczne eksponujące dawne myślenie o muzyce, pewnych procesów i tendencji nie dało się już powstrzymać. Obniżenie stylu, zmiana sposobu mówienia i zmiana scenerii lirycznej zdeterminowały podobne zmiany. Nie można jednak twierdzić, że muzyczność poetycka jako taka przestała w międzywojniu istnieć. Zmieniła po prostu formę. Idea muzyczności poezji, która w okresie Młodej Polski związana była bliżej z tym, co za Hejmejem nazywamy dziś Muzycznością I, przesunęła się w kierunku Muzyczności II. Język poetycki stał się mniej nastrojowo-muzyczny, nie znaczy to jednak, że stał się

mniej muzyczny czy melodyjny. Był po prostu muzyczny w innym sensie. Nawet potencjalna amuzyczność poezji T. Peipera zawierała komponent muzyczny: rezygnacja z tradycyjnego wiersza miała przecież doprowadzić do wzbogacenia dźwiękowego poezji polskiej, którą Peiper postrzegał jako monotonną i „hałaśliwą", a wzorcem przemian w poezji miały być analogiczne zjawiska w muzyce. Muzyczność w międzywojniu nie znika, po prostu zmienia formułę.

C. Melosfera jest analogonem muzykosfery, który uległ dwóm zasadniczym przekształceniom: na poziomie sonosfery oraz ogólnej onotologii dźwięku. Melosfera to bowiem opis pejzażu dźwiękowego, w którym dźwięki przestrzeni przyrodniczej są interpretowane za pomocą kategorii muzycznych. Mamy więc do czynienia ze swoistym opisem muzyki, który – jeśli rozumieć go dosłownie – jest opisem dźwięków natury. Melosfera to w pewnym sensie muzyka krajobrazu. Jeśli poeta pisze o „chórze żab", który odgrywa koncert, lub o „klawiszach pól" czy rzece, która „płynie melodią", a towarzyszy jej „akord drzew" – jest to melosfera. Ten sposób pisania o przestrzeni można uznać za podstawową technikę układania czy komponowania poetyckich pejzaży dźwiękowych. Poeci bardzo chętnie charakteryzują przestrzeń soniczną za pośrednictwem metafor muzycznych: są one w zasadzie najbardziej banalne i łatwo nimi operować. Dowodzą jednak pewnej określonej zależności, tzn. faktu, że część poetów słyszy odgłosy przyrody przez pryzmat kultury. Biofonia nie ma w melosferze autonomii, jest słyszana za pośrednictwem jakości typowych dla antropofonii. Z tego też powodu bardzo łatwo stworzyć swoisty katalog metafor muzycznych dotyczących zjawisk przynależących w zasadzie do biofonii:

Ekspresjonista E. Zegadłowicz w wierszu *Ballada o smętarzyskach, z których wykwitły dziewanny* pisze o „muzyce motyla", a T. Szantroch w utworze *Krajobraz muzyczny* tak oto charakteryzuje elementy audialnej przestrzeni: „pól klawisze", „melodia, co z gór rzeką płynie", „melodia rzeki", „mruknął czarnych akord drzew", „organy chmur". S. Młodożeniec, pisząc o audiosferze łąki, przyrównuje odgłosy owadów do zespołu muzycznego: „Jak na odpust muzykują, grają jej kapele – / brzęczą pszczoły, miodne bąki, basetlują trzmiele" (*łąka*). J. Tuwim w wierszu *Venus* pisze: „słuchając majowej muzyki, / pomyśl, pomyśl, straszny cieniu mój, / o co wszystko będę prosił słowiki", tworząc w ten sposób dość konwencjonalny obraz muzyki ptaków. W. Broniewski dokonał zaś muzykalizacji linii wysokiego napięcia: „A pod oknem biegną pasma drutów / jak pięciolinie muzyczne – / wiatr na nich układa melodie – / jakieś szalone psalmodie / mistyczne" (*Te umęczone noce*). W wierszu *Fantastyczność*, podobnie jak wcześniej Młodożeniec, przyrównał odgłosy owadów do instrumentów muzycznych: „W trawie niewidzialni muzykanci grają na maleńkich instrumentach. / Staccato". Do motywu instrumentu „przestrzeni" nawiązuje też P. Hertz: „Fletów odległa muzyka / Gwiazdy otwiera, jak oczy" (*[Związany szarfą zasypiania...]*). Motyw melodyzacji i muzykalizacji świata przyrody wraca w wielu utworach Hertza. Inny przykład to wiersz *Lutnia*: „Za ciemnych gór archipelagiem / daleka gra muzyka". W poezji M. Czuchnowskiego motywy muzyczne

wplecione są w poetykę pracy rolnej: „Oracz zaplótł w muzykę czaru kosy pól liche. / Wdzwania się złoto płodu w skib smukłe klawisze" (*Profil smutku*). W innym utworze Czuchnowski dla odmiany muzyką nazywa też pejzaż dźwiękowy miejski: „To będą noce, które serce jak flety odmyka / w ulicach głucho trzeszczących deszczem i elektrycznością, / kiedy miasto niepokoi ciało jak muzyka" (*Kryształy*). Podobną poetykę pejzażu dźwiękowego, którego podstawą są muzyczne metafory, chętnie stosował L. Piwowar: „Struny światła drgające, na których gra wiatr! / O, muzyki dalekie, muzyki poruszeń!", „Oto kształty w blasku topniejących widzeń / są jak skrzypce z pogodnie gasnącej sonaty" (*W krajobrazie*). Najbardziej śmiałe muzyczne metafory tworzyli poeci grupy Kwadryga. S. Ciesielczuk napisał wiersz *Muzyka zbóż*, w którym wielki „kosmos" szumiących pól został wyrażony za pomocą metafory muzycznej: „Szumią w polu żywe zboża, kołysane wiatrem, / Szumią ziemią, niebiosami i słonecznym światłem". Podobna muzyka pejzażu pojawia się także u S.R. Dobrowolskiego: „O melancholio! / w klekocie wiatraków, / w dzwonkach owiec, / w kląskaniu banity-słowika / – muzyko słodka!" (*Ty jeden wielki*). Motyw muzyki ziemi wykorzystuje też K.I. Gałczyński: „bije muzyka od ziemi / wielokształtna i nadmierna – / i muzyka jak powietrze / [...] tylko, że im – / cieniom drzew, leżącym jak flety" (*Koncert fortepianowy*). Najwybitniejsze wiersze, które można zaliczyć do melosfery pisał w międzywojniu M. Piechal. Poeta wykazywał niebywałą konsekwencję, czyniąc z takiego traktowania motywu muzyki znak rozpoznawczy swojej twórczości. W wierszu *Litania strzelista* pisał: „Ze strun lipowych gałęzi / buchnął wiatr jak muzyka, / liście obłoków rozpędził, / słońce zdmuchnął, / kwiaty pozamykał...". W innym utworze przywołuje, tak jak jego koledzy z Kwadrygi, motyw muzyki ziemi: „Duch melodii, szedł ciałem moim / włókienkami, nerwami krętymi, / nie krwią w żyłach, lecz śpiewu zdrojem, / zgodnym w rytmie z muzyką ziemi" (*Rzecz słowicza*). Melosfera Piechala nie ominęła motywu miasta: „Nie skry spod wozów złote pryskają, lecz nuty, / w żelazo kół i podków muzyka wtopiona, / i bruk wybucha śpiewem, kopytem rozpruty, / melodią broczy ziemia niebacznie zraniona, / a i mosty nad rzeką jak smyczki zastygłe" (*Paryż*). Bardzo wymowne metafory stworzył także W. Słobodnik: „Zatoki skrzypiec i fagotów groty", „Po fletach wierzb, po białej harfie rzeki" (*Duch tragedii*).

Muzyczno-kołysankowa atmosfera była typowa dla wierszy J. Czechowicza, który notorycznie mieszał porządek audialny i muzyczny: „Domów muzyczne milczenie, / złączone z tęczy łukiem, / na czoło kościoła promieniem / opada, jak pukiel" (*Muzyka ulicy Złotej*). W podobnym duchu pisał poeta pozostający pod wpływem Czechowicza, a więc J. Łobodowski: „Muzyczne skrzydła nad nami. / Muzyczny wieczór / przebiera ciche struny palcami białych brzóz" (*Rekruci*). Żagarysta J. Huszcza pisał z kolei o stawach, które grają „na śpiewnych klarnetach", a także o „innej muzyce", czyli „stalowych bagnetach i tupocie nóg" (*O ojczyźnie*), a Cz. Miłosz przyrównuje geofoniczny motyw wiejącego wiatru do „niemych fletów" i „wiania fortepianów" (*Bramy arsenału*).

D. Trzecim typem motywu jest muzyka przestrzeni, czyli coś, co można rozumieć jako pozbawioną filozoficzno-religijnego aspektu muzykę sfer. Przestrzeń może być muzyczna, może być też śpiewna. Dobrym przykładem takiej muzykalizacji jest słynna seria metafor muzycznych B. Leśmiana (np. „Zamknij okno, w ogrodzie zbyt śpiewno") albo „śpiew muzyk dokoła" (T. Szantroch) czy „zmierzch, jak dzieciństwo, roztacza cudy / barwne muzyki" (L. Staff). Podobny motyw udzielał się wielu poetom, nawet futurystom (S. Młodożeniec w wierszu *zgrzyt*: „nic już dziecka nie widziały / a słuchały / jak muzyki – – – grały – – – grały"). Bardzo chętnie wracali do niego poeci Żagarów, albowiem motyw muzyki przestrzeni dość dobrze wpisywał się w poetykę katastroficzną, wypełnionej często przerażającym hukiem geofonii. Muzyka przestrzeni dotyczy też niektórych przedmiotów, które ją wypełniają. Przykładem może być wiersz J. Brzostowskiej *Poemat okien*, w którym poetka powiada: „Lubię w jedną ich muzyczną frazę / wsłuchać się przez wiew chłodnej, wiosennej nocy". Muzyka przestrzeni ma wiele wspólnego z wcześniej omawianą melosferą, dlatego niektóre poetyckie przykłady można przyporządkować właściwie do obu grup. Istotną różnicą między jedną a drugą kategorią jest jednak fakt, że muzyka przestrzeni ma najczęściej bardziej oględny i nieokreślony charakter. O ile więc melosfera dotyczy zazwyczaj konkretnych zjawisk przyrody opisanych tak, jakby były muzyką, o tyle muzyka przestrzeni jest bardziej horyzontalna i związana z określonymi miejscami lub wyobrażeniami o tych miejscach. Dobrym przykładem takiej metafory jest wiersz *Śmierć poezji* A. Sterna, w którym poeta pisze: „Rozpłyń się w świetle, w blasku, / W stepach muzyki koczuj!", lub utwór *Płuca* J. Tuwima: „I w dal utkwiwszy oczy osłupiałe, słyszą / Rozbłękitnionej dali muzykę wieczorną". W pierwszym przykładzie mowa o „muzyce stepów", a w drugim o „muzyce wieczornej". Znaczenie tych metafor powiązane jest z mniej lub bardziej określonym miejscem i przestrzenią i dość często opiera się na dialektyce między bliższą i dalszą odległością. W wierszu *Koncert w Malines* K. Wierzyński pisze: „We mgle snuje się, błądzi muzyka, / Drży w dzwoniących organach na wieży". W pierwszym wersie dźwięki słyszane przez podmiot liryczny mają jeszcze bardzo enigmatyczny charakter, a w drugim – są już bardziej konkretne i związane z bardziej zarysowanym miejscem. Ta ciągła gra między bliskim a odległym jest właściwie najbardziej typowa dla tej najmniej konkretnej definicji muzyki poetyckiej. W pewnym sensie motyw ten jest najbardziej banalny, a czasami ociera się o kicz, ponieważ muzyką można w ten sposób nazwać cokolwiek. I o ile w poezji młodopolskiej muzykalizacja pejzażu i przestrzeni miała na celu wywołanie określonych wrażeń i narzucenia nastroju, o tyle w międzywojniu tego typu operacje nie miały żadnego programowego charakteru. Dlatego też bardzo łatwo stworzyć eklektycznej natury katalog muzyki przestrzeni: A. Słonimski pisze o „nocach muzykalnych" (*Późna wiosna*), a także o „globie ziemskim okrytym falami tajemnej muzyki" (*Równieśnica*). J. Iwaszkiewicz z kolei o „złotej muzyce wesołych miast" (Święte zasłony). J. Lechoń pisał o „muzyce polnej" (*Lutnia po Bekwarku*), a także o „muzyce światów" (*Ballada o Lordzie Byronie*). Podmiot liryczny w utworze *Słowa gniewne*

W. Broniewskiego powiada zaś: „Wieczór, którego słucham, / jest złą, szarpaną muzyką". K. Mikiewicz, obserwując pędzące po niebie chmury, napisał: „Młodym drzewom cię unieść na barkach / ku obłoków muzycznej żegludze" (*Atessie*). M. Pawlikowska-Jasnorzewska w utworze *Kamienice* lawiruje z kolei między melosferą a muzyką przestrzeni: „Jaskółki kreślą w locie / wiolinowe klucze, / nietoperz — klucz basowy. / Brzmi muzyka miasta". Poetka wykorzystuje muzyczne metafory do charakterystyki konkretnych elementów audiosfery, ale ostatecznie podsumowuje swój wywód ogólną kategorią „muzyki miasta". Motyw muzyki przestrzeni pojawia się także w twórczości „Zwrotnicy", choć nie należy do częstych. M. Czuchnowski pisał w wierszu *Przypomnienie*: „Jesień, czerwony pastuch obłoków, przemyka napór idącej muzyki". W podobnym tonie pisał J. Przyboś w utworze *Cztery strony*: „Z nabitej sali, symfonią spadającej ku bramie jak pocisk, / szamocę się bulwarami, oskrzydlony przez muzykę". L. Piwowar w jednym z dzieł wspomniał zaś o „muzyce lazurowej" (*Pogrzeb pięknej*). W wierszu *Zmysły* R. Kołonieckiego pojawia się płynąca z daleka „mroźna muzyka", a u M. Piechala „muzyka londyńskiego ciemnego powietrza" (*Powrót Ariela*). W poemacie *Scena przy strumieniu* L. Szenwalda poeta przywołuje z kolei motyw „muzyki ech", która „uderzała o dach". Szczególnie chętnie muzykalizował przestrzeń świata J. Czechowicz, u którego „chrapliwe pierwotne krzyki / trzaskają nad światełkiem muzyki" (*bez nut*), a także „przed nagimi rozlewają nurt rzeki / więc łodzie świętojańskie upalne muzyki fruną" (*hildur baldur i czas*). W jeszcze innym wierszu Czechowicz pisał: „wsparci wzrokiem o rzekę o kratowany most / dajemy się ogarniać muzyce horyzontu" (*polacy*) oraz że „czuwają noc każe natężyć słuch / muzyką sypnęło z wysoka i z dala" (*wigilia*). W duchu Czechowiczowskim pisał także S. Piętak: „Te szyby u wyraju, te dymy muzyką są przekłute" (*Zmierzch nadchodził*). Czechowicz odegrał też zapewne kluczową rolę w poetyce wykorzystywanej przez grupę Żagary. Podobne motywy pojawiają się u poetów wileńskich wielokrotnie. J. Huszcza pisze w wierszu *Podczas pogody* o księżycu, który wzejdzie nad stawem w „srebrnej muzyce", a Cz. Miłosz ukuł metaforę „doliny niesłyszalnych fraz muzycznych" (*Brama poranku*). L. Szreder pisał o „muzyce dnia", a J. Zagórski o „jasności po nocy", która jest „niemalże muzyczna". Ten ostatni poeta pojmował zresztą muzykę najbardziej abstrakcyjnie, często rozciągając jej przestrzenność do kategorii zbliżonych do muzyki sfer. Mówi więc o „muzyce zodiaków" (*Widzenie I* z *Przyjścia wroga*), a także o „muzykach", które „szły jak rozwinięte sztandary". Owe „muzyki" kojarzą się bezpośrednio ze sferami niebieskimi. W podobnym duchu pisał także A. Rymkiewicz: „Była w muzykach tam cisza taka, / dni upływały, stawały rzeki" (*Wiosny*). Obok Czechowicza do kategorii muzyki przestrzeni najbardziej przywiązany był w międzywojniu M. Jastrun. Podmiot liryczny w jego wierszach często doświadcza muzyki, która na niego „opada" (*[Ucz się nie pragnąć…]*) lub jest „daleka, daleka" (*[Już nie dziecko, jeszcze nie kobieta…]*). Muzyka u Jastruna czasami „rozpływa się w powietrzu" (*Zima*), a także bywa źródłem

szczęścia i pożądania: „Gdzież jest dawna, szumiąca muzyka / Dni przeżytych radośnie wśród łąk?" (*[Byłem kiedy na łące tej...]*).

METAFORA MUZYCZNA

A. Warto jednak pamiętać, że ten typ tematyzacji można zinterpretować także jako bardziej konkretną metaforę muzyczną. Trzy wymienione motywy są bowiem uzupełniane właśnie czymś, co możemy nazwać po prostu muzycznymi przenośniami. Przejawiają się one najczęściej na trzy sposoby: jako metafora twórczości (muzyka wiersza, muzyka słowa), jako metafora muzyczna wewnętrzna (muzyka somatyczna, muzyka psychiki) oraz jako metafora muzyczna zewnętrzna (muzyka somatyczna, muzyka obiektów, muzyka rzeczy, muzyka zjawisk).

B. Muzyka jako metafora twórczości nie jest niczym nadzwyczajnym i nowym; wpisuje się wszak w długą tradycję toposów poetyckich związanych z muzyką: poezją jako grą na instrumencie czy śpiewie. W niektórych przypadkach podstawą takiej przenośni jest wyraz 'muzyka', jak np. w wierszu Zegadłowicza *Ballada o smętarzyskach, z których wykwitły dziewczyny*, gdzie pisze poeta: „Balladę opowiem, balladę – / – jak cicho przesypał się piach – / muzykę pod wizje swe kładę / – symfonii buduję gmach". Co istotne, Zegadłowicz pisze w tym wypadku raczej o muzyce werbalnej niż o muzyce słowa. Muzyka niejako „dyktuje" słowa, ale miejsce jej pobytu to figury wyższego rzędu. Muzyka słowa pojawia się też np. u K. Wierzyńskiego, który pisze: „Śród tych rymów i dźwięków, tylko w mej muzyce / Stąpa duch, opuszczoną podnosi przyłbicę" (*Kurhany*). Muzyka mogła być także swoistą mową poetycką, powstałą wskutek natchnienia o źródle zewnętrznym, np. inspiracji boską istotą. Ten typ muzyki słowa jest typowy dla W. Bąka, który lubił kreować podmiot liryczny w swych wierszach na „tłumacza" słów Boga lub w zasadzie medium, przez które przemawia Bóg. A co istotne, narzędziem komunikacji między Bogiem a poetą jest właśnie muzyka: „O, wyczarujesz mnie muzyką / Jak lunatyka nowiem (*W śnie*), „Jak łaska Twoja – dłoń muzyczna – / Sierpniowe słońce go rozpala / I deszcz jak gwiezdna pieśń kosmiczna / Już tu hymnami Cię wychwala" (*Niebo kamienia*) lub „Tobie wszystko się co dzień w muzykę zamienia / […] w muzyce trwasz" (*Monologi anielskie*). Bąk pisze, że wpada czasem w „obłęd muzyczny" (*Fantastyczna prawda*), co przypomina nieco Platońską koncepcję szału poetyckiego. Do muzyki jako źródła mowy poetyckiej nawiązywał też W. Broniewski pisząc w wierszu *[Zabrakło mi w ustach krzyku…]*: „Oto mówię bolesną muzyką / najcichszymi prostymi słowami". W innym utworze powtórzył podobny motyw: „i nie ma dla serca pokarmu – / tylko te słowa gniewną, szarpaną muzyką / huczą we mnie, jak dzwony alarmu" (*Srebrne i czarne*). Do muzyki wiersza przyznawał się wprost także M. Hemar, pisząc w autotematycznym wierszu: „Bardzo kocham w wierszach poetycki wykwint, / Muzyczność przezroczystą, jakby morski szmaragd" (*Intermezzo*). W podobnym duchu pisze K. Iłłakowiczówna w utworze *Pochwała Wierzenicy*: „Poezję moją szorstką i zapalną / niechaj łagodna ujmie muzykalność". Do muzyki jako

źródła przyznawał się nawet J. Brzękowski, choć należy przyznać, że na tle całej „Zwrotnicy" jest to wyznanie co najmniej wyjątkowe: „jak dziadek do orzechów / gryząc absolut w takt muzyki / ściskam opuchłe szczęki wieku" (*kwitnące pytajniki*). Podobne kwestie poruszali także poeci Kwadrygi. W. Sebyła w poemacie *Koncert egotyczny* wskazuje jasno na muzykę jako źródło „wysłowienia" poetyckiego: „a my dławieni niewymówienemi / słowami, […] czekamy, aż nam ton nocnej muzyki / do prawd mówienia rozwiąże języki". Podobnie myśli K.I. Gałczyński, który w wierszu *Canticum canticorum* tworzy poniekąd „przepis" na dobry wiersz: „Poeto, czy chcesz, żeby było jeszcze piękniej? / Zaczekaj – twoje uszy napełnię muzyką, jak morza zielenią zamarzłą w kulę. / Spójrz: ulice tutaj wykrzywione i schody są melodyjne". Podobny osąd pojawia się także w innym utworze poety: „Wskazała na piersi palcem, / swoim palcem, królem w pierścieniu, / i prosiła, żeby wierszem, żeby walcem / umuzycznić ją, rzewnie znieśmiertelnić" (*Melodia*). Przywiązanie do koncepcji słowa jako muzyki wykazuje także M. Piechal, co widać przynajmniej w kilku jego wierszach. W utworze *Uroda życia* poeta pisał: „Słowem Ciebie nazwać – jakim? którym? / Każdy wyraz muzyką zatruty. / To Ty piszesz w mojej ręce piórem / nie litery na karcie, lecz nuty". W innym wierszu nawiązał z kolei do najbardziej tradycyjnych sposobów ujmowania tego tematu, przywołując konwencjonalne instrumentarium poetyckie: „O, lutnisto, bij w struny – palce muzykalne / niech uderzają w bluszcze, słupy i kolumny, / niech płyną w tonach górnych wiatry tryumfalne / na cześć tych, co umarli, nie schodząc do trumny" (*Sen nocy listopadowej*). Do muzycznych koncepcji słowa poetyckiego nawiązywał także J. Czechowicz: „przeznaczenie to moje umarli / wam krokami pożarów grać / cienie wzywać na grobów darni / słów muzyką ku wam je gnać" (*moje zaduszki*). W innym wierszu wskazuje wprost na inspirację muzyką pojmowaną przestrzennie, ale i somatycznie: „A kiedy przyjdzie – w niebie wiszę / I księżycowych słucham kroków, / I z wszystkich serca muzyk piszę / Serdeczny dwuwiersz do obłoków" (*Melancholijne kolory*). T. Bocheński napisał z kolei wiersz *Mowa polska*, w którym przypisuje językowi polskiemu niezwykłe muzyczne właściwości: „Bujnaś jest i misterna, mowo mojego narodu. / Orzeł skwirem i wicher huczną cię nadział muzyką / lecz razem - ros się w ciebie nikłe wdzwoniły kropelki". Muzyka wiersza nie była obojętna także dla poetów grupy Żagary. T. Bujnicki w wierszu *Ver* pisał: „Więc po co wiersz? Muzyki tej / daremne słowo nie przekaże. / Bo do tych strun wysoki flet, / bo do tych strun skowronka tryl / i cichy lot błękitnych ważek. / A jednak właśnie tylko wiersz!". Cz. Miłosz w wierszu *Dialog* przyznawał się, nieco w duchu Czechowicza, do audialnych i muzycznych inspiracji: „Tylko suchego w skroniach szelestu / krwi mojej słucham. / Oto pieśń wieczna, dopóki jestem / światłem i ruchem!". W kolejnych wersach dodawał jednak, że ostateczny kształt słowa ma charakter muzyczny: „Muza, muzyka. A sztuka wiersza / wiernie mi służy / i lekko biegnie za stukiem serca / jak deszcz po burzy". J. Zagórski sam siebie, w ramach ogólnej muzycznej metafory twórczości, nazywa „kompozytorem" słów i czyni to jako jedyny poeta w całej epoce literackiej. To wyłączny przypadek poety, który nie określa się

mianem śpiewaka, pieśniarza czy nawet „słowiarza", lecz właśnie – kompozytora: „Jaką mógł w sobie pieśń odczytać / niemuzykalny kompozytor, / unosząc pełny mózg po brzegi / ostrego dnia i białych śniegów" (*Kompozycje w lutym*). W duchu już bardziej powtarzalnym i zbliżonym do innych poetów wyznawał poeta wprost muzyczny charakter własnych wierszy: „Ale gwardia i kwiaty jak ryby pośnięte / marły w piasku przybieżnym wody co się cofa, / i był odpływ muzyki w miłowanych strofach, / tylko czasem nawiedzał je rumak tętentem" (*Cienie*).

C. Metaforę muzyczną wewnętrzną można nazwać inaczej muzyką somatyczną, związaną z ciałem, lub muzyką psychiki, ducha (poety, podmiotu lirycznego). Istnieją w poezji międzywojennej sytuacje, w których poeci formułują w wierszach określone wyznania dotyczące muzyki, które wiążą się z ogólnie pojmowaną psychologią podmiotu lirycznego bądź powiązaną z nią cielesnością. Z jednej więc strony poeta może twierdzić, jak np. J. Stur w wierszu *Taniec*, że „we mnie gra muzyka łagodna", a zatem utożsamiać motyw muzyki ze sobą samym, w domyśle: z własną psychiką czy duchowością. Z drugiej zaś strony mogą pisać, jak np. S. Napierski w wierszu *Pod noc*, że „z dłoni wyprężonych znów płynie muzyka"[519]. Metafora muzyczna wewnętrzna dotyczy zatem swoistej immanencji podmiotu lirycznego, a także jego ciała, które może być interpretowane jako muzyczne lub jako takie, które generuje muzykę, lecz nie za pośrednictwem narzędzia czy instrumentu, ale samo przez się. Dość makabryczny przykład takiej muzycznej poetyki somatycznej daje W. Broniewski w wierszu *[Ze strachem i ciekawością...]*, gdzie pisze: „Słuchajcie! / w mojej uciętej głowie / wieje wiatr różnokolorowy / i muzyka gra – / muzyka w dół spadających kosmosów". K. Iłłakowiczówna łączy zaś muzykę z ludzkim układem krwionośnym: „Czujesz, jak światło serca nasze drąży? / Jaką muzyką po arteriach krąży?..." (*Zanim*). Podmiot liryczny w wierszu *Złe dnie* J. Lieberta stwierdza, że zamknięte drżą mu oczy „jak muzyka". M. Czuchnowski pisze z kolei: „Pochłania mię kolor świata i dzień i snu nuta: / to, co męczy, wylewa się wewnątrz jak muzyka" (*Godzina poznania*). L. Piwowar włącza muzykę w obszar układu nerwowego: „kiedy muzyka nerwów, napiętych jak struny, / jest płomienistym, jasno gorzejącym światem, / a świat – / zmysłów skrzydlatą / muzyką" (*[O, niech zakocha się we mnie...]*). Muzykę „wnętrza" eksponował w swoich wierszach także K.I. Gałczyński, pisząc np., że „Ty jesteś jak morze i muzyka / błękitny" (*Do Stanisława Marii*) lub „Ty słyszysz? Muzyka idzie: to w nas tak dźwięczy i dźwięczy" (*Pieśń cherubińska*). Muzyczne metafory somatyczne szczególnie upodobał sobie R. Kołoniecki: „Rzęsy Twoje – partytura wewnętrznego płaczu, / Który jest milczeniem muzyki i urodzajem serca" (*Rzęsy twoje*). W innym utworze pisał zaś o ciele z „muzyki i muskułów" (*Do Antinousa*), a także o „chłodnej muzyce warg" (*Imię miłości*). W. Słobodnik w wierszu *Lato* napisał, że jest w nim „muzyka drgająca", a J. Czechowicz w utworze *w boju*, że „muzyka parzy pod sercem jak kula". J. Zagórski, nieco w stylu Kołonieckiego, pisał zaś o

[519] S. Napierski, *Pod noc*, „Okolica Poetów" 1935, nr 2, s. 8.

„stawie muzyki" (*Organizm*), mając na myśli oczywiście staw w ciele ludzkim. Metaforę muzyki ciała lub umysłu najpełniej wykorzystał w międzywojniu M. Jastrun. W wierszu *[Na flecie grano…]* pisze w poetyce zwrotu do adresata: „Na flecie grano. Błyszczącą muzyką / Stałeś się cały i wodą bez woni". Innym razem mówi o „muzyce serca mego" (*[Nie opuściła mnie ciemna zgryzota...]*), mając na myśli określony stan emocjonalny. Wiersz *Noce zapomniane* przynosi z kolei metaforę „muzyki we włosy wpiętej". W utworze *[O, dźwięku…]* podmiot liryczny zadaje pytanie, które wprost ujawnia intencję poety: „Kiedyż nareszcie się stanę / Ciałem muzyki, / Kwiatem na wietrze rozchwianym / I żądłem dzikim?".

D. Metafora muzyczna zewnętrzna jest najbardziej rozległym typem metafory muzycznej, który obejmuje szereg kategorii. Może ona dotyczyć muzyki somatycznej, kiedy motyw muzyczny związany jest z innym niż podmiot liryczny ciałem, a także muzyki obiektów i rzeczy lub określonych zjawisk. Przykładem muzycznej metafory somatycznej typu zewnętrznego jest wiersz *Kobieta* A. Sterna, w którym poeta pisze: „O muzyko ud silnych, ramion, piersi, brzuchów, / ciał lekkich jak motyle, gwałtownych jak pożar!". Podobną poetykę zastosował J. Tuwim w wierszu *Legenda Aurea*: „A czyś Ty się doprawdy, tam, daleko, tak kołysała sobą / legendując muzyką cudownych ruchów, szopenizując / niewysłowionym wzrokiem?", a także K. Wierzyński w utworze *Hej! Świat się kręci!*: „Chód twój jest z woni, muzyki i pluszu". M. Hemar pisze z kolei o „nosie muzykalnym" (*Nos*). Niezwykle oryginalny przykład cielesności muzyki stworzyła M. Pawlikowska-Jasnorzewska w wierszu *krzyk jazz-bandu*, w którym pisała, że „życie jest zamętem i krzykiem / przecież przyszliśmy na świat wśród takiej muzyki", określając mianem muzyki kobiecy poród. L. Piwowar pisał z kolei o „muzycznym śladzie podeszew" (*Śmierć młodzieńca w śródmieściu*). Na podobny pomysł wpadł L. Szenwald w Pieśni o powodzi, w której pisał o „bosej muzyce pięt".

Przykładem muzyki zjawisk może być „muzyka skrzydlatych muz" z wiersza *Ranek tragiczny* Tuwima. W. Bąk pisze z kolei o świetle „muzykalnym" (*Żelazna improwizacja*) i o „zapachu muzycznym", który do głowy uderza (*Świątkowie*). Ten ostatni motyw powtarza także w formie „woni muzycznej" (*Monologi anielskie*). W. Broniewski pisze natomiast, że „imię kochanki to słodka muzyka / co się tysiącem dźwięków w duszę wlewa" (*Historia romantyczna*). Figurę „muzyki myśli" wprowadził do swojej poezji także J. Brzękowski w wierszu *O Józefie Berecie mechaniku*. K.I. Gałczyński w wierszu *W Warszawie* tworzy zaś abstrakcyjną i muzyczną definicję kultury, stwierdzając, że „to jest po prostu czas płynący jak muzyka". J. Czechowicz pisał zaś o „muzycznym cieniu karuzeli" (*plan akacji*). M. Jastrun stworzył natomiast metaforę „muzyki wspomnień" (*[Co uczynić, by rzeczy…]*).

Przykładem muzyki rzeczy niech będzie wiersz *Luna Park* B. Iwanowskiego, w którym poeta pisze, że „Wabi nas muzyka kolorów firanek”[520]. Innym zaś „muzyka hebla i pił” z wiersza *Stolarka* W. Wandurskiego, w którym poeta w taki właśnie sposób charakteryzuje pracę stolarzy. W podobnym duchu pisał S. Ciesielczuk w wierszu *Kilofy*, w którym pracę górników określa mianem „podniosłej muzyki uderzeń”. W wierszu Żelazna improwizacja W. Bąk pisze z kolei, że „gnie się sztaba bierna lekko i muzycznie, / Wytryskując harmonią wielogłosą”. W. Broniewski wnosi do poezji międzywojennej motyw „muzyki dział” (*Smutki dziecinne*), która przynosi śmierć na polu bitwy. K.I. Gałczyński pisze z kolei: „Kareta to muzyka, to pudło muzyki, / noc naokół karety to jest szczęścia dużo” (*Podróż do Arabii Szczęśliwej*). M. Piechal w *Elegii żalu* stwierdził zaś, że w dźwięku przypadkiem potrąconej szklanki zawiera się wiele „tajemnej straszliwej muzyki”. Poeta, jako jeden z nielicznych w międzywojniu, dostrzegał jakości muzyczne także w niemych kwiatach. W wierszu *Patrzę we wnętrze kwiatu* pisał „Przemieniona w muzykę, jak w śpiew ogród w maju, / ty dni swych nie przeżywasz, miła, ty je nucisz”, a w *Hiacyntach* stwierdził w duchu synestezyjnym, że tytułowe kwiaty „wieją melodią” i są „wonią muzykujące”. W utworze *Wiatr i jabłoń* stworzył zaś metaforę „muzyki gałęzi”. S. Ciesielczuk stworzył natomiast architektoniczno-muzyczną przenośnię, pisząc w wierszu *Spacer nad Wisłą*: „Architektura wspaniała, / Muzycznie pomyślana, / Stoi jasna i śmiała”. S. Piętak nazywa zaś padający śnieg „płateczkami muzyki” (*Atak serca*). J. Huszcza stwierdza w wierszu *Opowieść*, że „w zgliszczach zabawy dopaliły się głownie muzyki”, a J. Zagórski w *Poemacie o roku 1914* nawiązał do motywu muzyki armat, nazywając je dla odmiany „nokturnem armat”.

MUZYKA SFER – MUZYKA NIEBIAŃSKA – MUZYKA KOSMOSU

A. Stara pitagorejska koncepcja muzyki sfer, a także jej późniejsza średniowieczna aktualizacja nie są w wierszach lat 1918–1939 wykorzystywane jako fundament ideowy. To, co inspirowało poetów romantycznych, m.in. Mickiewicza w *Wielkiej Improwizacji* z *Dziadów* części trzeciej, gdzie poeta poruszał się pośród sfer i harmonik niebieskich, nie mogło fascynować już tak bardzo w epoce nowej fizyki oraz coraz głośniejszej rzeczywistości ziemskiej. Poeci zaczynali słyszeć więcej, ponieważ sam świat stawał się coraz bardziej doniosły i hałaśliwy. Jamie James pisał, że w XIX wieku „ucichła harmonia sfer, odezwały się echa śpiewu ptaków i wiosennej burzy”[521]. Trawestując odrobinę te słowa, można powiedzieć, że motyw muzyki sfer nie ucichł w poezji międzywojennej, mimo że to, co nazywamy dzisiaj dźwiękowymi jakościami biofonicznymi i geofonicznymi, nadal utrzymało swoją dominującą pozycję.

[520] B. Iwanowski, *Luna Park*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925 nr 1, s. 35.
[521] J. James, *Muzyka sfer*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 17.

B. Zwrot ku konkretowi nie wyeliminował jednak motywu muzyki sfer całkowicie; doprowadził raczej do wypracowania swoistych wariantów mitu muzyki kosmicznej. Pierwszy możemy nazwać klasycznym, nawiązującym do starożytnej koncepcji Pitagorasa, a później średniowiecznych poglądów Boecjusza i Augustyna z Hippony; aluzja ogranicza się zazwyczaj do kształtowania świata przedstawionego na wzór sfer niebiańskich, ale nie włącza w obręb wiersza refleksji natury religijnej. Zapożyczona zostaje formuła opisu i interpretacji świata, a także związana z tą formułą pewna ogólna struktura duchowości jednostki, ale bez komponentu ściśle religijnego. Drugi rodzaj muzyki kosmicznej ma już wymiar zdecydowanie bardziej religijny, nawiązuje do idei muzyki sfer, ale w interpretacji chrześcijańskiej, a więc głównie poglądów Augustyna i późniejszych myślicieli; w tym ujęciu motywu bardzo ważnymi figurami są Bóg-muzyk, stroiciel świata[522], a także Bóg-słuchacz, wysłuchujący modlitw, a zwłaszcza śpiewu, oraz poeta będący „tłumaczem" między sacrum a profanum, posługującym się śpiewem, który jest formą kontaktu z samym Bogiem. Trzeci rodzaj możemy określić motywem muzyki sfer, ale oderwanym od kontekstu religijnego; mowa wtedy przeważnie o muzyce niebiańskiej, aluzyjnie nawiązującej do tradycji, ale niebrnącej w zawirowania religijne ani odwołania do klasycznej koncepcji muzyki sfer. Jest to typ aluzji najmniej zobowiązujący poetę do wytłumaczenia się ze swoich słów, wykorzystywany głównie jako figura akcydentalna, wzbogacająca strukturę metaforyczną dzieła. Dominują w tym ujęciu dosyć proste porównania: „*x* brzmi jak muzyka niebiańska"; nie ma w tym żadnego konceptu poza chęcią wytworzenia pewnego wyobrażenia. Muzyka sfer jest w tym wypadku bardzo zręcznym i „giętkim" pojęciem, który wypełnia przestrzeń niebiańską lub stanowi podstawę i rudyment każdego z elementów tej przestrzeni. Czwarty i ostatni rodzaj motywu muzyki sfer jest najbardziej nowoczesny i ma wymiar kosmiczny, przy czym rozumienie tego słowa odrywa się od starożytnego rodowodu, dotycząc przestrzeni kosmicznej pojmowanej bardziej naukowo. Można ten wariant nazwać muzyką kosmosu, która na dodatek dość często zestawiona jest z audiosferą nowoczesnej cywilizacji. Obraz kosmosu jest w tym wypadku traktowany realistycznie, dlatego zestawienie go z kategorią muzyczności ma wymiar w zasadzie metaforyczny; nie chodzi tu bowiem o nawiązanie do klasycznej muzyki sfer i związanej z nią ideologii bądź religii, lecz potraktowanie kosmosu jako przestrzeni empirycznej, którą można poetycko opisać i zinterpretować za pomocą muzycznej metafory[523]. W

[522] Pisze o tym Piotr Wierzbicki: „Gdzieś z wysoka słucha pilnie muzyki wszechwidzący i wszechsłyszący Muzykalny Pan Bóg. Muzykalny Pan Bóg zna wszystkie dzieła muzyki, pamięta je, szereguje i kontempluje stosownie do ich piękna. Żadnego nie pomija, nie poniża złośliwie, nie pogrąża w niebycie przez zaniedbanie. Jest surowy, ale okrutnie sprawiedliwy. Muzykalny Pan Bóg jako osoba doskonała, która już nie musi ku doskonałości się wznosić, nie pisuje, rzecz jasna, ani pięknych, ani mądrych książek. Lecz ogarniając muzykę całą, we wszystkich jej strukturach i szczegółach, pamiętając koleje jej tworzenia, niesie w sobie jej historię idealną, pełną, prawdziwą". Por. P. Wierzbicki, *Muzykalny Pan Bóg*, [w:] idem, *Życie z muzyką*, Warszawa 1993, s. 243.

[523] Tego typu figury istnieją do dzisiaj, nawet w książkach naukowych. Niektórzy astrofizycy nazywają przedmiot swych badań np. „muzyką wielkiego wybuchu" (*Music of the Big Bang*). Zob. np. A. Balbi, *The Music of the Big Bang. The Cosmic Microwave Background and the New Cosmology*, Berlin 2008.

zasadzie pokrywa się to z przekonaniem J. Jamesa, że motyw muzyki sfer z powodu rozwoju nauki najzwyczajniej się konkretyzował, zmieniając tym samym sposób ujmowania rzeczy także w samej poezji. Niezależnie jednak od tego, jak poeci nazywali przestrzeń kosmiczną, tym, co łączy wszystkie warianty, jest pewne napięcie między słyszalnością a niesłyszalnością dźwięków w obrębie określonej przestrzeni, a także ujmowanie kategorii muzyki sfer, nieba czy kosmosu jako synonimu jakiegoś typu porządku.

C. W międzywojniu muzyka sfer była wykorzystywana nie tylko jako motyw poetycki, ale także jako kategoria interpretacyjna lub skojarzenie krytycznoliterackie. Niektórym poetom przypisywano muzyczne myślenie o poezji, bazujące nie tylko na poglądach pitagorejskich, ale cofające się wręcz do jońskich filozofów przyrody. Poezja ekspresjonistyczna była w międzywojniu najbardziej kompatybilnym środowiskiem dla rozwoju motywów muzyki sfer czy kosmosu. Poetyka i ideologia tej grupy literackiej zorganizowana była wokół swoiście definiowanego pojęcia duszy i ducha, wewnętrznego świata człowieka, którego zasadniczą zdolnością było konstruowanie rzeczywistości zdeformowanej. Można zaryzykować tezę, że ekspresjonizm w pewnym sensie eksponowałby w większym stopniu muzykę duszy, która nie byłaby w takim stopniu zależna od muzyki wszechświata. Wręcz przeciwnie – to *musica humana* mogłaby wpływać na *musica mundana* – zgodnie z postulatem ekspresji płynącej z wnętrza człowieka. Wydaje się jednak, że ekspresjoniści mieli większy respekt wobec wszech świata niż do świata rozumianego przez pryzmat materii. Prawa rządzące kosmosem w ujęciu matematycznym i religijno-metafizycznym, a tym w istocie była koncepcja muzyki sfer, były ściśle skorelowane z wyobrażeniem o duchowym życiu człowieka. Jakości duchowe w ujęciu ekspresjonistycznym można potraktować jako zręczne narzędzia zarządzania materią. Rzeczywistość była irracjonalna, nadnaturalna. Natura była tylko symbolem świata ukrytego, przysłoniętego materią. Muzyka sfer idealnie wpisywała się w owo przekonanie, choć nie była częścią światopoglądu ekspresjonistów. To raczej ogólny klimat ideowy grupy sprzyjał aktywnemu angażowaniu podobnego myślenia. Z tego powodu motyw muzyki sfer jest na ogromną skalę eksploatowany w poezji E. Zegadłowicza. Pojawia się ona w wielorakiej formie w rożnych wierszach, ale do najważniejszych należy zaliczyć *Exodus* oraz *U dnia, którego nie znam, stoję bram. Poema symfoniczne* – w tych dwóch poematach motyw przeprowadzony jest najbardziej konsekwentnie i czytelnie. Muzyka sfer ujawniona jest także w poezji futurystycznej, m.in. u S. Młodożeńca (*otchłań*), A. Wata (*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*). Spośród Skamandrytów i poetów od nich zależnych przyznają się do muzyki kosmosu Julian Tuwim (*Pieśni o radości i rytmie*), A. Słonimski (*Wieniec sonetów*: *III*, *XIV*, *Sen*), Leopold Staff (*Harmonia*, *Pieśń wysokiego wichru*), K. Iłłakówiczówna (*Anielski wlot. Nokturn*), Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (*Muzyka gwiazd*). Największym piewcą idei muzyki sfer, nie tylko w poezji, ale we własnym życiu, stał się S. Ciesielczuk. Nazwał on swój tom poezji *Pies kosmosu*, a także niezależnie od tego napisał

przynajmniej kilkanaście wierszy, w których korzysta z tego motywu, np. *Wulkan*, *Czarodziejstwo*, *Swoboda*, *Lot*, *Szum świata*, *Łowcy*, *Kołysanka wieczności*, *[Tam, gdzie się kończy sen wszechświata...]*, *[Mija dzień...]*, *[Czemu zwodzi noc...]*, *[Na początku była pieśń...]*. Z grupy literackiej Kwadryga poza Ciesielczukiem do motywu muzyki sfer przyznawali się także S.R. Dobrowolski (*św. Cecylia*, *Zostanie po mnie*), M. Piechal (*Odyseja*, *Nuta o Wawelu*, *Trójśpiew o marzeniu*, *Patrzę we wnętrze kwiatu*, *Prośba*), L. Szenwald (*Przebierający księżyc*). Inni poeci, którzy chętnie przywoływali omawiany motyw, to kolejno J. Czechowicz (*modlitwa żałobna*), K.A. Jaworski (*Niczyje*), A. Rymkiewicz (*Graniczna wieś*), J. Zagórski (*Znak*), A. Mikułko (*Pożegnanie alkoholu*).

Podsumowując, motyw muzyki sfer funkcjonował w międzywojniu w sposób zróżnicowany, choć najczęściej pozbawiony był silniejszych podstaw ideologicznych. Poza nielicznymi wyjątkami, jak np. twórczość Wojciecha Bąka, muzyka sfer była tylko jednym ze sposobów interpretowania świata za pomocą kategorii muzycznych. Nie był to związane ani ze znajomością filozofii chrześcijańskiej, ani nawet szczególnie żarliwej wiary. Muzyczne postrzeganie rzeczywistości znajdowało zwyczajnie pewną wykładnię, a także określony język.

MUZYKA POPULARNA: KABARET – PIOSENKA – DANCING – JAZZ

Muzyka popularna jest niezwykle istotnym zjawiskiem w międzywojennym życiu literackim. W latach 1918–1939 doszło do bezprecedensowego rozrostu kultury rozrywkowej. Dwie główne gałęzie jej rozwoju to kino oraz muzyka popularna, zwana też rozrywkową[524]. Najbardziej chłonnym i elastycznym medium był film, składający się z elementów wielu sztuk, będący w pewnym sensie spełnioną realizacją – przynajmniej w planie kompozycji, bo chyba nie idei – Wagnerowskiego *gesamtkunstwerk*, dzieła totalnego[525]. Uwodzono widzów samą sztuką poruszających się obrazów, a także możliwością zobaczenia tego, za co do tej pory odpowiadała jedynie wyobraźnia. Oprócz kina bujnie rozwijała się również bardziej tradycyjna literatura popularna – w postaci drukowanych, popularnych powieści. To bodaj najbardziej uniwersalna i pojemna forma podawcza, za pośrednictwem której kultura literacka może współuczestniczyć i współtworzyć kulturę masową[526].

Muzyka rozrywkowa i jej stale rosnąca dominacja, zdobywanie gustu przeciętnego słuchacza, a także wyznaczanie kierunku rozwoju w nowym etapie historii muzyki to jedynie elementy większej całości. Cała kultura szalenie się komercjalizowała, ponieważ zauważono, że na muzyce można po

[524] B.M. Jankowski, *O muzyce rozrywkowej*, Warszawa 1976, s. 4–7.
[525] Świadomość tego pokrewieństwa istniała już w epoce. Bolesław Włodzimierz Lewicki pisał w 1936 roku o sztuce filmowej: „Dopiero kiedy powstanie ten języki eliminujący rozpaczliwą jałowość dialogu dotychczasowego («Tak, kochanie!» – «Dobrze, kochanie...») samorzutnie zacznie się tworzyć literatura ekranowa, obejmująca ogromną przestrzeń treści, mowy, szelestu, dźwięku i muzyki. Nastąpi zwagneryzowanie ekranu, jak nastąpiło swego czasu zwagneryzowanie opery". Por. B.W. Lewicki, *Kronika filmowa*, „Sygnały" 1936, nr 16, s. 6.
[526] Zob. O.S. Czarnik, *Obiegi społeczne literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 730–740.

prostu sporo zarobić. Sztuka przestała być utrzymywana jedynie przez snobizm klas posiadających, lecz mogła być finansowana przez każdego prostego człowieka, który wybierze się do kabaretu czy na rewię, by posłuchać piosenek. Ostatecznie muzyka stała się siłą napędową także i wspomnianego wyżej kina.

A. Źródła współczesnej muzyki popularnej są zróżnicowane[527]. Podobną wyliczankę rozpoczyna się zazwyczaj od prostych pieśni miłosnych pisanych na dworach w XV i XVI wieku (np. włoskie villanelle, frottole czy francuskie chansons), a także muzyki towarzyszącej zabawie dworskiej, np. *Tafelmusik* (1733) Georga Philippa Telemanna czy *Muzyka na wodzie* (1717) Georga Friedricha Haendla. Swoją rolę odegrały także pisane przez Mozarta divertimenta, np. *Eine Kleine Nachtmusik* (1787), które charakteryzowały się prostymi i wpadającymi w ucho melodiami.

B. Osobną ścieżką rozwoju muzyki popularnej stały się ponadto operetki, będące uproszczoną wersją oper buffo[528]. Szczególną rolę odegrał w tym kontekście Jacques Offenbach jako autor *Orfeusza w piekle* (1858) czy *Pięknej Heleny* (1864). W operetkach oprócz popularnych melodii propagowano także nowe tańce, które uchodziły podówczas za bardzo zmysłowe i przełamujące określone tabu kulturowe[529]. W XIX wieku popularnością cieszyły się również arie operowe wykorzystujące technikę *bel canto*.

C. Największym jednak przełomem było powstanie tzw. *café-concerts* w Paryżu, czyli kawiarni oferujących występy na żywo dla gości. To na ich bazie stworzono pierwszy znaczący kabaret – Chat Noir. Obie instytucje stały się miejscem dynamicznego rozwoju nowoczesnej piosenki estradowej.

D. Muzyka popularna miała też swoje pozaeuropejskie źródła, jak np. tańce latynoskie, zwłaszcza tango, oraz amerykańskie *music-halls*, a także murzyńskie *negro spirituals*, minstrel shows i ragtime'y[530]. Najważniejszym gatunkiem muzyki, na bazie którego stworzono jedną z klasycznych form piosenki, stał się blues. Swoją rolę odegrał także jazz[531]. I mimo że możemy wyróżnić europejskie źródła muzyki popularnej, nie miały one aż takiego znaczenia, jak muzyka amerykańska, która z czasem zdominowała cały świat[532].

E. Procesy te rozpoczęły się na początku XX wieku, a do zasadniczej unifikacji kulturowej muzyki doszło w drugiej połowie XX wieku, kiedy muzyka ostatecznie dołączyła do wielkiej,

[527] Nazwy muzyka rozrywkowa i muzyka popularna stosuje się nieraz naprzemiennie, traktując je jako synonimy. Istnieje jednak między tymi pojęciami subtelna, choć istotna różnica. Z punktu widzenia metodologii badań warto owe zjawiska potraktować zgoła osobno. Muzyka rozrywkowa była utożsamiana z muzyką niską przeznaczoną dla niższych warstw społecznych; muzyka popularna oznacza natomiast muzykę, której słuchają wszyscy, niezależnie od reprezentowanej klasy społecznej, związana jest z pojęciem kultury masowej. Por. G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016, s. 21–30.

[528] W Polsce istotny pozostaje także czynnik tzw. śpiewogry, która początek swój bierze w słynnym dziele Jana Stefaniego oraz Wojciecha Bogusławskiego *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* (1794). Por. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat…*, op. cit., s. 15.

[529] B.M. Jankowski, *O muzyce i muzykach*, Warszawa 1973, s. 137–150.

[530] R. Waschko, *Muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Warszawa 1970, s. 214.

[531] Zob. J.E. Berendt, *Wszystko o jazzie. Mały leksykon*, Kraków 1968, s. 8–26.

[532] J. Kasperski, *Historia muzyki popularnej*, op. cit., s. 10–20.

zglobalizowanej kultury rozrywki, która stała się coraz bardziej dochodową gałęzią gospodarki globalnej. Od tego czasu możemy mówić o stopniowej monopolizacji rynku muzycznego przez wielkie wielobranżowe koncerny medialne. W tym kontekście różnica między muzyką popularną a rozrywkową przestała mieć znaczenie, albowiem oba pojęcia w kluczowych aspektach wzajemnie się zazębiły. Muzyka produkowana jest w sposób przemysłowy; kolportowana jest natomiast przez media komercyjne, których oferta ma charakter rozrywkowy, a przeznaczona jest dla szerokiej publiczności. Popularność w kulturze masowej wynika przede wszystkim z lekkiego, rozrywkowego charakteru. Istotą tego procederu jest wywołanie u odbiorcy przyjemności, która spowodowana jest samym obcowaniem z produktem. Nie ma tu miejsca, by streszczać całą historię przemysłu muzycznego; należy jednak przypomnieć, że to właśnie dwudziestolecie międzywojenne jest okresem kluczowym dla rozwoju tej gałęzi gospodarki, która wchłonęła właściwie wszystkie artystyczne przedsięwzięcia epoki międzywojennej i stworzyła system wielkiej redystrybucji rozrywki w wielu wymiarach. Rozrywka napędza popularność, a popularność napędza rozrywkę – tę kołową relację rozbudowano na ogromną skalę właśnie w epoce międzywojennej.

Józef Opalski jako jeden z pierwszych badaczy docenił rolę, jaką może pełnić tematyzowanie muzyki rozrywkowej. Nie zajął się ową kwestią bardzo obszernie, raczej tylko zasygnalizował ów obszar jako możliwy do rozpoznania na poziomie naukowym. Jak powiada Opalski, „elementy piosenki czy kolędy (zwłaszcza przy głośnym czytaniu danego tekstu) budują atmosferę lub poprzez kontrast wzmacniają ekspresję utworu literackiego”[533]. Osobno należy docenić także wkład Edwarda Balcerzana, który jako jeden z nielicznych badaczy lat PRL prawdziwie szczerze docenił rolę, jaką pełni piosenka we współczesnej kulturze, uznając ją za równie ważny, co poezja, badawczy przedmiot zainteresowania literaturoznawcy[534].

Pojawienie się intertekstu odsyłającego do jakiegoś fragmentu kultury i muzyki popularnej nabrało w międzywojniu szczególnego znaczenia. Był to czas, w którym stopniowo przełamywano romantyczną i modernistyczną koncepcję poety-kapłana, używającego języka nieprzystającego do mowy potocznej[535]. Nie oznaczało to wszelako, że poeci przestawali myśleć o sobie w kategoriach wysokoartystycznych. Podział na poezję „wysoką” i „niską” nadal funkcjonował; najlepszym tego bodaj przykładem jest Julian Tuwim, który pisząc utwory kabaretowe, piosenki, skecze czy monologi satyryczne, używał wielu pseudonimów, chcąc w ten sposób utrudnić możliwość identyfikacji. Poeci wstydzili się twórczości „lekkiej”, kojarzonej głównie z działalnością zarobkową, uznanej za

[533] J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, op. cit., s. 63.
[534] Zob. E. Balcerzan, *Poeci i piosenkarze (I)*, „Nurt” 1968, nr 6; M. Budzyńska-Łazarewicz, *Stan badań nad piosenką w Polsce – próba uporządkowana*, [w:] *Nowe słowa w piosence. Źródła, rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 11–23; J. Osiński, *Polonista w świecie piosenki*, [w:] *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrząstkowska, Poznań 2019.
[535] P. Łuszczykiewicz, *Estrada i liryka. Szlagier w poezji międzywojennej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 105–106.

pozbawioną artystycznych wartości. Kultura Polski międzywojennej była w pewnym sensie kulturą estrady: cały rezerwuar możliwości rozwoju muzyki popularnej, zwłaszcza jej naczelnej formy wyrazu, czyli piosenki, opierał się początkowo na formach teatralnych i para-teatralnych, jak rewia, kabaret czy intermedialne spotkanie autorskie, na którym recytowanym wierszom towarzyszyła muzyka, śpiew, często konferansjerka, a także specjalnie przygotowana scenografia[536].

Muzyka, obok filmu, stały się najważniejszymi siłami napędzającymi międzywojenne media masowe[537]. Trzeba jednak pamiętać, że „żywicielką" zarówno filmu, jak i muzyki (w postaci piosenek), była właśnie literatura – czy to w formie adaptacji (większość filmów to ekranizacje dzieł literackich), czy w formie współdziałania melodii i tekstu (największe przeboje międzywojnia pisali „etatowi" poeci – Marian Hemar, Julian Tuwim oraz zawodowi tekściarze – Andrzej Własty, Jerzy Nel i wielu innych. Można wyznaczyć cztery podstawowe obszary, w których poezja stykała się z międzywojniu z rodzącą się na wielką skalę kulturą popularną: kabaret, piosenka, taniec oraz muzyka jazzowa. Zostaną one krótko omówione w kolejnych rozdziałach.

KABARET

Kabarety powstały we Francji pod koniec XIX wieku – jako reakcja na modernistyczny dekadentyzm i pesymistyczne nastroje związane z ogólną atmosferą „końca wieku". Z tego też powodu kabaret właściwie od początku stanowił przeciwwagę i antytezę estetyki symbolistycznej. Kabaret stał się miejscem spotkań artystów, grup literackich.

A. Najsłynniejszym bodaj francuskim kabaretem był Cabaret Voltaire, założony w 1916 roku w Zurychu. Była to inicjatywa ściśle awangardowa. Powołano kabaret w duchu dadaistycznym i futurystycznym, tworząc przedstawienia o charakterze intermedialnym: w lokalu powieszono futurystyczne plakaty i grafiki, ustawiono różnorodne dziwaczne dekoracje, śpiewano popularne piosenki, deklamowano na scenie wiersze w kartonowych przebraniach, słuchano przeróżnych odgłosów, nie tylko muzycznych[538].

B. Drugim istotnym kabaretem, stanowiącym wzór dla polskich odpowiedników, był paryski Chat Noir (Czarny Kot), powstały w 1881 roku[539]. Było to przedsięwzięcie artystyczne, którego motywacją

[536] Przypomnijmy przykładowo spotkania poetów przyszłego Skamandra w kawiarni Pod Pikadorem czy poezokoncerty (*resp.* poezowieczory) futurystyczne, na których poezja była tylko jednym z wielu elementów intermedialnego show, budzącego zachwyt i oburzenie jednocześnie. Jak powiada Zbigniew Jarosiński: „Pierwszy «poezowieczór» [odbył się] 13 marca 1920 r. […]. Sala została pomalowana i udekorowana na sposób formistyczny. […] W wieczorze […] wzięli udział obok trzech poetów, również aktorzy Teatru im. Słowackiego Zofia Ordyńska i Alfred Szymański". W dalszej kolejności w programie ogłoszono także interpretacje muzyczne utworów Tuwima, Iwaszkiewicza i Wierzyńskiego (Por. Z. Jarosiński, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wyb. i opr. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. XLIV–XLV).

[537] Ł. Biskupski, *Miasta atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013, s. 24.

[538] Był to kabaret dadaistyczny pomyślany głównie jako rozrywka. Recytowano tam wiersze, grano muzykę murzyńską. Był protestem przeciwko wojnie i związanemu z tym poczuciu bezsensowności świata. Por. M. Baranowska, *Dadaizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 163.

[539] I. Kiec, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina… czyli o kabarecie*, Poznań 2001, s. 17–18.

była potrzeba prowokacji i chęć stworzenia miejsca, w którym można było mówić to, co się myśli, bez obaw o interwencje ze strony wyższych instancji polityczno-społecznych. Dominowała w kabarecie ironia, sarkazm oraz satyra. Stworzyło go środowisko niezależnej myśli, nastawione krytycznie wobec zastanej rzeczywistości. Występy Chat Noir odbywały się w małym lokalu, co ugruntowało na lata swoistą „poetykę" kawiarnianą kabaretów. Co istotne, mimo początkowej elitarności już rok od powstania Czarny Kot był właściwie dostępny dla każdego. Za wejście nie pobierano opłat[540]. Popularność kabaretu i śpiewanych w nim piosenek urosła błyskawicznie. Wytwarza się swoista moda i snobizm na bywanie w kabarecie. Fala popularności Chat Noir zapoczątkowała modę na ten typ rozrywki; inne kabarety zaczęły powstawać lawinowo. Sam Czarny Kot przestał istnieć w 1896 roku[541], zamykając pierwszy etap rozwoju tej sztuki[542].

C. W Polsce pierwszy kabaret powołał do życia Stanisław Przybyszewski, który urządzał widowiska w krakowskiej kawiarni „Paon" założonej przez Ferdynanda Turlińskiego[543]. Był to jednak kabaret bardzo efemeryczny, sytuacyjny. Dopiero późniejszy Zielony Balonik, założony przez Edwarda Żeleńskiego, Stanisława Kuczborskiego oraz Jana Augusta Kisielewskiego, działający w latach 1905–1912, był w istocie pierwszym kabaretem, który stworzył w istocie swoją własną poetykę, inspirując później kolejne wcielenia polskiej sztuki kabaretowej[544]. Spotkania odbywały się w słynnej, istniejącej do dziś, Cukierni Lwowskiej Jana Michalika, zwaną Jamą Michalikową (a to przez brak okien wewnątrz lokalu). Improwizacje rozwinęły się z czasem stały program artystyczny, który zapewniał Tadeusz Boy-Żeleński. Pojawiały się więc w Zielonym Baloniku skecze, monologi, piosenki, recytacje itd. Był to pierwszy w Polsce kabaret, który przyjmował poetykę intermedialną; całe przedstawienie współtworzono z różnych elementów: poezji, muzyki, śpiewu, obrazów, rysunków, grafik, choreografii i scenografii. Zielony Balonik okazał się zalążkiem późniejszych kabaretów futurystycznych, np. Pod Katarynką, czy kabaretu Pod Pikadorem przyszłych skamandrytów. O ile jednak późniejsze kabarety były miejscem otwartym dla wszystkich, którzy chcieli za występ zapłacić, o tyle Zielony Balonik był miejscem hermetycznym i zamkniętym, przeznaczonym dla określonej publiczności, głównie intelektualistów i artystów. Kontynuatorami tradycji Zielonego Balonika były kabarety Figliki – Teatr pod Marchołtem (również z Krakowa), założony w 1906 roku, oraz warszawski Momus, założony w roku 1911.

D. Muzyka rozrywkowa była zupełnie osobnym obszarem, właściwie odseparowanym grubą linią od tzw. sztuki wysokiej. Po raz pierwszy w historii polskiej poezji doszło do coraz bardziej wyraźnego

[540] T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, wyd. 2 poszerz., Kraków 1987, s. 172–173.
[541] Ibidem, s. 177.
[542] D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Katowice 2007, s. 19 i nast.
[543] B. Małkiewicz, *„Paon" – pierwsza kawiarnia artystyczna Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka"*, red. A. Baranowa, Kraków 2001, s. 107–110; A. Grochowska, *Paon*, „Literacki Kraków" 2014, t. 3, s. 118–120.
[544] T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, op. cit., s. 202 i nast.

podziału wśród artystów piszących wiersze. W epoce Młodej Polski podział na poezję kabaretową i poezję „wysoką" nie był aż tak wyraźny, jako iż kabaretu nie zaliczano jeszcze do sztuki masowej; występy kabaretu „Zielony Balonik" miały charakter elitarny i zamknięty, była to nadal rozrywka dla „wybranych": przede wszystkim ludzi wykształconych, przedstawicieli sfer intelektualnych[545]. Nie zmienia to jednak faktu, że za sprawą powstających w Polsce kabaretów doszło do zasadniczego pęknięcia oraz początku kryzysu tzw. sztuki „natchnionej", napędzanej przez mity romantyczne, tak silne w polskiej tradycji. Inicjatywą nawiązującą do poetyki Cabaret Voltaire był założony w 1918 roku kabaret Pod Pikadorem oraz nieregularne występy futurystycznych klubów – najpierw „Pod Katarynką" w 1919 roku (formizm-futuryzm), później „Gałka Muszkatołowa" w 1921 roku (futuryzm). Futurystyczne występy nazywano często „poezowieczorami"; neologizm ten wymyślił Bruno Jasieński. Zatrzymajmy się jednak przy pikadorczykach. Istotną sprawą pozostaje bowiem fakt, że wolną Polskę witały w 1918 roku właśnie kabarety. Kawiarnię Pod Pikadorem zorganizowali Tuwim, Słonimski i Lechoń. Nie było to kabaret *sensu stricto*. Kabaretowa i humorystyczna była raczej cała satyryczna i ironiczna otoczka towarzysząca spotkaniom. Pikadorczycy wprowadzili wolną Polskę w zupełnie nową poezję. Celem zaś głównym było ostateczne zerwanie z dawnymi konwencjami poetyckimi – głównie poprzez ośmieszenie koturnowości twórczości młodopolan poprzez zmianę sposobu mówienia, zejście na doły społeczne, używanie wyrażeń języka potocznego, a także skandalizującą atmosferę[546]. Kawiarni towarzyszyła prześmiewcza reklama, która wprowadzała poezję w zupełnie nową konwencję i determinowała nowe zasady istnienia: jako produkt rynkowy. Oczywiście traktowano to przejście od ducha do materii z przymrużeniem oka, kpiąc sobie, że za uścisk ręki poety trzeba zapłacić 50 marek. Warto podkreślić, że spotkania Pod Pikadorem miały charakter intermedialny; składały się na nie poezja, muzyka, specjalna scenografia, aktorstwo. Na wieczorach występowali nie tylko sami skamandryci, ale także profesjonalna recytatorka Maria Morska, pojawiali się tam też inni pisarze, np. Feliks Przysiecki. Za scenografię odpowiadali malarze Świdwiński i Witkowski. Świadomą strategią pikadorczyków było celowe obrażanie publiczności, którym usiłowano przełamać określone oczekiwania związane z dawnymi konwencjami – „bezruchu filisterskiego świata", jak pisze Izolda Kiec[547]. Zgromadzeni ludzie często nie wiedzieli, jak reagować i dopiero uczyli się, że żart, który ich rzekomo obraża, jest wykorzystywany celowo, by ich sprowokować do reakcji[548]. Warto dodać, że w kawiarni po raz pierwszy recytowano wiersze skamandryckie, a szczególną popularnością cieszył się *Mochnacki* Lechonia, który przeszedł później do legendy.

[545] T. Stępień, *Kabaret literacki*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 440.
[546] A. Witkowska, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu*, op. cit., s. 33–34.
[547] I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, s. 73.
[548] A. Witkowska, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu*, op. cit., s. 34–36.

E. Najistotniejszą zmianą, do jakiej doszło na scenach kabaretowych, to swoista egalitaryzacja, czyli zmiana profilu z elitarnego na bardziej „ludowy". Kabaret międzywojenny był rozrywką dla każdego, kto chciał zapłacić za bilet. Nie przypominał już wieczorów artystycznej bohemy, występów dla wybranych, bardzo intelektualnie zaawansowanych, przez to do pewnego stopnia hermetycznych, zrozumiałych jedynie dla określonego środowiska społecznego: artystów i intelektualistów. Do najważniejszych kabaretów międzywojnia zaliczamy przede wszystkim Qui Pro Quo (1919–1931), Morskie Oko (1925–1933) oraz Cyrulika Warszawskiego (1935–1939) oraz. W teatrzyku Qui Pro Quo działali najważniejsi poeci-kabareciarze epoki: Tuwim, Lechoń, Słonimski, Hemar[549]. Najwięcej tekstów dostarczali zaś Tuwim i Hemar, w drugiej kolejności Konrad Tom oraz Andrzej Włast. Na scenie Qui Pro Quo występowały największe gwiazdy filmowe i muzyczne tamtych lat: Mira Zimińska, Zula Pogorzelska, Hanka Ordonówna, Mieczysław Fogg, Adolf Dymsza i inni. Dla teatrzyku pracowali także wybitni kompozytorzy muzyki rozrywkowej, np. Jerzy Petersburski, Władysław Daniłowski, Artur Gold. Co ciekawe, niektóre piosenki komponował także Hemar. Qui Pro Quo to właściwie najważniejsza scena rewiowo-teatralno-kabaretowa w międzywojniu, a kolejne kabarety były jedynie kontynuacją tej samej idei[550]. Qui Pro Quo i Morskie Oko upadły na początku lat 30. – odpowiednio w 1931 i 1933 roku. Istotnym powodem, poza słabszą koniunkturą i złym zarządzaniem finansami[551], nawet ważniejszym, była skrajna polityzacja życia politycznego. Strona rządowa zaczyna aresztować opozycję, co wywołuje niezwykle burzliwe nastroje w kraju. Działalność kabaretów wydaje się w takich okolicznościach całkowicie niestosowna. Nie bez znaczenia był także pewien konformizm, który przejawiali główni kabaretowi pisarze. Publiczność literacka domagała się oburzenia, krytyki, zaangażowania, a zwłaszcza nonkonformizmu wobec władzy. W odpowiedzi mogli dostać jedynie żarty, które były nieadekwatne do sytuacji[552].

Istotną cechą kabaretu było przełamanie ściany dzielącej autora i jego odbiorcę. Późniejsze wystąpienia futurystyczne, poetyka skandalu, do pewnego stopnia zostały ugruntowane właśnie w kabaretach. Bezpośredni kontakt z widzem i słuchaczem umożliwił artystom swoiste „kalibrowanie" swojej twórczości. Skoro dostrzegano reakcję publiczności, można ją było w pewien sposób profilować. Sztuka kabaretowa, nawet jeśli pierwotnie skierowana była do wąskiej grupy intelektualistów, a nie szerokiej publiczności, miała charakter ludyczny, karnawałowy i rozrywkowy[553]. Rozbudowany treściowo przekaz podawano w prostej formule - w piosenkach, skeczach, monologach itp. Jak pisze Tomasz Stępień, „ogólnie można powiedzieć, że kabaret […] stał się istotnym elementem kultury literackiej międzywojnia", a jego istotną cechą było to, że mimo

[549] T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989, s. 48–50.
[550] I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, op. cit., s. 79.
[551] R. Wolański, *Tango milonga*, op. cit., s. 184–185.
[552] D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, op. cit., s. 136–138.
[553] T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, op. cit., s. 199–202.

inteligenckiej proweniencji stał się główną siłą współkształtującą ówczesną kulturę masową[554], a jego zasadniczym „orężem" w walce o uwagę słuchacza i widza była piosenka.

PIOSENKA

Najważniejszą poetycką formą, która wpłynęła na dynamiczny rozwój całe kultury popularnej międzywojnia, a zwłaszcza sceny kabaretowej, później zaś filmu (głównie komediowego w latach 30.), była piosenka. Od początku XX wieku piosenka stała się coraz bardziej konkurencyjną względem innych gatunków wiersza propozycją artystyczną. Każdy polski kabaret, poczynając od Zielonego Balonika, posługiwał się piosenką – jako formą łatwo przyswajalną, łatwą do zapamiętania i mającą wielki potencjał kulturotwórczy: przede wszystkim dlatego, że w pewnym sensie roznosiła się jak wirus. Wiersze bardzo często śpiewano, dlatego też dzięki piosence, można zaryzykować taką tezę, częściowo reaktywowano czy raczej – ponownie upowszechniono oralny tryb przekazu i odbioru treści literackich. Piosenka jest w tym wypadku nie tylko określeniem gatunkowym, ale także swoistym czynnikiem kulturotwórczym.

A. W nowej rzeczywistości medialnej piosenka staje się operatorem i głównym narzędziem rozrostu kultury popularnej i masowej. Operetki były pisane z myślą o szerokiej publiczności, ale przynajmniej na poziomie aparatury pojęciowej należały nadal do świata muzyki klasycznej czy poważnej. Wydaje się jednak, że nie bez powodu to właśnie arie operetkowe przeobraziły się w piosenki. Można więc powiedzieć, że włączenie form operowych i operetkowych w obręb kultury masowej przemianowało je na formę piosenkową. W tym właśnie sensie to piosenka jest najważniejszym ogniwem rozwoju masowej kultury, zwłaszcza muzyki. Jak pisze Zbigniew Jarosiński: „Radio i gramofon umożliwiają rozwój piosenki odmiennej od piosenki kabaretowej i zdecydowanie różnej od tego, co znamy z przedwojennych broszurek typu *Najpiękniejszy śpiewnik salonowy*"[555]. Była to jedna strona medalu. Drugą jest oczywiście sama estrada – piosenka jako główna siła napędowa kultury masowej mogła rozwinąć się do właściwej postaci przede wszystkim dlatego, że wkroczyła na przeróżnego typu sceny: teatralne, operetkowe, kabaretowe czy dancingowe[556]. Osobnym nurtem pozostała także tzw. piosenka uliczna czy bardziej okolicznościowa, którą często określa się mianem folkloru miejskiego. Takie piosenki śpiewano na ulicach, w podwórkach i wielu innych miejscach miast, zwłaszcza Warszawy, Łodzi czy Lwowa[557].

[554] T. Stępień, *Kabaret literacki*, op. cit., s. 442.
[555] Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 17.
[556] A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983, s. 56–57.
[557] Więcej na ten temat zob. np. B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Warszawa 1971; J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989; P. Dahlig, *Krótka historia polityczna folkloru muzycznego w Polsce*, „Literatura Ludowa" 2021, nr 1.

Tworzono także miejskie folkowe kapele. Najsłynniejszym warszawskim zespołem była Orkiestra z Chmielnej, a najsłynniejszym artystą ulicznym „bard Czerniakowa" Stanisław Grzesiuk.

B. Zdecydowanym przełomem w rozwoju piosenki okazał się następnie kabaret, który doprowadził tę prostą formę muzyczną do silnego mariażu z poezją artystyczną, tworząc w ten sposób zaczątki gatunku znanego jako piosenka artystyczna czy poetycka, zwłaszcza na początku XX wieku, gdy działały takie kabarety, jak Zielony Balonik, na którego potrzeby teksty pisali wybitni literaci. Związek między poetyckim artyzmem a piosenką rozluźnił się nieco w międzywojniu, ponieważ oprócz piosenek wysokiej próby (np. Tuwima czy Hemara) pisano także utwory niższej jakości (np. wiele piosenek Andrzeja Własta i innych tekściarzy)[558]. To w tym kontekście stworzono pojęcie szlagieru, które później zastąpiono przebojem, czyli szczególnie popularnej piosenki, którą charakteryzuje prosta, powtarzalna i chwytliwa melodia, a refren znamionuje tzw. szlagwort, a zatem w kółko powtarzana, łatwo zapamiętywalna fraza, która integruje się z melodią do tego stopnia, że są właściwie nierozłączne. Często to właśnie od genialnego szlagwortu zależał sukces utworu. Piosenka była podstawową formą artystycznego wyrazu w kulturze popularnej. Nie mogły się bez niej obejść operetki, kabarety ani rewie, a zwłaszcza dancingi: to właśnie piosenka stała się podstawową formą taneczną w różnych zupełnie odmianach. Pisano bowiem utwory o różnorodnej strukturze rytmicznej, co po raz kolejny dowodzi, jak elastyczną formą jest piosenka. Stąd też liczne w międzywojniu tanga, fokstroty, slowfoxy, walce angielskie, walce wiedeńskie, bluesy, bostony, shimmy, charlestony, rumby, pasodoble czy formy mieszane, jak tango-fokstroty, tango-habanery, marsze-fokstroty, serenady-marsze i inne[559].

C. Prawdziwą rewolucją stało się jednak połączenie piosenki z filmem fabularnym. Kino, jako sztuka coraz bardziej popularna, było właściwie wehikułem produkującym największe przeboje, a działało to w obie strony. To kino akcelerowało możliwy sukces piosenki, a jednocześnie piosenka przyciągała na film jeszcze większe grupy ludzi. Wiele międzywojennych przebojów wywodzi się wprost z popularnych podówczas filmów. Piosenka była gatunkiem uniwersalnym, wpisującym się właściwie w każdy możliwy kontekst kultury popularnej. Jej poziom był w międzywojniu nierówny. Trzeba jednak pamiętać, że często to nie od poziomu artystycznego zależał sukces tego czy innego utworu. Ścisły podział na piosenkę poetycką, artystyczną a piosenkę estradową właściwie nie istniał. W zależności od artysty poziom utworu mógł ulegać zmianie. Wiele zależało od osobistej intuicji autora, który musiał uwzględniać pewne określone czynniki rynkowe.

[558] Według Michała Traczyka pierwsze wykonanie tekstu poetyckiego jako piosenki miało miejsce w Warszawskim Kabarecie Arystyczno-Literackim Momus Adolfa Szyfmana. Co istotne, publiczność nie zawsze doceniała wysokiej klasy poezję na scenie, dlatego dialektyka między poezją śpiewaną a piosenką „szmirowatą" była od początku napięta. Por. M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 28–32.
[559] D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, op. cit., s. 156–157.

D. Mistrzem piosenkowej „szmiry" był w międzywojniu Andrzej Włast, który doskonale rozumiał, jakich utworów chcą słuchać przeciętni odbiorcy kultury masowej[560]. Zupełnie inaczej pisał zaś Marian Hemar, którego utwory bronią się do dziś niezwykłym artystycznym sznytem i pięknem frazy. Wybitne piosenki zdarzało się pisać Tuwimowi, choć zdecydowanie lepiej radził sobie w poezji „poważnej"[561]. Ostatecznie niezwykle płodnym artystycznie przedsięwzięciem były szopki polityczne, złożone z licznych piosenek, będących kontrafakturami, a więc tekstami podłożonymi pod istniejące już melodie. Uczestniczyli w tym Hemar, Tuwim, Słonimski i Lechoń[562]. Tym niezwykłym zupełnie segmentem twórczości, będącym jednym z największych zbiorów poetyckich kontrafaktur w historii polskiej poezji, nie zajmowano się dotąd wystarczająco obszernie w badaniach literackich, a jest to w istocie istny skarbiec niezliczonych intertekstualnych aluzji, trawestacji czy parafraz. W pewnym sensie jest to też kronika rozwoju polskiej piosenki popularnej, albowiem do każdego tekstu dołączony jest element paratekstowy wskazujący na melodię, z którą należy go połączyć.

E. W międzywojniu, powtórzmy, granica między tym, co wysokoartystyczne, a tym, co popularne i marnej jakości, była płynna. Dobre piosenki istniały obok słabych, a o ich popularności decydowały różne czynniki dodatkowe; czasami wystarczył chwytliwy szlagwort, a czasami to, że wykonywał ją jakiś znany piosenkarz lub pojawiła się w tym lub innym filmie. Nie zmienia to faktu, że pewne pęknięcie jakościowe istniało i stawało się coraz bardziej wyraźne wraz z rozwojem kultury muzyki masowej i rozpowszechniania się nagrań muzycznych. W międzywojniu nie istniał jeszcze koncept albumu płytowego, wydawano raczej kompilacje. Ale wraz z rozwojem przemysłu muzycznego, w którym preferowano utwory zdobywające popularność nawet kosztem jakości artystycznej, oddzielenie twórczości przeznaczonej dla anonimowej masowej publiczności od utworów poetyckich przeznaczonych do śpiewania stawał się coraz wyraźniejszy. Ostatecznie podział ów dokonał się dopiero później. Piosenka estradowa oddzieliła się od piosenki artystycznej, poetyckiej w latach 50. i 60. Pierwsza była promowana za pomocą nagrań, odtwarzana w radiach, a także wykonywana na dużej scenie organizowanych w tym celu festiwali lub na ustandaryzowanych koncertach muzycznych. Druga zaś – głównie na scenach teatrów, kabaretów czy w twórczości tzw. bardów, a więc artystów-solistów, którzy przy akompaniamencie jakiegoś prostego instrumentu, np. gitary, wykonywali pisane przez siebie utwory.

F. Warto pamiętać, że proces wyróżniania różnego typu piosenek, jak np. piosenka kabaretowa, piosenka autorska, poezja śpiewana, piosenka filmowa, piosenka estradowa itp. zaczął się właśnie w kulturze międzywojennej, a pewne standardy wypracowane już wówczas respektowane są do dziś.

[560] R. Wolański, *Tango milonga, czyli co nam zostało z tamtych lat*, Poznań 2019, s. 8.
[561] R.M. Groński, *Kabaret Hemara*, Warszawa 1989, s. 16–20.
[562] Zob. T. Januszewski, *Wstęp*, [w:] M. Hemar, J. Lechoń, A. Słonimski, J. Tuwim, *Szopki 1922–1931 Pikadora i Cyrulika Warszawskiego*, opr. T. Januszewski, Warszawa 2013, s. 5–14.

Piosenka jest gatunkiem bardzo elastycznym i noszącym znamiona uniwersalności. Może być prosta, banalna, ale stanowić podstawę także bardziej złożonych form, jak późniejsze suity rockowe czy opery rockowe. Podstawą każdej tego typu rozbudowanej kompozycji jest zawsze piosenka, stanowiąca fundament właściwie każdej współczesnej formy muzycznej współtworzącej muzyczną kulturę popularną. Doskonale rozumieli to także polityczni oficjele: nie bez powodu po 1945 roku komuniści postawili na piosenki, które później nazwano masowymi. Wiele z nich zyskało niezwykłą popularność.

G. Uniwersalność piosenki powoduje, że jest ona medium mogącym służyć różnej sprawie; jest ona często sposobem wypowiedzi różnych grup społecznych i, jak pisze M. Hopfinger, „stała się ważnym składnikiem całej kultury współczesnej”[563]. Jest wszechstronnym i uniwersalnym sposobem wyrazu właściwie wszelkich możliwych treści, będącym podstawową formą muzycznej komunkacji każdej istniejącej grupy społecznej. Historia kultury XX wieku jest poniekąd historią piosenki, towarzyszyła ona bowiem człowiekowi we wszystkich kluczowych momentach tego czasu. Jak pisał Edward Balcerzan, piosenka jest i nie jest rozrywką jednocześnie. Z jednej strony „otworzyły się przed sztuką słowa nowe perspektywy opanowania wyobraźni milionów – środki masowej komunikacji”[564], z drugiej zaś przeciwstawienie piosenki i poezji często bywa fałszywe. Tę pierwszą często określa się jako uproszczoną i łatwą w odbiorze; drugą zaś odwrotnie – jako wyrafinowaną sztukę, do której odbioru należy przysposobić się w specjalne umiejętności i kompetencje. Uczony uważa, że to fałszywe postawienie sprawy, dlatego że uzależnione jest od punktu widzenia, który takie rozróżnienie przeprowadza. Jak powiada Balcerzan: „Z pewnego punktu widzenia, co jest także zaledwie półprawdą, poezja może być interpretowana jako «łatwiejsza» od piosenki. Pierwsza bowiem apeluje do doświadczeń językowych, które ma każdy człowiek umiejący mówić. Druga zakłada u odbiorcy minimum wrażliwości i pamięci muzycznej, które już nie są dobrem tak powszechnym jak mowa; napisało się w życiu jeden bodaj wiersz, niż skomponowało bodaj jedną poprawną frazę muzyczną”[565]. Piosenka jest w tej sytuacji pewnym innym trybem funkcjonowania sztuki słowa, nie jest w żadnym razie jej uproszczonym wariantem. Poezja pisana i poezja śpiewana funkcjonują w pewnej relatywnej przestrzeni analogii, ale podobieństwa są powierzchowne. Na poziomie szczegółu piosenka jest czymś zupełnie innym niż napisany na kartce wiersz. W pewnym sensie kiepski wiersz może okazać się arcydzielną piosenką, a kiepska piosenka może być jednocześnie arcydziełem poetyckim. Zdarzają się też zestawienia kongenialne: zarówno piosenka, jak i wiersz postrzegane są jako arcydzieła jednocześnie. Warto ponadto pamiętać, że pisanie poezji

[563] M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, op. cit., s. 159.
[564] E. Balcerzan, *Popularność literatury a „literatura popularna” (na przykładzie poezji i piosenki)*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 231–232.
[565] E. Balcerzan, *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, [w:] *Pogranicza poezji*, wyb. i opr. J. Z. Brudnicki, J. Witan, Warszawa 1983, s. 54.

z przeznaczeniem do wykonania wokalno-instrumentalnego to zupełnie inny proces od pisania wiersza przeznaczonego do odbioru za pomocą grafii. Pomiędzy tymi dwoma trybami twórczymi istnieje też zjawisko, które nazywamy adaptacją – opracowaniem muzycznym tekstu już istniejącego lub pisanie wiersza do muzyki już uprzednio napisanej. Każdy z tych procesów wymaga od obu ze sztuk – muzyki i poezji – zupełnie innych ustępstw i dostosowania warsztatu twórczego.

H. W latach 1918–1939 muzyka rozrywkowa nie była przez poetów ignorowana. Pojawiały się w ówczesnej poezji nie tylko motywy piosenkowe, ale także takie, które można uznać za najbardziej charakterystyczne dla popularnej kultury muzycznej. W pierwszej kolejności poeci upodobali sobie motyw dancingu, a zatem muzyczno-socjalnej instytucji, w obrębie której uprawiano nowoczesne tańce. Drugi motyw, jaki warto wyróżnić, to najbardziej popularny dla pierwszej połowy XX w. taniec, a zatem argentyńskie tango, które stało się swoistym symbolem zachodzących ówcześnie zmian obyczajowych i którego rytm wzbogacił repertuar piosenkowy owych czasów. Trzeci i najważniejszy motyw związany z kulturą muzyki rozrywkowej to oczywiście tematyzowany w poezji tych lat jazz – a więc niezwykle wpływowy gatunek muzyczny, który odmienił całkowicie nie tylko ogólną higienę słuchania dźwięków, ale całkowicie przewartościował jakość kultury muzycznej. Wszystkie te motywy na konkretnych przykładach zostaną omówione w kolejnych rozdziałach.

DANCING

Nowy typ kultury masowej, rozwijany na największą skalę w dotychczasowej historii Polski, zainicjował różne sposoby spędzania wolnego czasu napędzających działanie raczkującej w naszym kraju gospodarki typu konsumpcyjnego. Zaszła potrzeba, by wyrobić w konsumentach kultury pewne nowe zachowania, nowe przyzwyczajenia i nawyki, a przede wszystkim – nowe potrzeby. Wcześniej powiedzieliśmy sobie nieco o piosence jako gatunku oraz działalności dla kultury popularnej bodaj najważniejszym, albowiem współtworzącym wszystkie nowoczesne podówczas formy przekazu artystycznego. Rozwój określonych sposobów wyrazu w sztuce, której wyznaczono ściśle określone funkcje w rozwoju gospodarki i kultury rozrywki, był jedynie pierwszym krokiem. Oprócz tego równie potrzebne okazały się pewne bardziej złożone formy organizacji skupisk ludzkich, za sprawą których możliwe byłoby wytworzenie określonego typu mody na jakieś wybrane formy rozrywki.

A. Jedną z takich form, jedną z najbardziej żywotnych, prócz kina oraz radia, w międzywojniu, okazał się dancing, czyli coś, co na język polski moglibyśmy przełożyć jako wydarzenie taneczne, tańce lub potańcówka. Dancing był jednak specyficznym rodzajem potańcówki, zupełnie nowym w tamtych realiach – zarówno pod względem samej struktury estetycznej, jak i z powodu typu kultury, której był swoistym karmicielem. Każdy dancing składał się w istocie z czterech podstawowych elementów: muzyki do tańca, samego tańca, miejsca do tańca oraz człowieka tańczącego.

B. Do najważniejszych knajp i kawiarni międzywojennej Warszawy należały Kawiarnia Adria, Kawiarnia Lajkonik, Kawiarnia Kokos, Kawiarnia Kopciuszek, Bar kawowy Pod Kurantami, Restauracja Rarytas czy Restauracja Oaza. Najlepsze dancingi organizowano w Oazie oraz Adrii. Nad wejściem Oazy specjalny neon obwieszczał: restauracja – dancing. Była to najbardziej modna restauracja w stolicy, bardzo ekskluzywna, luksusowa i stylowa. Zdecydowanie nie było to miejsce dla wszystkich, lecz przede wszystkim - dla ówczesnych elit politycznych i finansowych. W Adrii zaś odbywały się zarówno występy kabaretowe, jak i dancingi. Grywali w niej takie gwiazdy ówczesnej estrady, jak zespoły jazzowe Artura Golda i Jerzego Petersburskiego oraz Szymona Kataszka i Zygmunta Karasińskiego. Dancing stał się „najulubieńszą rozrywką elit [...], czyli zabawa na parkiecie kawiarni lub restauracji z jazzbandową orkiestrą”[566].

C. Dancingi stały się w międzywojniu sposobem na spędzanie czasu i potoczne balowanie. Dotyczyło to nie tylko elit artystycznych, ale także zwykłych ludzi, zwłaszcza młodych. Z tego też powodu dancingi stały się kolejnym orężem w zwyczajowej wojnie pokoleń; często spotykano się z opiniami, że dancingi właściwie niewiele różnią się od domów publicznych[567]. W istocie bywały sytuacje, w których organizatorzy dancingów sami prowokowali bardziej konserwatywne środowiska do reakcji. Za przykład posłużyć może słynny historia milionera, który w połowie lat 30. postanowił zorganizować potańcówkę w starym klasztorze Paulinów[568].

Popularność tańców w międzywojennej Polsce tłumaczy się bardzo często chęcią odreagowania powojennych traum. Jak pisze Tadeusz Boy-Żeleński: „Podobnie jak w całym świecie wzmogła się niesłychanie chęć używania. W zimie r. 1920/1921 mimo biedy tańczono zawzięcie, gdzie tylko była jakaś sala najmowano je na szkoły tańca, dancingi i wszelkiej nazwy pląsy, przyjęły się nowe amerykańskie i murzyńskie tańce, a zapał do tańczenia przetrwał i przez następne lata”[569].

D. Dancing szybko stał się tematem istotnym zarówno w prasie literackiej, jak i w samej poezji. Na łamach „Wiadomości Literackich” przetaczała się debata nad „wyższością współczesnego dancingu nad anachronicznym karnawałem”, w której pierwsze skrzypce odgrywały felietony Tadeusza Boya-Żeleńskiego, co Małgorzata Szpakowska ocenia jako „spójny projekt modernizacyjny”[570]. Dancing był motywem, który łatwo przedostał się do literatury. Jak pisał w 1926 roku Antoni Słonimski, wątki dancingowe wprowadzano do sztuk teatralnych już w latach 20. Twórcy z jednej strony dokonywali eksperymentów artystycznych, z drugiej zaś usiłowali odnieść sukces na fali popularności dancingów[571] Najważniejszym zaś poetyckim osiągnięciem, w którym dancing odegrał kluczową rolę, był tomik poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pt. *dancing.*

[566] H. Szczepański, *Kawiarnie, dancingi i jazz*, „Kwartalnik Fabryka Silesia” 2018, nr 21, s. 29–30.
[567] K. Janicki, *Epoka hipokryzji. Seks i erotyka w przedwojennej Polsce*, Poznań 2022, s. 210.
[568] R. Piotrowski, *Absurdy i kurioza przedwojennej Polski*, Warszawa 2016, s. 135.
[569] T. Boy-Żeleński, *Prawy brzeg Wisły*, [w:] idem, *O Krakowie*, opr. H. Markiewicz, Kraków 1968, s. 5.
[570] M. Szpakowska, *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012, s. 76.
[571] A. Słonimski, *Ruch teatralny*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 13, s. 3.

karnet balowy (1927). Według Joanny Kisiel tytułowy dancing jest „metaforą życiowych zmagań i ukazanych na tym tle skomplikowanych układów między mężczyzną a kobietą”[572]. Warto na tym etapie dodać, że motyw dancingu rzadko występuje w izolacji. Jest zazwyczaj pretekstem do wprowadzenia także innych powiązanych wątków: tańców, jazzu, kina, baru, knajpy itp. Motywy dancingowe w poezji zyskują na ważności, kiedy ulokowane są w paratekście, czyli głównie tytule. Te właśnie wiersze warto wyróżnić w niniejszym podrozdziale. Trzeba jednak pamiętać, że większość takich motywów pojawia się w sposób towarzyszący tematom jeszcze od nich ważniejszym w hierarchii – mam tu głównie na myśli tematyzowane tańce rozrywkowe, takie jak tango, charleston, shimmy czy fokstrot, aczkolwiek przede wszystkim muzykę jazzową, w jej rozleglejszym i poszerzonym znaczeniu – jako muzykę przede wszystkim taneczną.

E. W poezji międzywojennej stał się jednym z częstych motywów, choć głównie w latach 20. W połowie lat 30. wrócili do niego jeszcze poeci grupy Żagary, ale nie odegrały one większej roli w ich twórczości. Dość powiedzieć, że oba wiersze o dancingu napisali wtedy mniej istotni dla tej grupy poeci – Anatol Mikułko oraz Jan Huszcza. Wydaje się, że punktem kulminacyjnym wykorzystania motywu stał się wspomniany już wcześniej tomik Marii Pawlikowskiej-Jasnorzerwskiej pt. *dancing. karnet balowy* (1927). Po jego wydaniu właściwie niczego więcej na temat dancingu nie dało się powiedzieć. Dzieło Pawlikowskiej składa się z krótkich utworów, w których w sposób nowoczesny ukazuje ona relacje damsko-męskie. Dancing jest jedynie tłem i polem, na którym dochodzi do istotnych zmian w kwestii obyczajów epoki. W pewnym sensie wszystkie atrybuty dancingu: jazz, saksofon, foxtrot, blues itd. stają się jedynie pretekstem do refleksji na tematy istotniejsze. To Pawlikowska jako pierwsza zauważyła, że dancing to nie tylko rozrywka utracjuszy, ale swoista kuźnia, w której na nowo tworzą się relacje między kobietami a mężczyznami, a sam taniec, któremu wtóruje jazz okazuje się symbolem tych zmian, a także dźwignią emancypacji kobiety. Wszystkie kostiumy, które ukazuje poetka, np. dancing ukazany jako imprezę „małp skaczący wkoło”, ukazują inną naturę człowieka. Nie bez znaczenia jest otwarcie Polski na świat. W wierszu *fokstrot* pisze poetka o „pocałunkach z Florydy”, „angielskich imionach”, „murzynie w banjo bijącym” – w takich okolicznościach bez wstydu kobieta rzuca się mężczyźnie na szyję. Amerykanizacja polskiej kultury za pomocą muzyki jazz i modnych tańców otworzyła nie tylko podwoje kraju, lecz także złamała tabu obyczajowości. W wierszu *piekło* poetka wprowadza stary motyw polskiej poezji, a więc Laurę i Filona, znanych z utworów Franciszka Karpińskiego. W nowym kontekście zamiast czułej acz zawoalowanej rozmowy przystępują oni do aktu bardziej bezpośredniego: „kazano im tańczyć charlestona”. Tomik Pawlikowskiej stanowi pewną summę doświadczeń i eksperymentów

[572] J. Kisiel, *„Chcę morze zarzucić na głowę”. O fantazmacie samobójstwa w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] eadem, *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009, s. 55.

poetyckich nad tematyką dancingu; nie oznacza to jednak, że jest to jedyny taki przypadek. Inni poeci również próbowali swoich sił, korzystając chętnie z tego motywu.

F. Wiersze dancingowi poświęcają także m.in. Julian Tuwim (*Dancing*), w którym pisze o „pląsającym zatrzęsieniu / w gromach jazzu, w pijanym gwarze". Na tę tematykę obojętny nie pozostał Tadeusz Peiper (*Dancing*), gdzie główną rolę odgrywają wątki taneczne, a także „furcząca jazzu pieśń", dzięki której człowiek „się kiwa". Poeta pisze o tańcu shimmy, a także o przygrywającym do niego saksofonie. W ujęciu Lucjana Szenwalda (*Dancing*) tytułowa impreza taneczna porównywana jest do węży, które tańczą do fletu fakira. Traktuje to zjawisko jako bardzo uzależniające. Anatol Mikułko (*Dancing*) uważa z kolei, że w trakcie dancingu „trudno stopy od płyt chodnika odkleić" – dancing zaś „szumiał jak trzmiel". Jan Huszcza (*Po dancingu*), niejako w odpowiedzi na wiersz Mikułki, pisze o człowieku, który wraca po dancingu nad ranem do domu. To chyba jedyny wiersz, w którym motyw dancingu jest pretekstem do refleksji egzystencjalnej: „Muzyki ogniom także ufałem. / Nawet echa po bystrych. Przewiały. / Westchnąć. Świt mnie powraca domowi".

G. Dancing był nie tylko tematem, ale także krótkim motywem dość często ujawnianym w poezji międzywojennej. Ujawniane są one u poetów zupełnie różnych, współtworząc ogólny pejzaż miasta nowoczesnego. Motyw pojawia się np. u T. Czyżewskiego (*Warszawa o 5. rano*), J. Czechowicza (*Więzień miłości*), Z. Ginczanki (*Koniugacja*), M. Hemara (*Nagrobek*), K. Mikiewicza (*Miasto*) czy L. Piwowara (*Przystań samolotu*). Osobnym nurtem w interpretacji motywu dancingu była poezja lewicowa i rewolucyjna. Dancing był dla tych twórców symbolem zepsucia i trywialnej rozrywki, a także sposobem na mitrężenie czasu oraz pieniędzy. Tłem dla tej beztroskiej zabawy była bieda i niedola ludzi pracujących, których nie było stać na tego typu rozrywki. Kompozycyjnie najczęstszym wariantem takiej negatywnej tematyzacji jest sytuacja, w której parweniusze i utracjusze słuchają jazzu, jedzą ciastka i wykonują dzikie tańce na parkiecie, kiedy jednocześnie inni umierają z głodu. Podobnie zarysowane tematy wierszy nabrały siły jeszcze mocniej po 1929 roku, w trakcie wielkiego kryzysu. Dobrym przykładem takiego ujęcia problemu jest twórczość W. Wandurskiego. Jego krytyczna postawa zarysowana została bardzo wcześnie. Już w 1923 roku napisał wiersz *Do panów poetów*, w którym krytykował konformizm i tendencję do zbytku ówczesnych krezusów literatury, mając na myśli głównie grupę Skamander. Dancing zostaje w jego wierszu zestawiony z krzykiem umierającej na śmietniku położnicy, za którą wstawia się wielki tłum, który „ryczy milionem głosów fabrycznej dzielnicy".

JAZZ

Historię jazzu w Polsce międzywojennej można traktować z wielu punktów widzenia. Jeśli wziąć pod uwagę wyłącznie kwestie muzykologiczne i historyczne[573], należałoby zadać sobie pytanie: czy jazz w Polsce międzywojennej istniał, a jeśli istniał, to czym był i jakie jego cechy moglibyśmy wyróżnić? Nie jest to kwestia oczywista[574].

A. W literaturze naukowej zauważalne są dwie zasadnicze postawy: pierwsza opowiada się za uznaniem części muzyki przedwojennej za jazz, druga zaś – opowiada się natomiast za datowaniem jego początku dopiero na czasy powojenne, zwłaszcza lata 50. XX wieku. Kryterium takiej a nie innej postawy jest zazwyczaj kwestia aktywnej bądź biernej świadomości tego, jaką muzykę się wykonuje. W postawie pierwszej dominuje przeświadczenie, że jazz był w Polsce rozpoznany nie tylko jako nowoczesna muzyka taneczna, ale także jako nowy gatunek muzyki. Jednakowoż granica między tymi dwoma zjawiskami była płynna, nie zawsze odróżniano orkiestry grające muzykę taneczną od jazz-bandów. W postawie drugiej odmawia się muzyce międzywojennej bycia jazzem „prawdziwym", albowiem nie towarzyszył mu proces świadomego komponowania i wykonywania tej muzyki. Innymi słowy, jazz, jeśli istniał, to właściwie przez przypadek; można to określić jako muzykę jazz przypominającą, ale jazzem nie będącą ze względu na brak świadomości artystycznej. Owa postawa objawia się więc zazwyczaj ignorowaniem dorobku muzyków jazzowych z czasów międzywojnia i rozpoczynanie historii polskiego jazzu od późnych lat 40. i początku 50. Najbardziej bodaj poczytna i autorytatywna polska książka dotycząca historii jazzu, a więc *Historia jazzu* Andrzeja Schmidta, prawie nie zawiera informacji o polskim jazzie międzywojennym[575], podobnie zresztą jak popularna książka *Jazz – rytm XX wieku* Mateusza Święcickiego[576]. O jazzie przedwojennym nie wspomina za wiele również Leopold Tyrmand, autor jednej z ciekawszych książek o tej nowej muzyce, którą jako jeden z pierwszych propagował w okresie PRL[577]. Postawa ta

[573] Nie biorę pod uwagę szerokiej refleksji literaturoznawczej na temat jazzu, ponieważ z jakiegoś powodu na większą skalę nigdy nie przeprowadzono badań nad wpływem jazzu na polską literaturę. W tej sytuacji za absolutnie pionierskie należy uznać prace Beaty Śniecikowskiej oraz Anny Tenczyńskiej – zwłaszcza że oba teksty dotyczą twórczości międzywojennej. Pierwsza z autorek stworzyła artykuł o charakterze rozpoznawczym, powołując się na liczne przykłady literackie. Druga autorka zajęła się zaś fenomenem jazzu w poezji Witolda Hulewicza. Zob. B. Śniecikowska, *What Did They Need Jaz For? Jazz Music in Polish Interwar Poetry*, [w:] *Regarding the Popular. Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*, red. S. Bru, L. Nuijs, B. Hjartarson, P. Nicholls, T. Ørum, H. Berg, Berlin–Boston 2011; A. Tenczyńska, *Synkopy w sonecie. Witolda Hulewicza „definicja" jazzu*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, K. Mytkowska, I. Fedorowicz, Kraków 2017.

[574] R. Ciesielski, *Jazz – terra incognita polskiej muzykologii*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2012, s. 191–192.

[575] Schmidt poświęcił polskiemu jazzowi przedwojennemu raptem parę zdań, a za prawdziwych koryfeuszy jazzu w Polsce uznał dopiero pokolenie muzyków urodzonych w latach 30., a zatem debiutujących dopiero po wojnie. Por. A. Schmidt, *Historia jazzu*, Lublin 2009, s. 524, 527–532.

[576] Święcicki granicę jazzu w Polsce oznacza na rok 1950. Co ciekawe, sytuacja jazzu w latach 50. była podobna do tej międzywojennej. Jazz usiłowano ignorować, udawać, że nie istnieje. Por. M. Święcicki, *Jazz – rytm XX wieku*, Warszawa 1972, s. 109–110.

[577] Pierwsze wydanie dzieła Tyrmanda ukazało się w 1957 roku pod egidą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego; wstęp do książki napisał Stefan Kisielewski, a o ilustracje wzbogacił ją Jerzy Skarżyński. Por. J. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, wstęp S. Kisielewski, Warszawa 1957.

może dziwić, jeśli przypomnieć, że muzykę jazzową zauważali już nawet muzykolodzy i historycy muzyki działający w międzywojniu[578]. Cechowała tamte czasy większa otwartość na nowinki muzykologiczne. Jak jednak zauważa Rafał Ciesielski, następne pokolenie muzykologów, poza nielicznymi wyjątkami, nie poświęcało jazzowi swojej uwagi[579]. Dlatego też dyskurs jazzowy przesunął się raczej w stronę prasy specjalistycznej i popularnej.

Jednym z pierwszych autorów, którzy dokonali próby rekapitulacji wiadomości na temat jazzu międzywojennego, a także ukierunkowali nowe spojrzenie na muzykę tego czasu, był Andrzej Jóźwiak. Swoją książkę *Dancing retro* rozpoczął od prostej konstatacji, o której wspominałem tu jako głównej kontrowersji. Jóźwiak potraktował taneczność muzyki jazzowej jako punkt wyjścia rozważań, a nie element, który cokolwiek rozstrzyga:

> Jazz został przetransponowany na grunt polski jako muzyka taneczna, użytkowa i stąd fakt produkcji jazzowych głównie na tzw. dancingach. Jazz był muzyką taneczną (podobnie zresztą i w USA, ale nie głównie), najbardziej nowoczesną formą muzyki rozrywkowej[580].

Taneczność jazzu jest dla Jóźwiaka jest jedną z cech, która charakteryzowała muzykę jazzową w tym czasie[581]. To była jedna z jej funkcji – bardziej pragmatyczna niż estetyczna. Jazz był fenomenem, który zwłaszcza w Polsce można było łączyć z miejscami redystrybucji rozrywki literacko-muzycznej: poniekąd więc z kabaretem, choć bardziej z kawiarnią, dancingiem i rewią[582].

B. Dzisiejszy stan wiedzy na temat jazzu międzywojennego został ustabilizowany w syntetycznej pracy Krzysztofa Karpińskiego pt. *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce* (2014). Autor wyznacza początek polskiego jazzu na 1921 rok[583], kiedy doszło do pierwszej asymilacji nowej muzyki, która doprowadziła rok później do powstania orkiestry Zygmunta Karasińskiego i Szymona Kataszka. A już w 1924 roku nagrano pierwszą płytę z muzyką jazzową w Polsce. Rafał Ciesielski przekonuje, że sukces jazzu w Europie, także w Polsce, nie zależał ani od konkretnego momentu historycznego, ani od momentu w rozwoju samej muzyki jazzowej. Badacz twierdzi, że „wynikało to raczej z charakteru samej muzyki jazzowej jako takiej, z jej specyficznych cech, naturalnej

[578] Jazz jako nowe zjawisko w polskiej muzyce zauważali i skrupulatnie utrwalali w polskim muzycznym piśmiennictwie polscy muzykologowie. Metoda naukowa, którą się posługiwali, umożliwiła im raczej rzetelne zaprezentowanie cech tego gatunku muzycznego. Zwracano uwagę przede wszystkim na nowy typ rytmiki, zupełnie obcy muzyce europejskiej, oraz zupełnie nowe typy tańca. Zob. np. J. W. Reiss, *Historia muzyki w zarysie*, Warszawa 1924; idem, *Historia muzyki w zarysie*, wyd. 3 zm. i rozszerz., Warszawa 1931; *Muzyka współczesna. Monografia zbiorowa*, red. M. Gliński, Warszawa 1926; *Taniec. Monografia zbiorowa*, t. 1, red. M. Gliński, Warszawa 1929; *Taniec. Monografia zbiorowa*, t. 2, red. M. Gliński, Warszawa 1930; Z. Jachimecki, *Muzyka polska 1796–1930*, Warszawa 1931; K. Régamey, *Treść i forma w muzyce*, Warszawa 1933 i inne.

[579] Ciesielski zauważa ponadto, że nawet dzisiaj jazz nie zyskuje uwagi, na jaką zasługuje. Jego artystyczna ranga jest wszak niezaprzeczalna. Por. R. Ciesielski, *Jazz – terra incognita polskiej muzykologii*, op. cit., s. 192.

[580] A. Jóźwiak, *Dancing retro. Historia jazzu w Polsce w latach 1918–1939*, Warszawa 1989, s. 12.

[581] Taneczność, a pośrednio – rytm. W międzywojniu mówiono często o „wyznawcach czarodziejskiego rytmu". Por. J. Leo, *Wyznawcy jazzu*, „Przegląd Muzyczny", 1939, nr 7–8, s. 6.

[582] H. Szczepański, *Kawiarnie, dancingi i jazz*, „Kwartalnik Fabryka Silesia" 2018, nr 21, s. 28–31.

[583] K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2014, s. 459.

otwartości, atrakcyjności muzycznej, odmienności od konwencji muzyki europejskiej, obecności improwizacji, oparciu się na kreatywności i roli indywidualności twórczej muzyków itd."[584]. Nie negując sensowności tego stwierdzenia, trzeba jednak podkreślić, że sukces jazzu w Europie wyniszczonej przez Wielką Wojnę, zwaną później I wojną światową, miał zdecydowanie podłoże społeczno-historyczne. Ten akurat moment dziejowy w mógł zdecydowanie wpłynąć na popularność jazzu i amerykańskich tańców w Polsce. Atrakcyjność tej muzyki, jej swingujący rytm, optymizm z niej płynący, wpisywał się zdecydowanie w nastrój, jaki ogarnął obywateli odrodzonej Polski. Radość, żywiołowość, witalizm, zmysłowość i dionizyjskość poezji wczesnego międzywojnia mogło przypuszczalnie sprzyjać implementacji tańców rozrywkowych. Do modnego od początku XX wieku tanga dołączyły fokstrot, shimmy, one-step i wiele innych. Należy to zagadnienie rozpatrywać szeroko, nie tylko w obrębie ogólnego rozwoju muzyki jazzowej w Polsce – a zapewne o tym właśnie kontekście myśli głównie Ciesielski. Jazz był w Polsce zjawiskiem socjologicznym i kulturowym. Nawet jeśli nie rozwinął się w swoją właściwą postać, odmienił polską kulturę na zawsze. W pewnym sensie możemy mówić o polskiej kulturze muzycznej, zwłaszcza popularnej, przed jazzem oraz po jazzie. Nie mam niestety możliwości rozwinięcia bardziej tej kwestii, ponieważ brakuje na to miejsca, a także większych badań. Jazz nie jest głównym tematem niniejszej rozprawy, dlatego też ograniczę się do ogólnych refleksji oraz wskazówek do dalszych możliwych rozpatrywań.

C. Kultura polska w latach 1918–1939 była uwarunkowana pojawieniem się jazzu. Ten nowoczesny gatunek muzyki bardzo oddziałał na kształt polskiej kultury; umożliwiał tworzenie nowych sensów, a zatem swoistą strukturę znaczeniową pewnych warstw kultury tego czasu. Jazz rozprzestrzeniał się błyskawicznie, był bardzo ekspansywny. Do tego stanu rzeczy przyczynił się zdecydowanie rozwój radia, które od 1925 roku działało w Polsce. Pod koniec lat 30. jazz zaczął dominować repertuar polskich rozgłośni[585]. W opracowaniach dotyczących muzyki jazzowej często uznaje się ją za formę muzyki ludowej, z tą różnicą, że jest to muzyka ludu miejskiego. Jazz jest muzyką miasta, jest przedstawicielem kultury miejskiej[586]. Dlatego wpisywał się znamienicie w logikę rozwojową aglomeracji miejskich w latach 1918–1939. Wypełniał przestrzeń miasta zupełnie innym materiałem dźwiękowym, współtworzył i budował sonosferę miejsc charakterystycznych dla rozwoju nowoczesnej rozrywki, nadając im swoistego charakteru: mieszanki kultury polskiej i amerykańskiej. Nie jest jednak prawdą, że jazz nie występował nigdy na prowincji czy na wsi. Istniały wszak zespoły i orkiestry lokalne, które do jazzu w pewien sposób się odwoływały. Zawrotną karierę

[584] R. Ciesielski, *O pożytkach płynących z obecności jazzu w kulturze polskiej*, „Wartości w Muzyce" 2014, nr 6, s. 86.
[585] R. Kowal, *Jazz w Polsce*, Kraków 1995, s. 33.
[586] Maciej Nowak pisze, że „jazz jest po prostu muzyką nowoczesnego miasta, i inaczej niż blues, nie ma swojego odpowiednika wiejskiego". Autor zwraca uwagę na wpływ „miejskiego jazgotu na jazzową harmonikę czy rytmikę", albowiem "miasto ze swoimi nietemperowanymi dźwiękami, brzmieniami dalekimi od czystej artykulacji, plątaniną różnych rytmów ośmielało jazzmanów do nadawania ich muzyce szorstkiego charakteru i kształtowania dźwięku w sposób daleki od estetycznych ideałów". Por. M. Nowak, *Miasto – jazz – fotografia*, „Ethos" 2019, nr 2, s. 303–304.

w polskim słowniku muzyki rozrywkowej zrobiło bowiem określenie „jazz-band". Warto zwrócić uwagę, że wyrazy 'jazz' i 'band' były ze sobą łączone. Słowo 'jazz' najczęściej pojawiało się w literaturze polskiej w formie złożonej: „jazz-band"; rzadko używano go w izolacji. Jazz utożsamiano więc przede wszystkim z nowym typem gry zespołowej i charakterystycznemu typowi dźwięki, którym owe zespoły operowały. Nawet w afiszach prasowych można znaleźć wyrażenia typu: „muzyka jazz-band". Z jednej strony pisano o dancingach „przy oryginalnej orkiestrze jazz-bandowej «Atlantic»". Z drugiej zaś o tym, że zaprasza się na dancing „przy osobnej muzyce Jazz-band"[587]. Zauważalna jest więc pewna niepewność występująca w kontekście wykorzystywania świeżego w języku polskim wyrazu „jazz". A zatem jego wieloznaczność. Jazz-band był więc typem orkiestry, ale czasami także określeniem ogólnym, które charakteryzowało gatunek muzyki. Jazz kojarzono więc bezpośrednio z jazz-bandami. Innymi słowy, jazz wykonywały tylko takie zespoły. Można powiedzieć, że traktowano je bardzo wąsko – zarówno pod względem gatunkowym, jak i performatywnym. Jazz-band był zresztą zupełnie innym, nowym rodzajem orkiestry. Wykorzystanie tego wyrażenia oznaczało więc określony typ układu instrumentów, ale także określony rodzaj repertuaru. Bywało, że pisano osobno o orkiestrze typu jazz-band, a osobno o np. orkiestrze dętej[588]. Warto do tego dodać, że tworzenie jazz-bandów było rozpowszechnione nawet na obszarach kultury bardziej lokalnej niż ogólnopolska, o czym świadczy istnienie jazz-bandów strażackich[589] czy chociażby jazz-band 42 pułku piechoty z Białegostoku[590]. Co ciekawe, w obrębie tych instytucji organizowano osobno orkiestry np. dęte i osobno jazz-bandy.

Pierwsze ślady jazzu, choć w nieco zamaskowanej postaci, można odnaleźć już w twórczości ekspresjonistycznego poety A. Bederskiego. Poeta w swoim ostatnim wierszu, jaki napisał w życiu, dokonał tematyzacji współczesnego miasta, w którym rozpoznał pewne zmiany na poziomie rozwoju polskiego życia muzycznego, zwłaszcza w obszarze kultury popularnej, której ekspresjoniści nie darzyli szczególną sympatią. Bederski pisze o „śpiewaniu murzyńskiego songu", co nie jest może bezpośrednią aluzją, ale w istocie dużo mówiącą. Do jednych z pierwszych poetyckich „teoretyków" jazzu należał w latach 20. bez wątpienia W. Hulewicz. Jego wiersz pt. *Jazz*, napisany w 1927 roku, jest świadectwem wielkiej wrażliwości muzycznej, a przede wszystkim otwartości na nowe doświadczenia muzyczne[591]. Jest to też prawdopodobnie pierwszy lub jeden z pierwszych wierszy w historii polskiej poezji, w którym ten gatunek muzyczny potraktowano poważnie – jako nowe wyzwanie kulturowe, wpływające nie tylko na kształt całej kultury polskiej, ale także kultury literackiej. Jazz był w tym sensie jednym z tych motywów, które otwierały polską poezją na nowe

[587] Por. „Ta joj" 1927, 5–12 października, [s. 6].
[588] Por. „Przegląd Wołyński" 1929, nr 16, s. 5.
[589] Ibidem, s. 5
[590] Por. „Kolejowe Przysposobienie Wojskowe" 1935, nr 4, s. 15.
[591] Wszystkie cytaty z tomu *Sonety instrumentalne* Hulewicza podaję za wydaniem: W. Hulewicz, *Sonety instrumentalne*, Warszawa 1928.

doświadczenia związane z rozwijającą się kulturą popularną i masową. Dla Hulewicza jazz był też pretekstem nie tylko do napisania o czymś zupełnie nowym (a więc nie tylko pretekstem do tematyzacji), lecz także do próby ujęcia istoty jazzu za pomocą formy poetyckiej. Wiersze poświęcone w całości jazzowi należą właściwie do rzadkości. Dużo częściej jazz wykorzystywany jest jako motyw, wzbogacający ogólny ich ogólny zbiór, typowy dla epoki literackiej. W tej formie jazz ujawniony zostaje m.in. u takich poetów, jak B. Jasieński (*O więzieniach i Thaugutcie*, *Miłość i jazz-band*), A. Stern (*Europa*), L. Staff (*Otium*), A. Słonimski (*Sentymentalizm*, *Oko w oko. Poemat*), M. Pawlikowska-Jasnorzewska (*Babcia*, *jazz-band*, *krzyk jazz-bandu*, tomik *dancing. karnet balowy*), T. Peiper (*Dancing*), J. Brzękowski (*Pacyfizm*), M. Czuchnowski (*Pożegnanie jesieni*)[592], J. Czechowicz (*Nocna cukiernia*), W. Gralewski (*Wiersz patetyczny*), W. Wandurski (*Stolarka*), K.I. Gałczyński (*Bal u Salomona*) oraz M. Piechal (*Żeromski*).

Osobno warto omówić ujęcia jazzowe w poezji J. Tuwima, jest on bowiem najprawdopodobniej największym polskim poetyckim jazzmanem. Jako jedyny podjął próbę stworzenia rzeczywistej poezji jazzowej. Oczywiście wykorzystywał też jazz jako motyw (*Cocktail*, *Hokus-pokus*), ale napisał też dwa wiersze, które śmiało można nazwać pierwszym polskim jazzem poetyckim lub poezją jazzową. Tuwim potraktował jazz poważnie, co wyróżnia go spośród innych poetów tematyzujących ten gatunek muzyczny. W optyce poetyckiej Tuwima jazz pełnił funkcję nie tylko banalnego motywu, który pojawiał się szerszym kontekście, stanowiąc jedynie część większej całości, na którą nie miał bezpośredniego wpływu. Traktowano go jako element nowoczesności, ale niekoniecznie jako coś, co w sposób zdecydowany mogłoby wpływać na poetykę wierszy. W międzywojennej twórczości poetyckiej właściwie tylko dokonania Tuwima można z grubsza określić poezją jazzową, a więc takim typem pisania, który na poziomie intersemiotycznym imituje jazz, co wpływa bezpośrednio na kształt formalny wiersza. Pierwszym przykładem jest utwór *Melodia Warszawy*, w którym Tuwim po raz pierwszy dał próbkę nowej poetyki jazzowej:

A może jazz, jazz, jazz!
Bębem, bim-bom, rumba, trąba,
humpa, humpa, banda, bomba,
biba, baba, cymbał, bij pan,
balans, bilans, balon, bilon,
bęcwał, w zęby, bęc w babilon,
humpa, pumpa, w lewo, w prawo...

Tuwim wykorzystuje przede wszystkim trzy techniki poetyckie, by imitować jazz: dynamiczną enumerację, onomatopeje, aliteracje. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że Tuwimowska *Melodia*

[592] M. Czuchnowski jest autorem – pozwolę sobie na ten minimalny dyskursywny subiektywizm – bodaj najpiękniejszej metafory jazzowej w poezji międzywojennej. W wierszu *Pożegnanie jesieni* napisał: „Dzień woła, noc nas wita, / spazmuje w nagie gałęzie, okratowane tęsknotą i szeptem: brzóz jazzem".

Warszawy była swoistą wprawką do dzieła, które można chyba bez cienia wątpliwości nazwać najwybitniejszym przykładem poezji jazzowej międzywojnia. Użyłem z premedytacją określenia „poezja jazzowa", ponieważ w wypadku poematu *Bal w Operze* (1936) można mówić nie tylko o skutecznie rozegranej kompozycyjnie tematyzacji jazzu i wykorzystaniu go jako motywu, ale także – udatnej, jak się wydaje – próbie oddania ducha i formy muzyki jazzowej za pomocą struktury wiersza i uporządkowania naddanego warstwy językowej[593]. Oto kluczowe fragmenty[594]:

Orkiestra gra! Orkiestra gra!
Ostro gra orkiestra-kiestra,
Z czterech rogów, czterech estrad
I już — wziąć, i już — udami
I już — da mi! da mi! da mi!
I chuć — wskok, i wzrok — kastetem
I pod żyrandol piruetem —
solo! solo! małpa! nie po…!
buch magnezja foto ślepo
uda uda da mi da mi
gene orde dzwoni rami
zęby śmiechem do maestra
i gra orkiestra, gra orkiestra!...

Tuwim korzystał oczywiście ze wszystkich trzech wymienionych wyżej technik, ale w tym przykładzie dołożył jeszcze jedną: zaadaptował na swoje potrzeby futurystyczną ideę słów na wolności, dzięki czemu są one właściwie często wyjęte z samego sensu i zmierzają ku wyrazowi czysto dźwiękowemu. Poeta dzieli wyrazy na sylaby, traktując je jako autonomiczne cząstki wiersza, które mają imitować chaotyczność, dynamikę i hałaśliwość muzyki jazzowej, a także – jej improwizacyjny charakter.

MUZYKA KONKRETNA: PANOPTICUM KOMPOZYTORSKIE

Kategoria, którą warto wyróżnić osobno, to bezpośrednie odwołania do twórczości rzeczywiście istniejących twórców lub wykonawców muzyki. Jest to istotny sposób implementacji muzycznej, dlatego że zbliża doświadczenie poetyckie do doświadczenia muzycznego. Wiersz staje się medium utworu muzycznego, jego interpretacją, ale też w pewnym sensie – konkretyzacją. Kompozytor jest bowiem autorem utworów, które można usłyszeć w rzeczywistości. Jeśli więc poeta mówi o twórcy muzyki, mówi pośrednio o jakimś konkretnie utworze muzycznym lub przynajmniej odwołuje się do

[593] Warto dodać, że dzieło ze względów cenzuralnych nie zostało opublikowane w międzywojniu. W całości, bez skrótów i bez ingerencji cenzury (bo cenzura czasów PRL to też dodatkowy, osobny rozdział dziejów tego utworu) ukazał się dopiero w 1982 roku.
[594] J. Tuwim, *Bal w operze*, posł. T. Januszewski, Warszawa 1982, s. 10–11, 16–18.

puli znanych utworów skomponowanych przez kompozytora będącego przedmiotem tematyzacji. O ile więc terminologia muzyczna zbliża wiersz do kodu muzycznego, o tyle implementacja muzyka czy kompozytora zbliża wiersz do bardziej konkretnego muzycznego doświadczenia. Oznacza to, że czytelnik może sam skonfrontować swoje własne doświadczenie dźwiękowe z doświadczeniem przetransponowanym na lirykę. Poeta staje się medium muzycznej interpretacji, a więc w pewnym sensie jest propagatorem swoistego dla siebie sposobu traktowania muzyki, który rozpatrywany jest zazwyczaj na tle ogólnej estetyki epoki. Jest ponadto niejako „tłumaczem" języka muzycznego na język literacki, a także archiwistą doświadczeń dźwiękowych charakterystycznych dla swoich czasów, jest w pewnym sensie kapsułą, w której za pomocą języka poetyckiego utrwala się sposoby słyszenia i interpretacji dźwięku i muzyki. Jest to charakterystyka zwłaszcza tej poezji, która powstała przed wynalezieniem fonografu i rozwojem techniki utrwalania dźwięku. Dzięki tematyzacji muzyki i person kompozytorów możemy – co prawda wyłącznie pośrednio – doświadczyć wykonywanych ówcześnie utworów muzycznych. Nie jest to rzecz jasna medium doskonałe; mamy wszak często do czynienia ze skrajną symbolizacją doświadczenia muzycznego. Tym niemniej utwory liryczne, w których zarejestrowano konkretne wydarzenia muzyczne, są obok prozatorskich opisów muzyki jedną z najcenniejszych wykładni muzycznego doświadczenia, którego nie można było utrwalić za pomocą żadnych środków reprodukcji dźwięku ani obrazu.

Zjawisko tematyzacji kompozytorów i muzyków jest w międzywojniu podbudowane dłuższą tradycją. Zapoczątkował ją na dobre romantyczny kult wybitnego muzyka-wirtuoza, któremu poświęcano najczęściej panegiryczne wiersze okolicznościowe[595]. W poezji polskiej kult wybitnej indywidualności miał podwójne oblicze. W uproszczeniu wyróżniłbym dwa tryby tej „poetyki kultu". Jeśli bowiem wiersz dotyczył muzyka, który nie był związany z kulturą polską, np. Franciszkiem Lisztem, wówczas wiersze mu poświęcone zyskiwały wymiar swoistej romantycznej „muzykologii" poetyckiej. Poeta usiłował więc „tłumaczyć" wykonanie muzyczne na mowę uczuć lub mowę symboli, operując zazwyczaj techniką zręcznej i obrazowej asocjacji. Muzyka z czymś mu się kojarzyła, a owo skojarzenie było poetycko eksploatowane.

Romantycy stworzyli więc przynajmniej dwie różne poetyki utworów panegirycznych, pisanych dla podziwianych przez siebie kompozytorów. Pierwszą można w uproszczeniu określić jako uniwersalną; drugą zaś – jako lokalną. Nie są one przeciwstawne. Powiedziałbym, że stanowią dwa warianty tej samej poetyki tematyzacji muzyki za pomocą metonimii – osoby kompozytora. To kwestia najważniejsza, wszak poeci romantyczni stworzyli podstawy poetyki, którą reprodukowano

[595] Przypomnijmy persony najważniejsze. Przedmiotem poetyckiej tematyzacji byli tacy kompozytorzy i wykonawcy, jak m.in. Fryderyk Chopin (wielu autorów poświęciło mu dziesiątki wierszy), Maria Szymanowska (wiersze poświęcali jej Johann Wolfgang von Goethe, Adam Mickiewicz czy Maurycy Gosławski), Karol Lipiński (pisali o nim m.in. M. Gosławski, Ludwik Kropiński, Franciszek Kowalski), Franciszek Liszt (wiersze poświęcali mu m.in. Franciszek Wężyk, Roman Zmorski i Włodzimierz Wolski) czy Niccolò Paganini (pisał o nim m.in. sam Juliusz Słowacki, Lucjan Siemieński, Antoni Pietkiewicz, L. Kropiński czy F. Kowalski).

też później, zwłaszcza w poezji modernistycznej, kiedy obiektem kultu najczęściej obejmowano muzykę F. Chopina, a także R. Wagnera. Romantyzm zapoczątkował więc zwyczaj umuzycznienia tematyki utworów poetyckich poprzez wprowadzenie do niego postaci kompozytora i wykonawcy. W poezji międzywojennej ta tradycja jest kontynuowana i we właściwy dla siebie sposób urozmaicana. Co jednak charakterystyczne, to relacja między perspektywą synchroniczną i diachroniczną – jeśli rozumieć przez owo rozróżnienie tematyzację figur współczesnych oraz tematyzację figur historycznych. O ile zatem w romantyzmie poświęcano wiersze twórcom relatywnie współczesnym dla poetów; często były to utwory pisane po koncercie takiego kompozytora, a zatem dużą rolę odgrywało tu bezpośrednie doświadczenie muzyczne, o tyle w międzywojniu zaczęły dominować ujęcia historyczne, zapośredniczone; bardzo rzadko dochodziło do tematyzacji kompozytorów współczesnych poetom, a znacznie częściej pojawiały się figury, których miejsce w społecznym imaginarium było już ugruntowane. Wyjątkiem od tej reguły była właściwie tylko jedna postać – K. Szymanowski. W pewnym sensie poezja tego czasu jest też obrazem stosunku polskich literatów zarówno do samej muzyki współczesnej, jak i jej pozycji w polskim życiu społecznym. Znacznie częściej niż współcześni kompozytorzy był tematyzowany chociażby jazz albo ogólniej – muzyka rozrywkowa. Tego typu sytuacja jest znamienitym dowodem na to, że tematyzacja muzyki miała w polskiej poezji w znacznej mierze wymiar kulturotwórczy. Nie chodziło zatem wyłącznie o implementowanie kompozytorów istotnych z powodu ich znaczenia historycznomuzycznego, lecz głównie tych, których muzyka miała znaczenie dla polskiej kultury, co oznacza, że mogły niejako współtworzyć pole mitotwórcze. Dlatego też poza Ignacym Paderewskim, któremu wierszy prawie nie poświęcano, choć uznawano go za bohatera narodowego, oraz Karolem Szymanowskim, którego uznano za najwybitniejszego twórcę zaraz po Chopinie, nie dochodziło niemalże do tematyzacji polskiej muzyki tworzonej w latach 1918-1939. To istotna konstatacja, ponieważ pokazuje w znacznej mierze, że polską kulturę literacką oraz polską kulturę muzyczną dzieliła przepaść. Właściwie sprawiedliwość można w tej sytuacji oddać jedynie kompozytorom, którzy chętnie opracowywali muzycznie wiersze poetów sobie współczesnych, tworząc zasób nowoczesnej polskiej pieśni artystycznej, o czym pisałem już w poprzednich rozdziałach.

GALERIA KOMPOZYTORÓW I MUZYKÓW POLSKICH

Do XIX wieku w poezji polskiej dość rzadko pojawiali się muzycy polscy. Sytuację tę odmienił dopiero romantyzm, w którym rozwinął się z jednej strony kult geniuszów i wirtuozów muzycznych. Kategoria wieszcza przysługiwała zarówno poetom, jak i muzykom. Poetów międzywojennych nie dotyczyło już jednak to przekonanie. Polscy kompozytorzy – zarówno dawni, jak i współcześni – pojawiają się w wierszach tego czasu bardzo rzadko. Istnieją właściwie dwa tylko wyjątki: „Nad świadomością muzyczną dwudziestolecia zaważyli – Chopin i Szymanowski", napisał swego czasu

Józef Opalski[596]. Do tego rozdania dopisać można także Ignacego Jana Paderewskiego, który sam doczekał się wielu literackich aluzji (choć w latach 1918–1939 niekoniecznie muzycznych).

1. *Fryderyk Chopin* (1810–1849): Naczelną i najważniejszą pozycję spośród kompozytorów polskich zajmował w międzywojniu i zajmuje do tej pory. Lata międzywojenne to także czas przewartościowań w kontekście oceny dzieła Chopina. Krytyka muzyczna w XIX wieku z powodu sytuacji politycznej skupiała się na ocenianiu muzyki Chopina głównie podług kryterium narodowościowego, co polegało z grubsza na wykrywaniu w niej swoiście pojmowanych pierwiastków „polskich". Powstanie naukowej muzykologii na początku XX wieku wymusiło jednak na krytyce muzycznej stopniową zmianę języka. W międzywojniu powołano do życia kilka czasopism muzycznych, spośród których część utrzymywała popularnonaukową formułę (np. „Muzyka"), a inne – miały ambicję naukowego ujmowania spraw (np. „Muzyka Polska").

A. Chopin jest postrzegany w Polsce w sposób dwoisty. Z jednej strony podkreśla się jego polskość, z drugiej zaś – określa się go jako twórcę bardzo uniwersalistycznego. Jest w jego muzyce polskość, a jednocześnie przekracza ona granice narodowości[597]. Nietrudno dostrzec w tym wypadku próbę uniwersalizacji polskiej kultury jako takiej. Polacy reagują krytycznie na każdą próbę związania Chopina z kulturą francuską, jako iż kompozytor wychował się w Polsce i po polsku. W pewnym sensie Chopin jest tak istotnym elementem polskiej mitologii, że każda próba poszerzenia granic postrzegania odbierana jest jak próba kradzieży. Chopin był geniuszem muzycznym; a geniuszy w polskiej tradycji muzycznej zawsze brakowało. Jednoznaczne spolszczenie Chopina jest więc kluczowe, albowiem wzbogaca polską kulturę. Polskość Chopina zawsze poprzedza jego uniwersalizm, dlatego iż rolą kompozytora – w obszarze polskiej mitologii – jest w pewnym sensie eksportowanie polskiej kultury, i to w jej najlepszym możliwym wydaniu. Innymi słowy, uniwersalizm Chopina otwiera polską kulturę na szerokie wody kultury światowej. W Polsce międzywojennej był to postulat kluczowy dla odbudowy polskiej tożsamości po latach zaborów[598]. Powołanie do życia konkursu pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 1927 roku miało na celu – oprócz deklarowanej chęci wypracowania najwyższej próby stylu Chopinowskiego w grze na fortepianie – również osadzenie nowo odrodzonej Polski na mapie ogólnej kultury światowej, a Chopin pełnił rolę swoistego ambasadora „sprawy polskiej". W międzywojniu Chopin był z jednej strony ważnym elementem mitologii narodowej[599], z drugiej jednak rozwój nauki, zwłaszcza muzykologii polskiej, umożliwił spojrzenie na muzykę kompozytora w zdecydowanie mniej

[596] J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, op. cit., s. 42.
[597] S. Bednarek, *Obecność Chopina w życiu Polaków*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 15.
[598] Zanotował raz w swoim dzienniku Mieczysław Jastrun: „Nocą słucham Szopena. Czym byłaby Polska bez niego, bez kilku poetów?". Por. M. Jastrun, *Dziennik. Wybór z lat 1955–1960*, Londyn 1990, s. 10.
[599] Jak pisał w 1910 roku Otto M. Żukowski: „Kult Chopina nie tylko trwa w całej mocy, ale szerzy się, wzrasta i potęguje z dniem każdym". Por. O.M. Żukowski, *Wstęp*, [w:] *Fryderyk Chopin w świetle poezyi polskiej*, opr. O.M. Żukowski, Lwów 1910, s. 9.

nacechowany sposób[600]. Muzykę Chopina zaczęto wreszcie analizować i interpretować za pomocą narzędzi i metod naukowych, dlatego też o ile nie udało się z kompozytora zdjąć mitycznego odium ani nie zdekonstruowano jego pozycji jako relikwii narodowej, o tyle udało się odświeżyć stan wiedzy na temat samej jego twórczości. Zmiana była wyraźna, albowiem objawiła się nie tylko w świecie nauki, która opuściła ostatecznie romantyczne i symbolistyczne wyobrażenie o roli muzyki Chopina w kulturze polskiej, ale także w obrębie twórczości literackiej i eseistycznej. O Chopinie książki zaczęli pisać kompozytorzy – Ignacy Jan Paderewski (*Szopen*, 1926) czy Karol Szymanowski (*Fryderyk Chopin*, 1925) – oraz literaci – Juliusz Kaden-Bandrowski (*Życie Chopina*, 1938), Jarosław Iwaszkiewicz (*Fryderyk Chopin*, 1938), Adolf Nowaczyński (*Młodość Chopina*, 1939), Kazimierz Wierzyński (*Życie Chopina*, 1949) czy ponownie Iwaszkiewicz (*Chopin*, 1953)[601].

B. Chopin stał się kompozytorem, którego znaczenie dla całej historii muzyki zaczęto rozpoznawać. Istotną sprawą dla odrodzonego państwa polskiego było ponadto zmycie z Chopina etykiety pianisty salonowego, którą niegdyś mu przypięto. Wiązało się to głównie z próbą uporządkowania i zdefiniowania tego, co dziś nazywamy stylem chopinowskim w pianistyce. W 1927 roku Jerzy Żurawlew wraz ze swoimi współpracownikami wpadł na pomysł, by zorganizować międzynarodowy konkurs pianistyczny, dzięki któremu nie tylko promowano by muzykę Chopina na całym świecie, ale także skończono by z typowym dla czasów późnego romantyzmu i modernizmu grania utworów Chopina na modłę sentymentalną i tkliwą. Celem konkursu miała być poniekąd rekonstrukcja stylu chopinowskiego w jego najlepszym i najbardziej atrakcyjnym artystycznie wymiarze[602]. Warto przypomnieć, że w latach 20. XX wieku, przed pierwszym konkursem w 1927 roku, uważano Chopina za reprezentanta „sentymentalizmu zalatującego stęchlizną”[603].

C. Postać Chopina jest w kulturze polskiej postacią z pogranicza *sacrum*, dotyczy to także poezji[604]. Nie ma tu miejsca, by przytaczać całą długą historię motywu Chopinowskiego w poezji, której poświęcono już kilka prac naukowych[605]. Dość powiedzieć jednak, że do 1910 roku, a zatem setnej rocznicy urodzin kompozytora, napisano przynajmniej kilkadziesiąt wierszy poświęconych Chopinowi. W tym właśnie roku Otto Żukowski opublikował antologię, w której zebrał blisko 60 utworów poetyckich poświęconych Chopinowi. Chopin to w poezji właściwie synonim muzyki, jej

[600] Zob. M. Białas, *Chopin w krainie mitu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L” 2009, nr 7.
[601] Zob. I.J. Paderewski, *O Szopenie*, Lwów 1911; idem, *Szopen*, Warszawa 1926; K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1925.
[602] J. Waldorff, *Wielka gra. Rzecz o Konkursach Chopinowskich*, wyd. 2 przejrz. i uzup., Warszawa 1985, s. 38.
[603] Ibidem, s. 39.
[604] M. Dziadek, *On collective forms of the Chopin cult in Poland during the nineteenth century*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2011, nr 9, s. 152–163.
[605] Problematyka Chopinowska była już poruszana wielokrotnie w literaturze naukowej, ale duchowi syntezy, który przyświecał każdej tego typu publikacji, umykały aspekty bardziej szczegółowe, zwłaszcza w kontekście określonych epok literackich. Zob. np. J. Skarbowski, *„Taka była rozmowa o Chopinie”*, [w:] idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981; K. Maciąg, *„Naczelnym u nas jest artystą”. O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010; I. Poniatowska, *Chopin w poezji*, Warszawa 2020; E. Hoffmann-Piotrowska, *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021.

symbol i niedościgły wzorzec. Stworzony w drugiej połowie XIX wieku, mitologiczny i wieszczy wizerunek kompozytora w latach 1918–1939 nie uległ większym przeobrażeniom[606].

D. Motywy Chopinowskie o mniejszym lub większym zasięgu można odnaleźć u szeregu poetów międzywojnia, m.in. L. Staffa (*Mieszczuch*), W. Hulewicza (*Deszcz*), M. Czerkawskiej (*Pere Lachaise*), J. Tuwima (*Była raz wiosna*, *Ucieczka*, *Hymn librecisty*, *Imię*, *Ona*), J. Iwaszkiewicza (*Poniedziałek*, *Siedem wierszy*, *Nasza droga*), J. Lechonia (*Pani Słowacka*), W. Broniewskiego (*[Są smutki jak dziecinne pierwsze zamyślenie...]*) K. Iłłakowiczówny (*Jak sobie niektóra biedota wyobraża niebo*), F. Przysieckiego (*Bajka*), J. Kurka (*Sienkiewicz*), S.R. Standego (*Bunt bruków*), S.R. Dobrowolskiego (*Ojcu*), K.I. Gałczyńskiego (*Mira, uważaj*, *Ludowa zabawa*), M. Piechala (*Paryż*), J. Czechowicza (*Okienko*, *Nocna cukiernia*, *III Ballada Szopena*), S. Piętaka (*Halucynacje*), J.B. Ożoga (*Ulicą*), L. Piwowara (*Do muzyka*), S. Czernika (*O polskim płocie*), Cz. Miłosza (*Na śmierć młodego mężczyzny*) czy T. Bujnickiego (*Ogród*). Motywy te są najczęściej przygodne, dlatego nie można tych wszystkich wierszy traktować jako typowo „Chopinowskie". Ich temat najczęściej zupełnie odbiega od muzyki, a motyw związany z Chopinem pełni funkcję kolorystyczną i jest akcydentalny. Warto w tej sytuacji przyjrzeć się kilku utworom, które można z pewnością określić jako „Chopinowskie".

E. Najważniejsze wiersze odnoszą się bezpośrednio do osoby kompozytora i czynią z niej główny temat. Pierwszy istotny utwór tego typu to *Chopin* autorstwa W. Hulewicza. Przedstawiciel ekspresjonizmu, a później poezji bliskiej skamandrytom, dał się poznać jako sprawny „biograf" poetycki, pisząc wiersze poświęcone także innym kompozytorom, np. Claude'owi Debussy'emu czy Franzowi Schubertowi. W wierszu Chopin skupia się zresztą na fizjonomii kompozytora, a nie na samej jego muzyce – co jest dość oryginalnym podejściem do sprawy. Pisze poeta: „Ostry profil pięknego mężczyzny, / w którym rylce dopiero rzeźbiły / ów skurcz bólu, owe wiedzy blizny, / szczyty lęku i wąwozy siły". Hulewicz, niczym lekarz, diagnozuje wygląd twarzy Chopina, nawiązując nieco do poetyki „dni ostatnich", nawiązując w ten sposób zapewne do Norwida. Wiersz Hulewicza reprezentuje też ponadto ekspresjonizm, co uwydatnione jest użyciem pewnej klasy wyrazów, a zwłaszcza amplifikacji i hiperboli: „Na dymiących gruzów bojowisko / ptak ogromny opadł kresem siły / i głów ściętych obumarłe rżysko / jego ręce szponami się wbiły". W słowach niezwykle wzniosłych i silnie zmetaforyzowanych ukazana jest agonia Chopina.

[606] Uczynienie Chopina czwartym wieszczem przypisuje się zwykle hrabiemu Stanisławowi Tarnowskiemu. Chopin jako symbol polskości, słowiańskości i patriotyzmu pojawiał się już przed Tarnowskim, uczony dokonał właściwie rodzaju syntezy, pieczętując i legitymizując naukowo wizerunek Chopina, który wykreowano wcześniej głównie literaturze. Tarnowski wprost porównywał muzykę Chopina do twórczości poetyckiej wieszczów, tworząc bezpośrednią paralelę. Co więcej, uważał kompozytora za tłumacza poezji na język muzyki: „Chopin może dać cudzoziemcom wyobrażenie o tym natchnieniu oryginalnym, smętnym, a tak wybitnie rodzimym, własnym i patriotycznym, które jest cechą poezji polskiej, bo tym samym natchnieniem ożywiona i przejęta jest jego muzyka, i jest ona przez to jakoby uzupełnieniem i tłomaczeniem tej poezji". Por. S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892, s. 8.

F. Największym w międzywojniu pasjonatem muzyki Chopinowskiej był J. Tuwim. Właściwie od początku swych prób literackich motyw Chopina przewijał się w jego pisarstwie. W młodości powstał cykl wierszy zatytułowany *Chopin*. Wiersze poświęcone kompozytorowi zajmowały w juweniliach Tuwima znaczne miejsce. Kompozytor wpłynął nawet na język używany przez poetę. Tuwim zwykł używać form językowych pochodnych od nazwiska Chopina, np. słynne „szopenizując". Wiele z jego utworów zawiera jedynie motywy inspirowane muzyką Chopina. Do istotniejszych prób tematyzacji sylwetki kompozytora zaliczyłbym jednak wiersze realizujące rzekomo poetykę przekładu intersemiotycznego lub przynajmniej mimetyzmu formalnego. Są to utwory *Miłość*, *Deszcz* oraz *Bzy jesienią*. Są to wiersze juwenilne, mało artystycznie wartościowe. Jest w nich jednak cecha, której Tuwim później już nigdy nie powtórzył. W elemencie paratekstowym zamieścił poeta odnośniki do konkretych utworów muzycznych Chopina. Wymieniam je kolejno: „Chopin. Preludium As-dur", „Chopin. Preludium Des-dur" oraz „Chopin. Scherzo b-moll, część druga". Sugestia dla czytelnika jest w tym wypadku jasna: może chodzić albo o wiersz zainspirowany tymi akurat utworami, albo o próbę przeprowadzenia po raz kolejny „tłumaczenia" muzyki Chopina na język poetycki. Pierwsze wytłumaczenie wydaje się bardziej sensowne, choć nie można wykluczyć, że Tuwim przynajmniej usiłował dokonać takiego „przekładu" muzyki. Ważny w międzywojniu wiersz poświęcony Chopinowi napisał K. Wierzyński. W wierszu *Szopen* tworzy fantasmagoryczny obraz świata, w którym pianista zasiadający do fortepianu jest w stanie dowolnie manipulować rzeczywistością. A co istotne, muzyka Chopina to muzyka godna aniołów, a nawet samego Boga: „Anioły przy klawiszach stanęły milcząco / I nasłuchują palców niewidzialnym uchem, / Nic tu ziemią nie zabrzmi, każdy dźwięk wytrącą, / Jeśli błyśnie inaczej, niźli bożym duchem". Poeta przedstawia muzykę Chopina jako w istocie mowę bogów, zdolną do kształtowania rzeczywistości materialnej. Jest to „święta nuta", która ostatecznie jest niebezpieczna także dla samego pianisty. Zdolność do wydobywania dźwięków, których natura jest nieludzka, sprowadza na kompozytora upiory doprowadzające go do szaleństwa. Każdy akt twórczy doprowadza do wyczerpania: „Już ich nie ma. Pognały. Omdlewa fortepian. / Przy klawiszach sam stanął i słania się, tuła / Płaszcz narzuca na plecy, wiatr fałdów się czepia / Odchodzi w jesień chmurną. Ziemia jest nieczuła".

G. Wiersz dla Chopina napisał też M. Piechal. W utworze *Nuty Chopina* nawiązuje poniekąd do motywu kraju dalekiego zaklętego w nuty i dźwięki Chopina. Co jednak istotne, Piechal podkreśla znaczenie raczej nie tyle abstrakcyjnych problemów, które muzyką Chopina chcieliby tłumaczyć Polacy, ile raczej podkreśla znaczenie życia i twórczości samego kompozytora. To JEGO życia jest zaklęte w tych wszystkich nutach i klawiszach, a struny są przyrównywane przez poetę niemal do żył w rękach kompozytora. Żyły rąk i struny fortepianu są w sposób symboliczny ze sobą zespolone. I co ważne: Piechal podkreśla wieczność muzyki Chopina, której nie można podporządkować problemom życia codziennego. Jej kontekst jest kosmiczny, a nie lokalny. Każde otwarte zeszytu

nutowego powoduje ożywienie Chopina po raz kolejny: „Tu wreszcie człowiek żywy – żywy jego trud / czeka, aż sprawiedliwość z ciszy go odemknie / aż pod nachnieniem dzioby otworzą się nut / i zmartwychwstanie życie, ocalone dźwiękiem". Biorąc pod uwagę, jak pozycję w światowej muzyce osiągnął dzisiaj Chopin, a jaką miał jeszcze w czasach międzywojennych, można powiedzieć, że słowa Piechala okazały się prorocze. W końcu otworzono zeszyt nutowy i ożywiono geniusza.

H. Ostatni warty uwagi wiersz poświęcił Chopinowi T. Bocheński. W utworze *Szopen* wbrew tytułowi nie zajmuje się sylwetką czy muzyką samego kompozytora, lecz umieszcza stworzone przez niego dźwięki w kontekście tzw. symfonii przyrody. Tak więc nasłuchując dźwięków górskiego potoku, słyszy poeta melodie Chopinowskie, podobne audialne doświadczenia ujawniają się, gdy przebywa w lesie. Bocheński sugeruje w ten sposób, że muzyka Chopina jest częścią jednej wielkiej rodziny dźwiękowej i wymyka się temu, co dziś nazwać możemy antropofonią kontrolowaną. Muzyka Chopina to cały dźwiękowy kosmos, mogący rywalizować z biofonią i geofonią.

2. *Karol Szymanowski* (1822–1937): Drugi po Chopinie najwybitniejszy kompozytor polski, żyjący na przełomie modernizmu i międzywojnia. W świecie literatury jego pozycję można uznać za analogicznie wysoką[607]. Wśród literatów, zwłaszcza tych związanych ze środowiskiem Skamandra, uchodził Szymanowski za najwyższy autorytet w sprawach muzycznych. Istotne powinowactwo łączyło go z J. Iwaszkiewiczem, z którym łączyły go nie tylko więzy rodzinne i przyjacielskie, ale przede wszystkim – pewne pokrewieństwo charakterów, które umożliwiło podejmowanie współpracy lub przynajmniej wzajemną inspirację. To właśnie Iwaszkiewicz napisał najwięcej najbardziej wartościowych wierszy dedykowanych lub poświęconych osobie Szymanowskiego.

A. Interakcje kompozytora ze światem literackim możemy podzielić na trzy rodzaje. Dwa z nich dotyczą spraw, w których kompozytor był stroną aktywną: 1. Współpraca z J. Iwaszkiewiczem nad operą *Król Roger* (1924), do której poeta napisał libretto oraz 2. Opracowywanie muzyczne tekstów poetyckich i układanie ich w cykle pieśni. W 1921 roku powstał cykl pieśni do słów J. Tuwima pt. *Słopiewnie* op. 46 bis. Jak pisze Tadeusz Zieliński: „Tuwimowskie *Słopiewnie* okazały się dla Szymanowskiego wymarzonym materiałem poetyckim w okresie, gdy – wskutek fascynacji

[607] Wskazuje na to także wzmożona aktywność badawcza przyglądająca się fenomenowi muzyki Szymanowskiego w kontekście aluzji i nawiązań literackich. Jako pierwszy związki Szymanowskiego z literaturą opisał Iwaszkiewicz w tekście *Karol Szymanowski a literatura* (idem, *Cztery szkice literackie*, Warszawa 1953). Pionierską pracą naukową w tym temacie jest książka Józefa Opalskiego *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego* (op. cit.), wielokrotnie już cytowana w niniejszej rozprawie. Uzupełnieniem tej pracy może być także inny artykuł Opalskiego (idem, *Karol Szymanowski w kręgu literatury międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 3), a także pierwsza w Polsce antologia wierszy poświęcona kompozytorowi, którą opracował ten sam autor (*Wiersze o Szymanowskim*, zebr. i opr. J. Opalski, wyd. 2, Kraków 1982). Warty odnotowania jest także artykuł Edwarda Bonieckiego (idem, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 1.). Wiele tekstów powstało w ostatnich latach. Zob. np. W. Ligęza, *Polscy poeci o Karolu Szymanowskim*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ" 2013, nr 4; Ł. Kraj, *Dwa Źródła Aretuzy. Semantyka, literackie właściwości i funkcjonowanie aspektów kompozycji Karola Szymanowskiego w sonecie Jarosława Iwaszkiewicza*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2016, nr 4; D. Gwizdalanka, *Literackie portrety Karola Szymanowskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2020, nr 18; T. Baranowski, *Karola Szymanowskiego portret poetycki. Postać i dzieło kompozytora w poezji polskiej XX stulecia*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2020, nr 18.

autentycznym folklorem Podhala – marzyła mu się nowoczesna wizja muzycznej «prapolskości»"[608]. Szymanowski, idąc za wzorcem I. Strawińskiego, zwłaszcza za *Świętem wiosny*, w której ogromną rolę odgrywały wątki archaiczno-prymitywne[609] i nowoczesny język muzyczny, stworzył cykl, który podporządkował ideologii „prapolskości" oraz fascynacji muzyką góralską[610]. W 1922 roku Szymanowski napisał cykl pt. *Trzy kołysanki* op. 48 do słów J. Iwaszkiewicza (1. Pochyl się cicho nad kołyską...; 2. Śpiewam morzu, gwiazdom i tobie...; 3. Biały krąg księżyca...). Jeszcze w tym samym roku stworzył kolejny cykl, tym razem do słów K. Iłłakowiczówny. Wykorzystał 20 wierszy z tomu *Rymy dziecięce* (1921), tytułując zresztą swój wybór w taki sam sposób. Wbrew tytułowi nie były to jednak utwory przeznaczone dla dzieci – mimo że inspiracją do ich napisania była jego mała siostrzenica Alusia Bartoszewiczówna. Jest to jak najbardziej muzyka dla dorosłych i znajduje się do dzisiaj w repertuarze wielu wybitnych śpiewaków. Biorąc jednak pod uwagę lapidarną formę wierszy Iłłakowiczówny, muzyka skomponowana jest w bardzo prostym i przejrzystym stylu, operuje skrótem i niewielką ambitusem melodii, zamykającym się zazwyczaj w obszarze kwinty. Bardzo istotną rolę odgrywa też motyw zapętlonego powtórzenia, czym Szymanowski nawiązuje wprost do muzyki ludowej[611]. Ważnym utworem, do którego Szymanowski napisał muzykę, była też *Litania do Marii Panny* J. Lieberta. Jest to kantata napisana na sopran, chór żeński i orkiestrę.

B. Łatwo zauważyć, że kompozytor dobierał swe teksty dość wąsko, ograniczając się właściwie do jednego tylko środowiska – skamandryckiego. Taki stan rzeczy znalazł też odzwierciedlenie w poezji poświęconej postaci kompozytora. Nie można mówić o panoramicznym przekroju wierszy o Szymanowskim w międzywojniu. Do muzyki Szymanowskiego przyznaje się poetycko głównie grupa poetycka Skamander oraz jej akolici, a także poeci nawiązujący poetyką do skamandryckiego klasycyzmu (Kwadryga). Do wyjątków od tej reguły zaliczyć należy J. Czechowicza, L. Piwowara, T. Florka czy T. Bujnickiego.

C. W 1929 roku w czasopiśmie „Muzyka" J. Iwaszkiewicz opublikował obszerny wiersz w formie zwrotu do adresata pt. *Do Karola Szymanowskiego*, nawiązujący do tradycji wypracowanej wcześniej przez C. Norwida w *Fortepianie Szopena*. Nie ma jednak między Norwidem a Iwaszkiewiczem dokładnej paraleli. Jest to raczej wiersz, w którym poeta wspomina wspólne dla siebie i kompozytora wydarzenia z życia. Utwór jest przepełniony nostalgią za minionym czasem, a także świadectwem wielkiej przyjaźni między poetą a kompozytorem. Istotną częścią wiersza są ponadto aluzje do określonych kompozycji muzycznych, które razem stworzyli, np. cyklu *Pieśni muzzeina szalonego* czy opery *Król Roger*. Istotną sprawą jest też wspomnienie o wspólnej młodości w Ukrainie, która

[608] T. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 205.
[609] A. Jarzębska, *Postać Strawińskiego w piśmiennictwie Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków 2007, s. 275–288.
[610] T. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, op. cit., s. 206.
[611] Ibidem. s 220–221.

bez wątpienia wpłynęła na obu artystów. Iwaszkiewicz w 1938 roku, a więc już po śmierci Szymanowskiego, opublikował cykl wierszy pt. *Sonety sycylijskie*. Wśród nich znalazły się sonety poświęcone muzykowi, m.in. słynne *Źródło Aretuzy*, będące nawiązaniem do jednego z „mitów" Szymanowskiego na skrzypce i fortepian.

D. W utworze M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Muzyka gwiazd* Szymanowski występuje jako emanacja współczesnej muzyki sfer – jej najwyższy przedstawiciel na firmamencie nie tylko muzyki narodowej, ale całego kosmosu. Poetka pisze: „Przełożono na muzykę światło Vegi… / Był to jakby Szymanowski / Zaświatowo dziki".

E. L. Piwowar dokonał w międzywojniu rzeczy bardzo oryginalnej, niepowtórzonej przez nikogo. Poddał poetyckiej interpretacji poetycko-muzyczną interpretację pieśni kurpiowskich. W wierszu *„Pieśń kurpiowska" Szymanowskiego* poeta daje niejako próbkę poetyckiej interpretacji muzyki, którą słyszy, przy czym, co istotne, jest to muzyka wokalna, która sama w sobie może sugerować różne treści. Jest to rzecz niezwykle rzadka, dlatego warta odnotowania. Właściwie nawet Chopin, prawdopodobnie, nie doczekał się poetyckich interpretacji własnych pieśni.

F. Dwa ważne wiersze, które co prawda nie dotyczą samego Szymanowskiego, lecz są mu dedykowane, napisali J. Czechowicz i M. Piechal. W wierszu *Muzyka* Piechala dochodzi właściwie do ogólnej refleksji na temat muzyki – więcej o tym wierszu napisałem w dziale poświęconym muzyce jako tematowi zasadniczemu wierszy. Dość powiedzieć, że jest to wiersz, który można odczytywać podwójnie: albo jako refleksję na temat muzyki jako takiej, albo na temat muzyki Szymanowskiego. Choć z drugiej strony – jedno odczytanie nie wyklucza drugiego. Szymanowski był bowiem twórcą światowego, a więc uniwersalnego kalibru. Pamięci Szymanowskiego został też poświęcony znany wiersz Czechowicza pt. *modlitwa żałobna*, opublikowany w 1937 roku, w momencie śmierci kompozytora. Co ciekawe jednak, sama dedykacja została umieszczona w pierwodruku prasowym. W wydaniu tomikowym poeta już jej nie umieścił. Wydaje się, że doskonale zdawał sobie sprawę, że wiersz jest jednym z wybitniejszych jego osiągnięć, a dedykacja w znacznym stopniu ograniczałaby jego nośność, zawężając krąg możliwych interpretacji. Wiersz nie dotyczy bowiem samego Szymanowskiego, nawet o nim nie wspomina; nie ma żadnego śladu w postaci aluzji do tego czy innego utworu. Doskonale ukazuje to strukturalną rolę, jaką może pełnić dedykacja. Jej wycofanie spowodowało, że wiersz stał się bardziej uniwersalny, dotyczy bowiem relacji człowieka i muzyki, pojmowanej w tym wypadku w kategoriach kosmicznych. Poeta zwraca się do Stwórcy, jako najwyższego z Muzyków: „którego wzywam tak rzadko Panie bolesny / skryty w firmamentu konchach / nim przyjdzie noc ostatnia / od żywota pustego bez muzyki bez pieśni / chroń nas". Warto zdać sobie sprawę, że dedykacja dla Szymanowskiego sprawiała, że przedostatni wers dotyczył właściwie tylko muzyki skomponowanej przez niego. Dobitniej świadczą o tym inne słowa: „chcemy światłości muzyk twych / dźwięków topieli". Dedykacja kierowałaby naszą interpretacją w stronę

muzyki Szymanowskiego. Tak czy inaczej wiersz można przynajmniej pośrednio uznać za poświęcony pamięci kompozytora.

G. T. Bujnicki w wierszu *Ogród* czyni bezpośrednią aluzję intertekstualną do *Króla Rogera* Szymanowskiego. Jest to więc nawiązanie *pars pro toto*. Arie z opery Szymanowskiego wypełniają przestrzeń wiersza. Warto wspomnieć o tym wierszu raczej jako o motywie niż bezpośrednim zwrocie do kompozytora. Szymanowski okazjonalnie pojawia się jako wzorzec muzyka, np. u L. Piwowara, gdzie wymieniany jest obok Mozarta i Chopina (*Do muzyka*). Podobnie z Szymanowskim postąpił Marian Hemar, wymieniając w wierszu *On*, nie tyle samego kompozytora, co kompozycję przez niego stworzoną. Pisze poeta: „Co gwiżdżę? «Harnasie»".

3. *Stanisław Moniuszko* (1819–1872): ojciec polskiej opery narodowej, uznawany przez niektórych za kolejnego wieszcza narodowego. Z większych poetów napisał coś o Moniuszce jedynie K.I. Gałczyński. Pierwszy raz w wierszu *Straszny dwór*, nawiązującym bezpośrednio do jednej z najsłynniejszych i najważniejszych oper Moniuszki. Anna Tenczyńska, omawiając krótko ten utwór, zwraca jednak uwagę, że bezpośrednia aluzja dotyczy nie tyle samej muzyki Moniuszki, co libretta do tej opery, które napisał Jan Chęciński[612]. Założenie autorki nie jest do końca zrozumiałe, ponieważ pośrednictwo muzyki Moniuszki wydaje się w wypadku poety-melomana bardziej prawdopodobne niż bezpośrednia lektura wydrukowanego libretta. Innymi słowy, Gałczyński najprawdopodobniej nawiązał do słów libretta za pośrednictwem usłyszanej uprzednio opery; jego doświadczenie miało więc charakter intermedialny, a muzyka towarzyszyła poezji. Tenczyńska ma zatem rację, że aluzja dotyczy tekstu libretta, a nie samej muzyki czy postaci kompozytora. Istnieje jednak znaczne prawdopodobieństwo, że znajomość tekstu opery wynika z doświadczenia muzycznego, a nie z lektury, której muzyka nie towarzyszyła. Ostatecznego dowodu na kolejność zapoznawania się z dziełem Moniuszki niestety nie ma. Treść wiersza dotyczy jednak libretta, a nie spraw muzycznych, dlatego pozostaje on utworem o niejednoznacznej strukturze intertekstualnej. Poeta wskazuje na podstawowe motywy: diabelski komin, w którym „wiatr kurantem płacze", a „stary Miecznik powoli wychodzi z portretu", całej zaś scenerii towarzyszy brzmienie fletu, które Gałczyński nazywa zawodzeniem, łącząc motyw tego istotnego dla międzywojnia instrumentu w kontrapunkt z „puchaniem puchacza", wykorzystując typowe dla romantyzmu rekwizyty. Pejzaż dźwiękowy wiersza uzupełnia walenie stóp Miecznika o podłogę oraz brzęki karabeli (antropofonia incydentalna), których dźwięki poeta spina logicznie metaforą muzycznego koncertu. Drugim wierszem, w którym Gałczyński ujawnia motyw Moniuszkowski, jest *Muzeum i dziewczyna*[613].

[612] A. Tenczyńska, *Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, op. cit., s. 138.
[613] Co ciekawe, wiersz łączy w sobie poniekąd motywy Chopinowskie z Moniuszkowskimi. Pierwotny jego tytuł brzmiał: *Chopin i dziewczyna*.

Utwór nie jest poświęcony postaci samego kompozytora, a większą rolę odgrywa w nim postać Chopina. Gałczyński poprzedził jednak właściwą treść utworu parenetycznym wtrąceniem:

(na znaną mel. Moniuszki:
tara-ram tarata-ta-ta
taratata-ta-ta-ram!)

Poeta sugeruje w ten sposób, że jego utwór jest pieśnią o charakterze kontrafaktury, czyli takiej, w której nowy tekst jest podłożony pod istniejącą już melodię. Uwagę przykuwa jednak ironiczny sposób ujęcia rzeczy: Gałczyński nie mówi wprost, o jaki utwór chodzi, ale usiłuje naprowadzić czytelnika na trop, używając onomatopei, w której niejako za pomocą tekstu „nuci" melodię. Nic to oczywiście czytelnikowi nie mówi, ale najprawdopodobniej na tym polega żart. Czy identyfikacja utworu jest w ogóle możliwa, trudno wyrokować. Być może za tym szyfrem kryje się któraś z pieśni Moniuszki, a być może nie. Moje próby melodyzowania powyższej formuły skłaniają mnie do opinii, że chodzi najprawdopodobniej o *Prząśniczkę*. Problem metodyczny polega jednak na tym, że pod powyższe „tara-ram" można podkładać dowolne wartości rytmiczne, a dość łatwo ulec pewnej autosugestii. Ponadto sama melodia *Prząśniczki* nie bardzo pasuje do rytmu wiersza. Dlatego najbardziej bezpiecznym sposobem interpretacji będzie uznanie tego utworu za pseudokontrafakturę, a samo nawiązanie za pseudointertekstualne. Warto jednak podkreślić, że jest to dzieło, które skłania czytelnika do muzycznego myślenia o wierszu, a także sugeruje jego przeznaczenie, tzn. że jest to piosenka do zaśpiewania. Okoliczności zarysowane w wierszu wskazują ponadto, że jest to dzieło żartobliwe, w którym główną rolę odgrywa pokoleniowy motyw konfliktu między matką a córką. Dziewczyna bardzo lubi chodzić do muzeum, czemu sprzeciwia się matka. Wątek Chopinowski staje się rękojmią argumentacyjną po stronie córki, która przekonuje, że warto odwiedzać muzeum, ponieważ „Szopena są pamiątki śliczne tam". Matka, przedstawiona przez poetę jako ignorantka, nie wie, że „on Europę zaczarował, potem znikł", myśląc, że chodzi o kochanka córki, z którym potajemnie spotyka się w muzeum. Jak pisze poeta: „Jedna jest niekulturalna, / Myśli, że to jaki drań, / Druga jest sentymentalna / I stąd konflikt, proszę pań". Matka postanawia „wyśledzić drania", który rzekomo odgrywa rolę absztyfikanta. Pech chciał, że za córką do muzeum wszedł chłopak, którego matka uznała za tajemniczego „Szopena", a następnie pobiła go dotkliwie parasolką. A to zdarzenie, „błahe na pozór", staje się przyczyną nie tylko zabawnego *qui pro quo*, lecz także sposobem na włączenie do naszej literatury wątków muzycznych, których sens nie ogranicza się jedynie do bałwochwalczej apoteozy. Moniuszko i Chopin pojawiają się w utworze Gałczyńskiego w formie równoprawnych motywów, a przede wszystkim – rekwizytów, na bazie których poeta stworzył krótką zabawną historię.

4. *Mieczysław Karłowicz* (1876–1909): Jako drugiego metrykalnie kompozytora, którego postać tematyzowano w poezji międzywojennej, trzeba przywołać, zmarłego tragicznie pod lawiną w 1909

roku wybitnego symfonika tworzącego w pierwszej połowie XX wieku, mistrza poematu symfonicznego. Karłowicz został uwieczniony przez przynajmniej dwóch poetów tego czasu.

A. Pierwszym wierszem, jaki warto wyróżnić, jest *Wspomnienie o Karłowiczu* Leopolda Lewina. Nie jest to utwór, w którym twórca interpretuje muzykę kompozytora; istotniejszym tematem jest motyw śmierci, nawiązujący do okoliczności tragicznego końca życia Karłowicza[614]: „Gdy z mroku gór wypełzła śmiertelna godzina, / Stałeś w białej pustyni nasłuchując ciszy – / I runęła na ciebie ze szczytów lawina, / I nakryła cię stosem grających klawiszy". Poeta ogranicza się w tym krótkim fragmencie do metafory muzycznej, stanowiącej kontrapunkt dla zasadniczego motywu audialnego, czyli ciszy. Lewin nawiązuje w tym wypadku do szczególnego rodzaju ciszy, która ma charakter ambiwalentny. Jest pozornie pozytywna i nie ona zagraża kompozytorowi w tych ostatnich chwilach. Lewin zarysowuje sytuację kontemplacji krajobrazu dźwiękowego, którego matrycą jest galenosfera; nasłuchiwanie ciszy ma wymiar kontemplacyjny, służący aktywności duchowej człowieka. Okazuje się, że cisza Tatr, mimo iż pożądana przez kompozytora, postrzegana jako jakość jednoznacznie pozytywna, doprowadza do uśpienia czujności. Ostatecznie staje się jakością negatywną, ale w sposób dość pomysłowy zostaje przez poetę zmuzykalizowana – za pomocą metafory „grających klawiszy" lawiny.

B. Drugi wiersz dla Karłowicza napisał J.A. Gałuszka. Opowiada w nim o ostatniej wyprawie kompozytora w góry, w trakcie której poniósł śmierć. Scenerii górskiej, podobnie jak wcześniej u Lewina, towarzyszy cisza i jest to jedyna jakość audialna, jaką wykorzystuje poeta. Wiersz jest hołdem i apoteozą połączoną z elegijnej natury refleksją nad sensem życia. Gałuszka zadaje sobie pytanie, jaki w tym wszystkim tkwi sens i dlaczego tacy wybitni artyści, jak Karłowicz, tak wcześnie odchodzą. Pada seria pytań retorycznych: „Czy cię Bóg – samotniku – po imieniu wołał? / czy duch Tatr? – cichy, święty pomazańcze boży". Najważniejszym przesłaniem wiersza jest sentencja „Non omnis moriar" – wszak mimo wszystko żyć będzie jeszcze dzieło kompozytora, czyli jego muzyka.

5. *Ignacy Jan Paderewski* (1860–1941): Najczęściej nazywano go po prostu mistrzem. Obok Artura Rubinsteina uchodził za pianistę, którego sposób gry uchodził za wzorcowy. Stąd też liczne literaturze porównania: „grać jak Paderewski", „grać lepiej niż Paderewski", co oznaczało grę w sposób niedościgniony i mistrzowski[615]. Kompozytor został na stałe włączony do annałów polskiej mitologii narodowej[616]. Najpierw jako pianista i kompozytor, później zaś jako filantrop, patriota,

[614] *Poezja polska 1914–1939. Antologia*, t. 2, wyb. i opr. R. Matuszewski, S. Pollak, Warszawa 1984, s. 179–180.
[615] Zob, M. Trochimczyk, *An Archangel at the Piano. Paderewski's Image and His Female Audience*, „Polish American Studies" 2010, nr 67.
[616] Miało to swoje nie tylko muzyczne uzasadnienie, lecz także krasomówcze. Paderewski był doskonałym mówcą, potrafił poruszać i oddziaływać na emocje tłumu, z czego często korzystał, by wpływać na ludzi. Por. X. Pilch-Nowakowska, *Literatura w życiu i działalności Ignacego Jana Paderewskiego*, „Niepodległość i Pamięć" 2018, nr 25, s. 84–85.

ambasador sprawy polskiej, polityk i na końcu – premier odrodzonej Rzeczypospolitej[617]. Obok Chopina i Szymanowskiego należy go zaliczyć do najchętniej poetycko tematyzowanych muzyków i kompozytorów w historii polskiej literatury.

A. O randze Paderewskiego w ówczesnej świadomości artystycznej i kulturowej niech zaświadczy fakt, że jest on jednym z cichych „bohaterów" cyklu powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. W tomie czwartym cyklu, pt. *Sodoma i Gomora* (1921–1922), postać Paderewskiego zostaje ujawniona i uznana za mistrza pianistyki i wzór do naśladowania. Wzorem niedościgłego pianisty i symbolem mistrzostwa w swym rzemiośle był Paderewski także dla Witkacego; w *Sonacie Belzebuba* (1925) jedna z postaci, Baleastadar, powiada: „jakkolwiek twórcą nie jestem, to jako pianista przewyższam Paderewskiego i Artura Rubinsteina i wszystkich innych"[618]. Oprócz tego Paderewski już nie jako muzyk, lecz postać polityczna pojawia się m.in. w *Złośliwych historiach* Zygmunta Hałacińskiego (1920), w *Przez jasne wrota* Jerzego Bandrowskiego (1920), *Generale Barczu* Juliusza Kadena-Bandrowskiego (1923), w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego (1925), w *Pokoleniu Marka Świdy* Andrzeja Struga (1925) czy w *Skarbie Wysp Adamańskich* Ferdynanda Ossendowskiego (1935). Paderewski opisywany był także w poezji, zarówno polskiej, jak i międzynarodowej. Wspominali o kompozytorze choćby tacy twórcy, jak Waldemar Bakalarski, John H. Finley, Underwood Johnson, Henryk Merzbach, Charles Phillips, Julian Adolf Święcicki, Marian Gawalewicz czy Maryla Wolska[619].

B. W międzywojniu Paderewski nie funkcjonuje w poezji jako muzyk. Wspomina się o nim głównie w kontekście politycznym[620] i w zasadzie przelotnie i akcydentalnie. Łatwo wyliczyć istotniejsze motywy. Kompozytor pojawia się w utworach Brunona Jasieńskiego (*Poezowierszem*), Jana Lechonia (*Ostatnia proklamacja*, *Wiersz o złej żonie*), Mariana Hemara (*Bunt świń*, *Paderewski*, *Jan Ignacy Paderewski*), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Myśli narodowe*) oraz Teodora Bujnickiego (*Nowa wersja „Kordiana"*). Poza Hemarem nikt nie poświęcił wierszy dedykowanych Paderewskiemu. *Paderewski* to krótka fraszka, w której poeta, doceniając talent muzyczny pianisty, naśmiewa się z jego kompetencji politycznych. Z kolei *Jan Ignacy Paderewski* to wiersz, w którym poddana refleksji zostaje kariera polityczna Paderewskiego, skonfrontowana, jak poprzednio, z jego osiągnięciami muzycznymi. Poeta kwituje los kompozytora następująco: „Pojechał na koncerty do obu Ameryk, / Chce tam zyskać dolary. Bo tu stracił markę". Wizerunek Paderewskiego był w poezji międzywojennej ambiwalentny. Z jednej strony szanowano go za jego talent pianistyczny, a także

[617] R. Matrzak, *Ignacy Jan Paderewski. Legendarna postać w historii polskiego narodu*, „Przegląd Pruszkowski" 1995, nr 2, s. 10–17.
[618] S.I. Witkiewicz, *Sonata Belzebuba*, Warszawa 1925, s. 38.
[619] M. Trochimczyk, *Paderewski in Poetry. Master of Harmonies or Poland's Savior?*, „Polish Music Journal" 2001, nr 4, https://www.polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol4no1/paderewski-in-poetry/ [dostęp: 22.02.2022 r.].
[620] Więcej i szerzej na ten temat zob. M. Dziadek, M. Jaczyński, J. Kica, *Ignacy Jan Paderewski w polskim dyskursie satyrycznym z lat 1898–1936*, „Muzyka" 2022, nr 3.

zasługi dla Polski, z drugiej odnoszono się do niego z nie lada szyderstwem – jako nieudolnego i łatwowiernego polityka, który na dodatek dał się zawłaszczyć skrajnej prawicy. W istocie krytyka Paderewskiego mogła w znacznej mierze wynikać z kultu, jakim otaczała go endecja, a nie z przymiotów samego kompozytora.

6. *Stanisław Kazuro* (1881–1961): Przypadek szczególny w panopticum polskich kompozytorów tego czasu. Upamiętnił go mało chlubnie K.I. Gałczyński w wierszu *Lettura dei giovanni*: „Kazuro symfonię «Słońce», / Pigwa Galfisza androny". Poeta stwierdza, że Kazuro jest autorem symfonii pt. *Słońce*. Nie jest to do końca prawda. *Słońce* jest bowiem nie symfonią, lecz oratorium, napisanym w 1929 roku. Pełny tytuł utworu to *Słońce. Oratorium panteistyczne*, op. 48.

A. Kazuro jest dzisiaj pamiętany głównie jako wybitny muzyczny pedagog i sprawny organizator życia muzycznego, mniej jako kompozytor[621]. Warto jednak pamiętać, że należał on do uczniów Zygmunta Noskowskiego oraz jeszcze bardziej znanego Vincenta d'Indy. Od 1914 roku pełnił funkcję organisty w kościele św. Trójcy w Warszawie, a od 1916 był kapelmistrzem Filharmonii Warszawskiej. W latach 1917–1939 był profesorem Konserwatorium Warszawskiego, reprezentując jego konserwatywne skrzydło[622]. Jego artystyczna pozycja była niska, mimo iż w hierarchii środowiska muzycznego ustawiony był dość wysoko. Nie był jednak cenionym kompozytorem, zresztą na równi z Rytelem czy Niewiadomskim, a pochwalne recenzje jego twórczości pojawiały się w prawicowej prasie, gdzie nazywano go szumnie piszącym pod wpływem natchnienia romantycznym „narodowcem ideowym"[623]. To zresztą niedziwne. Kazuro, razem z Niewiadomskim i Rytlem, pozycjonowali się po stronie poglądów zbliżonych do stronnictwa Narodowej Demokracji. A liczne pozytywne recenzje jego muzyki w tym środowisku były czymś zupełnie oczywistym[624].

B. W opinii krytyków i kompozytorów związanych z orientacją bardziej nowoczesną nazywany był muzycznym grafomanem. Z perspektywy czasu przyznać rację należy raczej modernistom, gdyż Kazuro w podręcznikach historii muzyki najczęściej nie jest nawet wymieniany. Docenia się najwyżej jego działalność pedagogiczną i organizacyjną[625]. Niektórzy znawcy muzyki byli dla Kazury niezwykle brutalni. Michał Kondracki nazwał Kazurę „muzyczną miernotą"[626]. Jerzy Waldorff napisał natomiast żartobliwie, że „krytyk jest również człowiekiem i lubi czasem trochę ciszy", dlatego też znając uprzednio program „dnia kompozytorskiego" Kazury w 1938 roku[627], nie przyszedł do filharmonii. Konstanty Régamey, komentując oratorium *Morze* (1939) Kazury, pisze zaś

[621] A. Kocaj, I. Krasińska, *Music Education from the Perspective of „Wiadomości Muzyczne" (1925–1926)*, „Edukacja Muzyczna" 2020, nr 15, s. 364–365.
[622] Zob. A. Wieniawski, *Stanisław Kazuro. Jego życie i twórczość*, Warszawa 1932, s. 5–7.
[623] Ibidem, s. 15.
[624] J. Guzy-Pasiak, *Panslawizm w muzyce Ludomira Michała Rogowskiego (1881–1945)*, [w:] *Panslawizm wczoraj, dziś, jutro*, red. Z. Chyra-Rolicz, T. Rokosz, Siedlce 2016, s. 275.
[625] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 376–377.
[626] R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawa 1927–1939*, Warszawa 1986, s. 331.
[627] Ibidem, s. 464.

eufemistycznie: „Każdy komponuje tak, jak chce i jak umie. Trudno mieć o to pretensję do kompozytora”[628]. Kazuro był kompozytorem lekceważonym, ale i po ludzku nielubianym. Wyjaśnia to Roman Jasiński: „Kazuro był postacią naprawdę osobliwą. Ten dość prymitywny Białorusin, otarty z lekka o kulturę Zachodu, często zadziwiał swą ruchliwością, energią i darem inicjatywy, lecz równie często też i zrażał sobie ludzi swą tanią demagogią i brakiem umiejętności współżycia”[629]. Kazuro był człowiekiem konfliktowym i trudnym we współpracy. Należał do grupy kompozytorów wrogo nastawionych wobec Karola Szymanowskiego, zwalczających go przy każdej możliwej okazji. Jak pisze Monika Makowska, antagoniści Szymanowskiego, m.in. E. Morawski, P. Rytel, S. Kazuro, „zorganizowali zmasowany, bezpardonowy atak”, a ich „liczne oszczerstwa oraz nieprzebierające w środkach intrygi podkopały wątłe zdrowie Szymanowskiego [...], co doprowadziło w 1932 roku do dymisji udręczonego kompozytora ze stanowiska rektora, podpisanej «na jego własne życzenie»”[630]. Antoni Słonimski, komentując tę sprawę, pisał z wyraźną kpiną, że Szymanowskiego „wydrapano z rektorostwa kazurami”[631]. Wydaje się, że ten kontekst biografii muzycznej Kazury miał jakiś wpływ na włączenie go przez Gałczyńskiego do utworu, w którym kpina ze skrajnie prawicowych wartości jest więcej niż wyraźna.

GALERIA KOMPOZYTORÓW EUROPEJSKICH

W dwudziestoleciu poeci nie stronili od aluzji do wielu kompozytorów europejskich. Największa ich liczba dotyczy muzyków epoki romantyzmu (Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Jacques Offenbach, Édouard Lalo, Johann Strauss, Johannes Brahms, Georges Bizet, Piotr Czajkowski, Edward Grieg, Giacomo Puccini, Issac Albéniz, Jean Sibelius, Sergiusz Rachmaninow, Fritz Kreisler). Rzadziej pojawiają się kompozytorzy klasycyzmu (Wolfgang Amadeusz Mozart, Luigi Cherubini, Carl Czerny). Najrzadziej zaś barok (Johann Sebastian Bach, Jean-Baptiste Lully) oraz renesans (Valentin Bakfark [Bekwark]). Osobno warto wyróżnić także grono kompozytorów muzyki impresjonistycznej (Claude Debussy, Maurice Ravel), ekspresjonistycznej (Aleksandr Skriabin) i nowoczesnej (Igor Strawiński, Francis Poulenc). Oto katalog najważniejszych nawiązań:

1. *Valentin Bakfark/Bekwark* (1507–1576): Nadworny muzyk króla Zygmunta II Augusta jest obecny w literaturze polskiej jako pierwszy symbol muzycznej wirtuozerii od czasów Jana

[628] Ibidem, s. 504.
[629] R. Jasiński, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Warszawa 2006, s. 239–294.
[630] M. Makowska, *„Europejskość nie zaprzecza polskości. Mamy do niej prawo”. Karol Szymanowski – artysta, Polak, patriota*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, nr 4, s. 167.
[631] A. Słonimski, *Felieton na temat aktualnych wydarzeń kulturalnych*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 12, s. 4. Cyt. za: O. Łapeta, *Relacje Karola Szymanowskiego i Eugeniusza Morawskiego w kontekście sporu o Wyższą Szkołę Muzyczną w Warszawie*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16, s. 117.

Kochanowskiego, dzięki któremu wszedł na stałe nawet do zbioru przysłów polskich[632]. W epoce międzywojennej został przypominany przez dwóch poetów:

A. Przypomniał go w 1936 roku J. Lechoń w wierszu *Lutnia po Bekwarku*. Poeta Skamandra nawiązuje głównie do Jana Kochanowskiego. Bezpośrednim intertekstem jest fraszka erotycznej *O gospodyniej*, w której padają słowa, które weszły do kanonu polskich przysłów: „Nie każdy weźmie po Bekwarku lutnie", choć ich pierwotny kontekst miał dość jednoznacznie erotyczny podtekst. Dla Lechonia mimo wszystko Bekwark to w zasadzie alter ego poety z Czarnolasu. Nawiązuje w ten sposób do idei doskonałości poetyckiej, którą symbolizuje lutnia Bekwarka działająca tak samo dobrze w rękach Kochanowskiego.

B. Do motywu lutnisty nawiązał także W. Broniewski, pisząc piosenkę zatytułowaną *Pieśń Bekwarka*. Była ona przeznaczona do filmu *Barbara Radziwiłłówna* (1936) w reż. Józefa Lejtesa. Scenariusz do niego napisał A. Stern, a muzykę J. Maklakiewicz.

2. *Jean-Baptiste Lully* (1632–1687): Został wprowadzony do poezji polskiej międzywojnia przez J. Iwaszkiewicza w oktostychu *Indes Galantes*. Jego obecność jest jedynak incydentalna, a poeta nie tworzy na bazie jego sylwetki żadnych znaczących nadsensów.

3. *Johann Sebastian Bach* (1685–1750): Jego obecność w wierszach międzywojennych jest głównie symboliczna, ale każda aluzja ma swoją wagę, która umożliwia ułożenie tych motywów w pewnym porządku.

A. Aluzje do Bacha jako kompozytora oraz do jego muzyki nie są w międzywojniu liczne, choć w istocie jest ich więcej aniżeli w twórczości polskich poetów XIX-wiecznych. Bach pojawia się w wierszu *Jesień w Warszawie* Iwaszkiewicza, pełniąc funkcję motywu. W innym wierszu poeta uczynił z muzyki Bacha bardziej rozbudowany intertekst. Najbardziej bowiem wyrafinowaną aluzją do muzyki Bacha jest wiersz-przekład i kontrafaktura zarazem autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza. Wiersz nie ma tytułu, lecz jedynie numer; pochodzi z tomiku *Lato 1932*, w którym poeta zastosował ogólną logikę cyklu poetyckiego – połączył niemal wszystkie wiersze ciągiem numerycznym. To bardzo istotne, dlatego że wiersz o numerze XL poprzedzony był innym o numerze XXXIX, w którym ostatnie zdanie w formule metatekstowej brzmi: *attaca subito*. Wiersz następny to właściwie przekład chorału Bacha, wywodzący się z kantaty *Ich will den Kreutzstab genre tragen*, BWV 56 (1726).

B. Jasieński stworzył słowo 'bachofuga', co jest chyba najogryginalniejszą aluzją do muzyki Bacha w całym międzywojniu. Podobną aluzyjną poetykę zastosował S.R. Stande w wierszu *Fortepiany*, gdzie Bach ujawniony zostaje jako metafora muzyczna. P. Hertz w wierszu *Siena* pisał: „Ucieczka do Egiptu przypomina fugę Bacha, wykonaną w krajobrazie". J. Śpiewak w *sonacie dziecięcej* stworzył ciekawą metaforę, dość rzadko spotykaną: „Zagrały karabiny oratorium

[632] Bekwark pojawia się we fraszkach *O gospodyniej* (księgi pierwsze) i *O Bekwarku* (księgi wtóre). Por. J. Kochanowski, *Fraszki*, opr. J. Pelc, wyd. 5, Wrocław 2008, s. 28, 84–85.

Bacha”[633]. *Sielanka w Zakopanem* J.K. Weintrauba to z kolei wiersz, w którym poeta opiewa śpiew. Wykonawczynią jest niejaka pani Kaczorowska, która wykonuje muzykę Bacha. Poeta, zachwycony muzyką, pisze: „Dobranoc, pani Kaczorowska: (…śpiewałaś dzisiaj tak cudnie…) / Dobranoc, panie Janie Sebastianie Bachu: (…piękne są twoje preludia…)”[634].

D. W międzywojniu powstały tylko dwa utwory poświęcone wyłącznie postaci Bacha. Pierwszy napisał W. Hulewicz (*Bach*), drugi T. Bocheński (*Bach*) – obaj muzykolodzy. Hulewicz nie skupia się na muzyce kompozytora, lecz na jego życiu, a zwłaszcza pobożności. Bocheński ukazuje zaś Bacha jako wielkiego architekta muzyki.

4. *Wolfgang Amadeusz Mozart* (1756–1791): Pierwszy wiersz, który był w pełni poświęcony postaci Mozarta napisał w 2. poł. XIX w. Wiktor Gomulicki. Wiersz *Mozart* to najprawdopodobniej początek polskiej poetyckiej „mozartologii”.

A. Wzorzec ten w poezji międzywojennej podjęty został wyłącznie przez W. Hulewicza. W wierszu *Mozart* poeta nie zajmuje się jednak muzyką, lecz – jak to ma w zwyczaju – skupia się na pewnym problemie związanym wziętym z życia kompozytora. W tym wypadku porusza tragiczny los Mozarta i fakt, że został pochowany w masowym grobie. W duchu toposu *non omnis moriar* mówi poeta o tym, że mimo iż nie istnieje miejsce pochówku kompozytora, przez co został skazany w zasadzie na eliminację z kultury jako człowiek, którego nie można już upamiętnić nagrobkiem, to nadal można słuchać jego muzyki, która nie umrze nigdy.

B. Jako przelotny motyw pojawia się Mozart w wierszu *Matka żegna jedynaka* J. Wittlina: „Za ścianą grają Mozarta sąsiedzi muzykalni”. J. Lechoń w wierszu *Margines rymowany* wspomina zaś o operze *Wesele Figara*, co można uznać za jedyną aluzję wobec jakiejś kompozycji tego kompozytora. W. Słobodnik w wierszu *Ranek* stworzył zaś piękne wyznanie miłosne: „I melodia ust twych – miła, słuchaj! / Brzmi Mozartem, wije się i słania”. To chyba najbardziej oryginalna próba metafory muzycznej, której podstawą jest wątek Mozartowski. Epizodycznie Mozarta wspomina też K.I. Gałczyński w wierszu *Ej, po szerokiej drodze*, podobnie czyni w wierszu *Nieporozumienia*. Zupełnie nie rozwija tego wątku, traktując kompozytora jak rekwizyt. W wierszu *Do muzyka* L. Piwowara Mozart zostaje zestawiony z Chopinem i Szymanowskim – jako wzorzec kompozytora idealnego. Ostatnie wspomnienie o Mozarcie w z okresu międzywojnia znaleźć można w wierszu pt. *Styczeń 1936* J.K. Weintrauba, w którym kompozytor został uznany za patrona „fletów rozedrganych w najpłynniejszej arii”[635].

5. *Luigi Cherubini* (1760–1842): W poezji międzywojennej pojawia się tylko raz – w wierszu „radiowym” K. I. Gałczyńskiego zatytułowanym *Audycja dla inteligencji*, będąc z jakiegoś powodu

[633] J. Śpiewak, *Wybór wierszy*, wstęp i wyb. M. Sprusiński, Kraków 1978. Wszystkie inne wiersze poety cytuję na podstawie tej edycji.
[634] J.K. Weintraub, *Próba powrotu*, op. cit., s. 7.
[635] J.K. Weintraub, *Próba powrotu*, op. cit., s. 35–36.

przedmiotem audycji radiowej, którą parodiuje poeta. Wiersz ten dowodzi dużej erudycji muzycznej Gałczyńskiego. Sam powód doboru akurat Cherubiniego pozostaje niejasny.

6. *Ludwig van Beethoven* (1770–1827): Dla poetów międzywojnia był niezwykle istotnym twórcą muzyki, poza Chopinem może najważniejszym. Motywy związane z jego twórczością pojawiają się w tym czasie wielokrotnie. Nie są też przypadkowe, dlatego można je w pewien sposób skatalogować.

A. Beethoven jest twórcą najsłynniejszej bodaj sonaty fortepianowej, jaka istnieje. Nie mam na myśli jednak wyłącznie walorów muzycznych tego utworu; czysto muzykologiczna analiza wcale nie musi prowadzić do tezy, którą wyżej postawiłem. Istotniejsze wydaje się kulturowe oddziaływanie tej sonaty, którą zwykle nazywamy – księżycową. W międzywojniu wiersze tytułowane *Sonata księżycowa* pisali m.in. L. Staff i S.R. Dobrowolski. Inne dzieła nawiązują do niej pośrednio. Można je wymienić: jest to chociażby *Sonata Beethowena* Juliana Ejsmonda czy *Beethovenowska Sonata* J.A. Gałuszki. Mniej znany poeta J. Feldhorn w swoim wierszu pt. *Plakaty* także zastosował ten motyw: „Szeroki, jak akordy beethowenowskich sonat, / Koncertów dawno granych przebrzmiałe zapowiedzi”[636]. Podobne ślady można znaleźć także u K. Malinowskiego: „Niegdyś w jesiennym słyszałem poszumie / Beethowenowskich sonat cudne «larga»”[637]. B.L. Michalski w wierszu *bryś* odwoływał się do podobnego pola znaczeń: „przeginasz łeb trwożliwie brzydkim zwyczajem z obrazków szkolnych hien / i wyjesz jak długowłosy muzyk lub eteryczny poeta księżycową sonatę”[638]. Podobną aluzję uczynił ekspresjonista R. Eminowicz w wierszu *Mgła* (1922): „I serce moje bije / jakąś przesmutną sonatą / (— «księżycowa», czy «pathetique»”[639].

B. Beethoven pojawia się w poezji międzywojennej albo osobiście, kiedy to on jako kompozytor jest tematem wiersza, albo w formie synekdochy, spośród których najbardziej emblematyczną jest ta, odwołująca się do jego słynnej sonaty fortepianowej, zwanej sonatą księżycową. W *Hymnie* Tuwima Beethoven wymieniany jest jako jeden z najbardziej podziwianych przez niego ludzi. J. Brzękowski pisał zaś o Beethovenie nie wprost, lecz za pośrednictwem znanego stworzonego przez niego utworu muzycznego. W wierszu *autobiografia* pojawia się motyw słynnej Apassionaty, czyli Sonaty F-moll op. 58. S. Flukowski, podobnie jak Brzękowski, w wierszu *Siódmy opus* czyni aluzję do utworu muzycznego Beethovena, tym razem jest to Sonata fortepianowa Es-dur, op. 7, II. *Largo, con gran espressione*. U M. Piechala w wierszu *Dno* pojawia się zaś paralela między „głuchym Beethovenem” a „ślepym Homerem” – dwóch geniuszach w swym fachu. Beethoven pojawia się też w wierszu *Kair* J. Zagórskiego i to w dość surrealistycznych okolicznościach: „Za drugim razem szrapnele, nie deszcz pomieszany z gradem, / po dachu blaszanym grały suitę i marsz Beethovena”. Najważniejsze wiersze poświęcone Beethovenowi poświęcili w międzywojniu W. Hulewicz (*Beethoven. Nie-sonet*), W.

[636] J. Feldhorn, *Wczoraj – dziś – jutro*, Kraków 1928, s. 35.
[637] K. Malinowski, *Tym, co odeszli. Poezje*, Warszawa 1927, s. 21.
[638] B.L. Michalski, *Wczoraj*, Lublin 1932, s. 35.
[639] R. Eminowicz, *Basileus*, opr. I. Chrzanowski, Warszawa 1922, s. 94.

Sebyła (*Beethoven*) oraz T. Bocheński (*Beethoven*) – dwóch muzykologów, jeden muzyk-amator, skrzypek. Hulewicz, przyglądając się twarzy Beethovena stwierdza, że jest on niczym „Edyp, Dante, Odys, Kasandra i Lir, / Fernando, Wieczny Tułacz – jak ciebie zwać?". Wiersz utrzymany jest w formie apostrofy do kompozytora, co wyraźnie świadczy o tym, iż dla Hulewicza Beethoven był uosobieniem największego muzycznego geniuszu. Mówi wręcz o „symfonii [jego] kół", co tworzy czytelną paralelę do Boga muzyki. Sebyła podejmuje zaś próbę oceny geniuszu Beethovena w obliczu cechy charakterystycznej, rozpoznawalnej w kulturze, czyli głuchoty. Poeta stwierdza, że brak słuchu był jedynie pozorny, ponieważ „to z gwiazd, których nie widać, to z granatowej pustki, / nadlecą rzek szmaragdowych ciche – najcichsze pluski". Inspiracją Beethovena nie jest zatem świat słyszalny, lecz ten, którego wcale nie słychać, tym, którym zarządza sam Bóg, naciągający monochord wszechświata: „I świat zaleje jak Bóg, płaszczem zniszczenia owiany". Symfonia Beethovena staje się dla Sebyły symbolem symfonii wszechświata: „W huku piorunów i groźnej śliskich błyskawic agonii, / Splotą się – radość i ból nienapisanej symfonii". Bocheński stosuje w swym wierszu kilka klasycznych chwytów poetyckich, nawiązując szereg analogii porównawczych. Beethoven jest przede wszystkim czarodziejem muzyki, jest niczym Amfion potrafiący za pomocą melodii z kupy kamieni ułożyć tęgi mur. Jako jedyny Bocheński powołuje się zaś na inny utwór Beethovena – *Missa Solemnis*, nawiązując w ten sposób do motywu Boga, choć od innej nieco strony.

7. *Niccolò Paganini* (1782–1840): Był jednym z ważniejszych kompozytorów dla historii polskiej poezji, obok Chopina, Lipińskiego czy Liszta. Paganini był dla poetów międzywojnia archetypem wirtuoza skrzypiec. Skrzypce i Paganini to nierozdzielny motyw, jeśli celem artystycznym poety jest włączenie w obszar wiersza jakiegoś wirtuoza tego instrumentu. Mimo to w latach 1918–1939 jego gra ani sylwetka nie były tematem poezji eksploatowanym przesadnie często.

A. W wierszu E. Zegadłowicza Paganini zostaje włączony do ogólnego porządku geofonicznego. Za pomocą metafory jego gra porównywana jest do pędzącego z dużą prędkością wiatru. W wierszu pt. *Na dnie skrzypiec*, napisanym w 1935 roku, Zegadłowicz dokonuje tematyzacji nie tylko postaci kompozytora, ale również instrumentu – jego czarodziejskich skrzypiec.

B. W wierszu *[Niebo jest słodkie…]* L. Staffa Paganini ukazany jest jako wzorzec skrzypka, co zna „tajemniczą mowę" swego instrumetnu. W *Grotesce o grajku i wiolonczeli* Ś. Karpińskiego pojawia się z kolei postać „pijackiego Paganiniego", któremu w alkoholowej malignie skrzypce urodziła wiolonczela. Instrument został więc ukazany w dość groteskowo-surrealistycznych okolicznościach.

C. Ostatnią wzmianką o Paganinim w międzywojniu jest wiersz J. Przybosia *Ofiaruj linię*, w którym poeta dokonuje lirycznej wykładni pracy smyczka i skrzypiec.

8. *Carl Czerny* (1791–1857): Słynny austriacki pianista i pedagog, autor znanych do dziś szkółek na fortepian, nauczyciel Franza Liszta. To on jako pierwszy w historii muzyki użył słowa ‘etiuda' w

funkcji tytułu utworu muzycznego. Dowodząc swej muzycznej erudycji, o tym słynnym wirtuozie wspomniała Z. Ginacznka w wierszu *Spleen*: „będę śniła o szarych godzinach – / jednostajnych etiudach, jak „Czerny" – / – będę miłość wyblakłą wspominać – / białe ręce — kamee na czerni". Wiersz jest przykładem utworu elegijnie sentymentalnego. Smętny i przepełniony smutkiem podmiot wiersza nostalgicznie i z pewnym wyrzutem wobec samego siebie („wszystko mogło być inaczej") wspomina minioną przeszłość. W pewnym momencie upływający czas sprawia wrażenie, jakby był „jednostajną etiudą", „jak Czerny". Poetka wprowadza do wiersza oryginalną i wyjątkową metaforę muzyczną, której podstawą jest podwójne skojarzenie muzyczne: z jednej strony kompozytor oraz najbardziej charakterystyczna rysa jego twórczości, czyli ćwiczebne etiudy. Co istotne, nie jest to skojarzenie oderwane od realiów, ponieważ utwory Czernego, które przeznaczył on do ćwiczeń czysto technicznych, są rzeczywiście bardzo długie i monotonne. W porównaniu tym tkwi więc pewien realizm, a także pośrednie wyznanie podmiotu-poetki skierowane do czytelników-pianistów, którzy aluzję do Czernego odczytają bezbłędnie. Niestety, w międzywojniu więcej aluzji do tego kompozytora i pianisty nie ma.

9. *Franz Schubert* (1797–1828): ojciec nowoczesnej pieśni artystycznej i jeden przedstawicieli muzyki romantycznej, dla których bardzo istotne były inspiracje literackie. Był postacią niezwykle ważną dla poetów międzywojennych. Jego obecność jako motywu odnotowało przynajmniej kilku poetów i poetek.

A. Wiersz biograficzny o kompozytorze napisał W. Hulewicz (*Schubert*). Nie porusza on jednak kwestii czysto muzycznych. Refleksja poświęcona jest raczej sprawom z życia kompozytora, co typowe dla Hulewiczowskiej muzykologii poetyckiej.

B. M. Pawlikowska-Jasnorzewska wspomina w wierszu *Na zachodzie* o „Moment musical" Schuberta, używając tej kompozycji jako analogonu do zachodzącego słońca i kończącego się dnia. J. Iwaszkiewicz wspomina zaś o walcu Schuberta, który „o zmroku się / rozperli i fortepianu koperta zalśni w zszarzałej czerni". J. Tuwim w wierszu *Przy okrągłym stole* stosuje aluzję intetekstową do pieśni Schuberta *Du holde Kunst, in Wievel grauen Stunden*. Podmiot wiersza śpiewa ową pieśń i „serce mu pęka".

C. Większy wiersz poświęcił Schubertowi W. Słobodnik. W utworze *Schubert* ukazał kompozytora jako prostego człowieka, idącego polną drogą, który „podnosi oczy ku porankowym skowronkom". Kompozytor ukazany jest na tle natury, którą wchłania niczym gąbka: „A potem – noc posępna. Księżyc balladowy / Przyświeca nocnym dziwom… Sny się nie spełniły… / Ach, kłamał świat – ogromny król olchowy". Wpisuje się to doskonale w rustykalny nurt poezji Kwadrygi, w której muzyka chętnie ujmowana jest jako sztuka bliższa naturze niż kulturze wielkomiejskiej. Schubert w ujęciu Słobodnika w pewnym sensie nie różni się sporo do prostego muzykanta – przy czym jest to

w tym wypadku zdecydowana zaleta, wiąże się bowiem z pewną naturalnością i łatwością do komponowania ujmujących melodii.

10. *Robert Schumann* (1810–1856): Ten wielki romantyczny liryk i wirtuoz fortepianu odegrał w poezji tego czasu rolę marginalną, choć samą jego muzykę darzono szczególną estymą. Wspomniało o nim kilku poetów, choć w sposób szczególny cenił go zwłaszcza jeden poeta – J. Iwaszkiewicz.

A. Pierwszy ślad obecności niemieckiego kompozytora to wiersz Jerzego Sławskiego, niepamiętanego już dziś poety związanego z warszawskim środowiskiem futurystycznym[640]. Poeta zamieścił swój wiersz *Zasłuchan w melodie Szumana* w jednodniówce *Fioletowe płuca* z 1922 roku[641]. Podmiot liryczny, stojąc na ulicy wśród kropel deszczu i zmieszanych z padającym śniegiem i czekając na kobietę, w której jest zakochany, nasłuchuje muzyki dobiegającej z pobliskiej kawiarni. Akompaniamentem dla „przepięknych melodii Szumana" są „krwawe reflektorów blaski / Pędzących szybkich samochodów…". Co ciekawe, do podobnego motywu nawiązuje Aleksander Wat w wierszu *Opanowani*, gdzie „w lipcowy wieczór, w niedzielę w alei, gdzie brzmi Schumann / będę uśmiechał się do czystych gwiazd". Poeta co prawda nie precyzuje źródła słyszanej muzyki, ale podobnie jak Sławski czyni z niej atrybut przestrzeni współczesnego miasta.

B. W zupełnie inny, bardziej intymny sposób pisał o Schumannie Jarosław Iwaszkiewicz, dla którego twórczość niemieckiego kompozytora stanowiła jedną z muzycznych fascynacji. Lata międzywojenne to ledwie początek tej subtelnej interakcji między muzyką Schumanna a poezją Iwaszkiewicza. W latach 1918–1939 Iwaszkiewicz wspomina o Schumannie w dwóch wierszach. W obu wykorzystuje tę samą kompozycję podmiotu lirycznego, który wzorowany jest na muzykę-pianistę odgrywającego swoje ulubione utwory przed przyjaciółmi lub kobietą, którą w domyśle darzy uczuciem. W III części poematu *Usta fanatyków* pt. *Którzy nadchodzą* pisze Iwaszkiewicz o tym, że mógłby „grać bez końca sobie Schumanna". W wierszu *Confiteor* w podobnym duchu pisze o swojej własnej grze: „Tak niegdyś Schumann swojej wdzięcznej Klarze, / Czując szmer deszczu i wody szum, / Cichutko nucąc swoje *Warum*? / Pieśni i kwiaty czerwone słał w darze...", czyniąc jednocześnie bezpośrednią aluzję intertekstualna do słynnego liryku fortepianowego *Warum?*.

C. Epizodycznie postać Schumanna pojawiła się także w wierszach Mariana Hemara czy Jana Brzękowskiego. Szczególnie istotny jest przypadek tego drugiego poety, ponieważ dowodzi, że poeci „amuzycznej" Awangardy Krakowskiej także skłaniali się w pewnych sytuacjach ku muzyce. Brzękowski przyznał się w wierszu *autobiografia*, że traktował twórczość tego kompozytora bardzo osobiście i uczuciowo: „łzy lecą od Schumanna i Appassionaty". Obok Schumanna wymienia także tytuł utworu Beethovena. Hemar napisał natomiast fraszkę biograficzną pt. Kazimierzowi Przerwa-

[640] K. Jaworski, *„Najmłodsi futuryści warszawscy", czyli o peryferiach polskiego futuryzmu – próba rekonesansu*, „Italian Journal of Polish Studies" 2016, nr 7, s. 19.
[641] *Fioletowe płuca. 7-ma jednodniówka futurystów warszawskich*, red. K. Brzeski, Z. Halicki, Warszawa 1922, s. 2.

Tetmajer, w której w następujący sposób scharakteryzował poetę: „Lubił, gdy kobieta mdlała mu w objęciu, / Gdy w narwanych nirwanach snem mu szumiał Schumann". Figura kompozytora staje się w tym wypadku dość zgrabnym sposobem na wyraźną charakterystykę stylu Tetmajera, a także jego umiłowanie do muzyki romantycznej.

11. *Franz Liszt* (1811–1886): Był obok Chopina w historii jedynym kompozytorem, którego atrybutem był fortepian i który wpłynął bezpośrednio na polską kulturę literacką. Jego postać, obok Paganiniego czy Lipińskiego, pojawiała się w poezji polskiej już w latach 40. XIX wieku. W epoce międzywojennej okazale kontynuowano tę zaczętą przed laty tradycję.

A. W międzywojniu muzyka Liszta nie odegrała dużej roli. Nie poświęcono jej ani jednego osobnego wiersza. Motywy Lisztowskie ujawniano raczej w formie aluzji intertekstualnych i to dość incydentalnych, a także w formie metafor kolorystycznych. Przeważnie nie towarzyszy tym wierszom typowe dla romantycznych ujęć muzyki Liszta bądź samej figury wirtuoza nadęcie i przesadny podziw. Motywy poetyckie mają przeważnie charakter stereotypowy i służą do oddania pewnych treści na mocy muzycznego skojarzenia. Utrwalony przez lata wizerunek Liszta pomaga osiągać tego typu efekty. Dobrym przykładem jest wiersz *Wiosna* B. Jasieńskiego, w którym „okrągli gentlemani w zielonych szapoklakach / na okarynach grają lisztowskie «Funerailles»" – rzecz niemożliwa do osiągnięcia, ale nie o fakty, lecz o efekt komiczny tu chodzi.

B. Dla odmiany z niezwykłym patetyzmem nazywa Liszta „olbrzymem przeszłości" J. Tuwim w wierszu *Hymn*, zestawiając go z takimi postaciami, jak Słowacki, Rimbaud, Mickiewicz czy Chopin. Jeszcze inaczej potraktował Liszta L. Staff, który w akuzmatycznym wierszu *Otium* pisze o uciążliwościach, z jakimi musi zmagać się mieszkaniec kamienicy, mający sąsiada wielbiącego nie tylko odgrywać muzykę Liszta na fortepianie, ale także odsłuchiwać jej za pośrednictwem płyt gramofonowych lub radia: „Z podłogą tańczy sufit i chwieją się ściany. / Od Modlitwy dziewicy do Rapsodii Liszta / Skowyczą histeryczne spazmy fioriturek". Oczywiście nie należy odbierać tego wiersza jako niechęci do muzyki lub osoby samego Liszta. Wydaje się, że jest on po prostu przypadkową „ofiarą" kaprysu poety.

C. Bardziej poetycko, mistycznie i – można powiedzieć – romantycznie podchodzi do osoby Liszta J. Braun w wierszu *Woda*. Muzyka węgierskiego kompozytora staje się tu inspiracją, skojarzeniem, a także podstawą bardzo oryginalnej metafory, nieobecnej właściwie w poezji międzywojnia: „Runęłaś na mnie gór kaskadą pasażów Liszta, / w misach zamglonych jezior zastygłaś w blady kryształ"[642]. Poeta łączy w tych dwóch strofach romantycznej proweniencji metaforę opadającego wodospadu wraz z analogią wobec pasaży melodycznych odgrywanych na fortepianie, z których słynął zresztą Liszt. Mimo pewnej wtórności jest to metafora rzadko wykorzystywana w poezji

[642] J. Braun, *Ziemia i niebo*, Warszawa 1930, s. 31–32.

międzywojnia. Co jednak istotniejsze, to bodaj jedyna tematyzacja muzyki Liszta w dawnym stylu. Nawiązuje nieco do wypracowanej wcześniej tradycji, zwłaszcza poezji działającej w połowie XIX wieku Cyganerii Warszawskiej.

D. Ostatni poetycki portret Liszta w międzywojniu zawdzięczamy z kolei K.I. Gałczyńskiemu, który w poemacie *Ludowa zabawa* uczynił z muzyki Liszta materiał satyryczno-komicznej groteski, podobnie jak wcześniej Jasieński. Jedną z postaci w utworze jest genialny „arcykapłan szumu", niejaki „dziwny bubek", co „pstryka w wargi grube" i „gdyby mu chętka przyszła, / mógłby całego Liszta / cmokaniem i mlaskaniem". Celem poety jest w pewnym sensie ośmieszenie modelu opisu muzyka-wirtuoza, którym jest w tym wypadku zupełnie przypadkowa i anonimowa osoba, a jej instrumentem są po prostu mlaskające usta.

12. *Richard Wagner* (1813–1883): Twórca romantycznego dramatu muzycznego oddziałał na kulturę międzywojenną w mniejszym stopniu niż młodopolską. Jego wpływy były nieznaczne[643].

A. Fascynację muzyką Wagnerowską zastąpiono kpiną, a wręcz niechęcią. Miały na to wpływ poglądy antysemickie kompozytora. Nie pomagało mu także to, że stał się – mimo że wbrew własnej woli, wszak nie było go już wśród żywych – „dworskim" kompozytorem hitlerowskich Niemiec. Z jednej więc strony Wagner stał się symbolem tego, co minęło i nie powinno już wracać, a także emblematyczną postacią dla muzycznych snobów i dystyngowanych inteligentów (z czego kpił Gałczyński); z drugiej zaś bywał obiektem żartów i ataków ze strony poetów-antyfaszystów. Obok tego ujawniane są w poezji międzywojennej aluzje do napisanych przez niego utworów, najczęściej w formie rekwizytu, a także oznaka poetyckiej erudycji muzycznej.

B. Motyw Wagnerowski pojawia się w twórczości J. Iwaszkiewicza w formie synekdochy. Poeta w wierszu pt. *Maj* wymienia bezpośredni intertekst muzyczny w postaci uwertury do opery *Rienzi*, skomponowanej przez Wagnera. Innego typu aluzję tworzy J. Tuwim. W wierszu *O Adolfie* przypomina czytelnikowi o antysemityzmie, który przejawiał Wagner przez niemal całe swoje życie. Był autorem broszur o charakterze antyżydowskim, zwalczał wpływy żydowskie w muzyce, co po śmierci kompozytora, już niezależnie od jego woli, wykorzystali Hitler i naziści. Wagner był bardzo wpływowym i symbolicznym elementem hitlerowskiej propagandy, dlatego też okazał się równie zręcznym obiektem kpin i satyry Tuwimowskiej: „Bo ten Wagner napisał: / «Do-re-mi-fa-do-sol-fa». / Co oznacza: bij żyda, / A ubóstwiaj Adolfa". Trzeba jednak powiedzieć, że stosunek Tuwima do Wagnera mógł zmieniać się w czasie. Wzrost nastrojów antysemickich w Polsce zapewne spotęgowało w poecie poczucie rozgoryczenia, a nade wszystko rozczarowania. Nazistowskie Niemcy zrobiły zaś z Wagnera symbol swojej germańskiej kultury, dlatego też szacunek, który żywił

[643] Pisał o tym Józef Opalski: „Dzieło Wagnera w dwudziestoleciu międzywojennym stało się jak gdyby częścią naszej kultury. Nie było już, co prawda, mowy o jego bezpośrednim wpływie na twórczość pisarzy, jak to się działo w okresie młodopolskim". Por. J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, op. cit., s. 44.

dla kompozytora w młodości Tuwim bezpowrotnie zniknął. Podziw zamienił się w kpinę. W młodości Tuwim napisał bowiem wiersz *Hymn* – ku czci wielkich osobistości, genialnych artystów, filozofów czy malarzy. W tym gronie pojawia się także Wagner. Tuwim z całą pewnością cenił więc Wagnera, dostrzegał jego geniusz muzyczny, ale nie mógł znieść jego antysemityzmu.

C. Wizerunek Wagnera był zresztą dość zróżnicowany w zależności od momentu biografii, który został przez danego poetę wzięty pod uwagę. Władysław Broniewski cenił Wagnera głównie za jego udział w rozruchach rewolucyjnych w latach 40. XIX wieku. Wagner był więc symbolem nie tylko muzycznym, ale także rewolucyjnym. O ile więc Tuwim wypominał kompozytorowi antysemityzm i wiązał jego twórczość z rodzącym się w Niemczech nazizmem, o tyle Broniewski przypomniał w jednym z wierszy dość chwalebny dla Wagnera etap w jego życiu. To dość znamienny przykład poetyckiej interpretacji postaci historycznej według określonego klucza ideologicznego. Dla Tuwima Wagner międzywojenny to kompozytor, wpisujący się w światopogląd skrajnie prawicowy; dla Broniewskiego – w rewolucyjny i lewicowy. W wierszu *Bakunin* pisze poeta: „Ta pieśń – to pożar Europy, / to wiosna ludów, wiew swobody, / to prący tłum milionostopy, / to – w salw akordach – Wagner młody!". Drugi raz o Wagnerze wspomina Broniewski w słynnej *Balladzie o placu Teatralnym*, gdzie na tle granej w Teatrze Wielkim (nazywanym „lirą z cegły") opery *Lohengrin* dochodzi do masakry robotników idących w pochodzie majowym. Konteksty, w których umieszczał Broniewski Wagnera, wydają się dość jednoznaczne.

E. O kompozytorze wspomniał także K.I. Gałczyński, choć nie poświęca uwagi samej jego muzyce czy życiu. W poemacie *Ludowa zabawa* włączył postać Wagnera w wielki pejzaż dźwiękowy, na który złożył się szereg dźwięków różnego pochodzenia, przy czym jest on raczej rekwizytem niż autonomiczną jakością, która wpływałaby na ogólny kształt audiosfery poematu. Poeta sportretował bowiem i wyśmiał typowego polskiego inteligenta czasów międzywojnia, a Wagner staje się symbolem pewnego rozpoznawalnego w inteligenckiego snobizmu. Jest więc przyczynkiem do kpin: „Po zjedzeniu porcji cielęciny / inteligent w stawie się utopił / psiajegomać. […] Trochę krzyczał przedtem o Wagnerze / psiajegomać. / O Wolterze i o Baudelairze / psiajegomać". Jak tłumaczy Marta Wyka, powyższy fragment poematu jest „zjadliwym i stronniczym atakiem Gałczyńskiego na mentalność inteligencką, również na poezję, której sam nie cenił". Pojawienie się Wagnera w tym właśnie kontekście pozwala sądzić, że nie był to twórca szczególnie przez Gałczyńskiego ceniony. Niezależnie od sympatii bądź antypatii muzycznych był Wagner dla poety symbolem przebrzmiałej estetyki, wyznawanej i pielęgnowanej przez warstwy inteligenckie międzywojennej Polski.

13. *Jacques Offenbach* (1819–1880): Był to niezwykle ważny kompozytor, choć głównie dla artystów kabaretowych, rewiowych oraz dla twórców piosenek. Dość powiedzieć, że słynne międzywojenne szopki polityczne, które pisali Tuwim, Hemar, Słonimski i Lechoń bardzo częste wykorzystywały muzykę z jego oper komicznych. Polscy poeci byli więc twórcami nie tylko

przekładów, ale także swoistych kontrafaktur pieśniowych i piosenkowych – i to właściwie o strukturze palimpsestowej, albowiem jedna melodia mogła być wykorzystywana wielokrotnie, przez co tekst był na bieżąco „nadpisywany". Przykładem takiego wiersza-kontrafaktury jest choćby napisany w 1933 roku przez M. Hemara *kuplet dla Adolfa Dymszy* do muzyki z *Pięknej Heleny* Offenbacha. Jako przedmiot tematyzacji muzycznej Offenbach nie pojawia się bardzo często, a jeśli już staje się motywem wiersza, to raczej w postaci kompozycji muzycznej przez siebie napisanej. W obliczu zarysowanych wyżej okoliczności nie powinno dziwić, że pierwszy Offenbachowski ślad możemy odnaleźć w wierszu J. Tuwima *Mąż i ja*: „A ty z mężem po kolacji / Pijesz wino przy stoliku, / Uwerturę z *Orfeusza* / Gra orkiestra uśmiechnięta". Inną operetkę Offenbacha przywołuje z kolei J. Lechoń, który nie ogranicza się wyłącznie do przypomnienia czytelnikowi o tytule kompozycji muzycznej, lecz także przytacza jego nazwisko wprost, czym daje wyraz bardziej czytelnej aluzji intertekstualnej, a także mocniejszego typu tematyzacji muzyki, którą spaja zarazem nazwisko twórcy, jak i bezpośrednie odniesienie do jego kompozycji. Chodzi mianowicie o operetkę *Piękna Helena*, o której pisze Lechoń w wierszu *Prolog*: „Przezacna publiczności! Niech się nikt nie stracha / Usłyszeć w tym prologu nadto smutne rzeczy. / Za chwilę się roztańczy kankan Offenbacha / I teatr polecimy bóstw wesołych pieczy". Kolejny raz o kompozytorze wspomina Lechoń w wierszu *Księcia Janusza Radziwiłła polonez*, gdzie pisze: „Wciąż idą! Nagle: co to? Głośniej brzękła blacha, / I ton się wmieszał obcy, coś jak z Offenbacha / De Cologne, co jest z dawna bożyszczem magnatów".

14. *Édouard Lalo* (1823–1892): Postać kompozytora została ujawniona w poezji międzywojnia przez P. Hertza w wierszu *Do Stanisława Wygodzkiego* (1935), gdzie pisze poeta: „Dawno cię nie ma Hiszpanio / Hiszpanio z symfonii Lalo". Wiersz Hertza można interpretować jako gorzki komentarz do zwycięstwa w wojnie domowej wspieranych przez Hitlera wojsk generała Francisco Franco oraz ogólnego procesu faszyzacji Hiszpanii i jednoczesnego powolnego obumierania jej wyidealizowanego przez poetę oblicza – tego z czasów muzyki tworzonej przez Lalo.

15. *Johann Strauss II* (1825–1899): obok Offenbacha jeden z ważniejszych kompozytorów dla poetów kabaretowych i piosenkarzy, dla których jego ikoniczne walce, np. Nad pięknym modrym Dunajem, stały się podstawą do licznych przeróbek i poetyckich kontrafaktur. Strauss odegrał ogromną rolę w rozwoju muzyki rozrywkowej tego czasu.

A. Jako pierwszy o kompozytorze wspomina E. Zegadłowicz w wierszu *Muzykus*. Podmiot liryczny wiersza wspomina o swoim dziadku, tytułowym muzykusie, który „przy lampie naftowej pisze nuty", a także uczył go muzyki i gry na instrumencie. Wyobraźnia małego dziecka podporządkowana jest porządkowi muzycznemu wpływającemu na postrzeganie rzeczywistości, a zwłaszcza na sposób słyszenia: „turkocą mostem zwodzonym pojazdy – / – — za ogromnymi, roziskrzonymi oknami / Straussowskie tańczą walce". Motyw muzyki Straussa jest przez poetę uznany za element melosfery, a więc tej części audiosfery, którą twórcy zwykli opisywać za pomocą

muzycznych metafor. Podmiot rejestruje zatem turkot pojazdów, które w wyobraźni dziecka brzmią jak walce Straussa. Nie chodzi tu jednak o krytykę twórczości kompozytora, lecz raczej o ukazanie, w jaki sposób o przestrzeni dźwiękowej może myśleć dziecko, którego świat zorganizowany jest według muzycznej reguły. Motyw Straussowski jest tu jedynie punktem wyjścia. Podmiot nasłuchuje dalej i wychwytuje, że „na nieboskłonie zorze różane śpiewają *Gaude Mater*" i to „jak w Kalwarii – na organach […] nuty gorzą i szumieją". Doświadczenie wywołane pamięcią muzyczną jest tak intensywne, że za pośrednictwem słów poety nuty „płoną, kwitną i parzą, i pieką", są podobne do tych, które słyszał „na budziejowskiej łące". Cały utwór zostaje podsumowany „posępnym finale, zakończonym dysonansem", choć podmiot nie jest pewien tego, co słyszy. Czytelnik zaczyna rozumieć, że doświadczenie audialne zostaje w tym wypadku umuzycznione, a sam podmiot dostrzega, że słyszał nie muzykę, lecz własne miasto: „nie, to nie to wcale — ! — / ...to małe galicyjskie miasteczko".

B. Strauss ujawniony zostaje także we wspomnianym już wyżej wierszu *Cafe* B. Jasieńskiego. Kompozytor zostaje zestawiony z innymi ważnymi muzykami końca XX wieku: „Karasiński, i Verdi, i Strauss, i Bizet, / Filiżanki, łyżeczki, i obłęd, i chichot". Bardziej skonkretyzowane intertekstualnie są utwory Skamandrytów. J. Tuwim przypomina o walcu Straussa za pośrednictwem bezpośredniej aluzji, wymieniając w wierszu tytuł znanego dzieła: „I że tak co dzień gra się melodię ustawną, / Smętnego walca: «An der schonen blauen Donau»".

C. Motywy melodyczne z muzyki Straussa były dość często wykorzystywane w pisanych przez Tuwima, Hemara, Lechonia i Słonimskiego szopkach politycznych, złożonych z szeregu kontrafaktur pisanych pod znane i rozpoznawalne melodie. Lechoń przywołuje z kolei nie tylko motyw walca, lecz także inny utwór Straussa – operetkę *Die Fledermaus* (1874), przetłumaczoną zresztą na język polski przez Tuwima. Lechoń pisze: „Cesarz, państwo, dwór, parady... / A słuchając *Fledermausa* — / Myślisz: wszystkie Austrii ślady / To tych parę walców Straussa".

D. Ostatnim śladem muzyki Straussa II był wiersz *katarynka* B.L. Michalskiego, który w muzycznym natchnieniu pisał, nieco w stylu Czechowicza: „stare walce zapachną świeżością ozonu / taneczną orgię w podwórzu skrzesi rozhasa / dziewczęta nagną piersi przez poręcz balkonu / błękitnym mlekiem nakarmią boskiego straussa".

16. *Johannes Brahms* (1833–1897): W międzywojniu tematyzacja muzyki tego kompozytora ograniczona jest właściwie tylko do twórczości J. Iwaszkiewicza. Poeta poświęcił mu aż trzy wiersze.

A. W wierszu *Nasza droga* Brahms pojawia się tuż obok Chopina: „Deseń liści kasztanów na letnim nocnym niebie. Gwarzone / rozmowy w ciemności nocnych cisz. Strzały dalekie. Szopen. / Może walc Brahmsa? Fotel wygodny. Wtulenie się". W tym wierszu po raz pierwszy ujawnia się motyw walca, przy czym w tym wypadku jeszcze nie wiemy, o jaki dokładnie utwór chodzi.

B. Ta informacja jest nam jednak udzielona w innym, paralelnym prawie wierszu pt. *Walc Brahmsa*: „Walc Brahmsa As-dur jest leitmotivem mego życia. / Grywałem go tej, która miała wrócić i nie wróciła. / Grywałem i tej, dla której byłem niedobry. / Grałem tobie — wówczas, gdym raz na zawsze rozesłał się / u twoich stóp, jak podeptana nieskończoność". Teraz już wiemy, że chodzi Iwaszkiewiczowi o dość znany i popularny Walc As-dur op. 39, nr 15. Najbardziej uderzająca jest jednak zarysowana wyżej kreacja podmiotu-muzyka, który ogrywa koncert nie w sali koncertowej, lecz we własnym mieszkaniu, a jego słuchaczami są albo najbliżsi, albo on sam.

C. Iwaszkiewicz przytoczył po raz kolejny walc Brahmsa w jeszcze innym utworze. Tym razem kompozytor pojawia się w towarzystwie Chopina oraz Schuberta: „Walc Brahmsa — Chopina — Schuberta o zmroku się / rozperli i fortepianu koperta zalśni w zszarzałej czerni. / Tak lubię grać, gdy tańczysz, nikt ciebie ni mnie nie widzi. / Lustro — miedziany pancerz — jedyny widz, który nie szydzi". Konsekwencja, z jaką Iwaszkiewicz tematyzuje ten jeden utwór Brahmsa, jest w istocie odpowiedzią na potencjalne pytanie, czy rzeczywiście jest on «leitmotivem» jego życia. Wydaje się, że zdecydowanie tak. Muzyka Brahmsa staje się w tym ostatnim wierszu także swoistym pretekstem do wyznań bardziej intymnych, w których odgrywany na fortepianie utwór jest pewną nicią porozumienia między dwoma kochającymi się osobami. Jest ponadto pewnym dokumentem epoki i pewnej obyczajowości: wiemy dzięki niemu, co lubiano grywać w „dobrych" domach, a także, co przypuszczalnie lubił odgrywać sam Iwaszkiewicz.

17. *Piotr Czajkowski* (1840–1893): Znany rosyjski kompozytor późnego romantyzmu. Pojawia się w poezji tego czasu tylko raz. Wspomina o nim sławny dużo później Stanisław Jerzy Lec w wierszu *Noc*, opublikowanym w 1935 roku w Czernikowskiej „Okolicy Poetów"[644]: „Z szynku Czajkowski *incognito* / Rozrzedzony słodkawą wódką / Ze skrzypiec na chodnik wyciekał".

18. *Edward Grieg* (1843–1907): O sławnym romantycznym kompozytorze z Norwegii poeci międzywojnia wspominają kilka razy.

A. W wierszu *Lekcje* E. Zegadłowicz kreuje oryginalną w międzywojniu kreację podmiotową uczącego się gry na fortepianie dziecka. Jednym z „ogrywanych" przez podmiot kompozytorów był właśnie Grieg.

B. Futurysta A. Wat przywołuje z kolei precyzyjny intertekst muzyczny, którym jest utwór *Pieśń Solvejgi* pochodząca z II Suity *Peer Gynt* op. 55 (1892), zainspirowanej dramatem *Peer Gynt* (1867) Henryka Ibsena. W poemacie *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* Wat pisze: „Słowiki śpiewają mi na śmierć. Ślepia Solveiga i także pawie". Po raz kolejny obecność Griega odnotowana jest w wierszu *Miasto. Syntezja* B. Jasieńskiego. Podmiot liryczny wiersza przyznaje się, że grywał na fortepianie Griega, jak i Rosjanina Modesta Musorgskiego.

[644] S.J. Lec, *Noc*, „Okolica Poetów" 1935, nr 4/5, s. 30.

D. Ostatni raz motyw Griegowski ujawniony zostaje przez J. Iwaszkiewicza w wierszu bez tytułu oznaczonym numerem XXXV. Podmiot liryczny przyjmuje postawę nasłuchującą: „Po majowym deszczu siedzę na balkonie, / Jest bardzo cicho i bardzo pochmurno, / W powietrzu gaśnie Griegowskie *notturno*, / Wiszą mokre liście jak zmęczone dłonie". Nie mamy pewności, czy chodzi w tym wypadku o słyszany gdzieś odgrywany utwór muzyczny, czy „notturno" to metafora muzykalizująca doświadczenie audialne podmiotu.

19. *Giacomo Puccini* (1858–1924): Pozycja Pucciniego w polskiej poezji nie jest silna. Pojawił się on tylko raz, dołączając do grona kompozytorów tematyzowanych przez B. Jasieńskiego. Poeta w wierszu *Upał* wypełnił przestrzeń dźwiękową m.in. fragmentami muzycznymi, na które złożył się kwintet instrumentalny, który odgrywał wiązankę najbardziej popularnych arii ze słynnej opery *Madame Butterfly*. Aluzja ta ma jednak charakter akcydensu dźwiękowego. Dowodzi głównie erudycji muzycznej poety.

20. *Isaac Albéniz* (1860–1909): Był drugim obok Éduarda Lalo hiszpańskim kompozytorem uwiecznionym przez polskich poetów międzywojnia. Jego obecność jest bardzo skromna i właściwie efemeryczno-akcydentalna. Jest dowodem głównie na znakomitą erudycję muzyczną poety, a nie na same wpływy kompozytora na ogólną wyobraźnię muzyczną epoki literackiej. Albéniz pojawia się w poezji tego czasu jedynie raz – w wierszu *Anińskie noce* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, który należy do tych poetów, którym łatwo udowodnić tematyzację niezwykle ciekawych figur muzycznych. Poeta pisze: „Korale twoje przestań nizać, / wiatrowi bardziej jestem rad, / bo jak muzyka Albéniza / przewraca nas na łóżko wiatr", czyniąc w ten sposób oryginalną i jedyną taką w międzywojniu aluzję do muzyki hiszpańskiego kompozytora. Samo przyrównanie muzyki „konkretnej" do wiatru stanowi w tym czasie krok dość mało oczywisty i odkrywczy poetycko. Podobnie postępował bodaj jedynie Iwaszkiewicz, czyniąc paralelę między muzyką Debussy'ego i padającym deszczem.

21. *Claude Debussy* (1862–1918): Jego muzyka jako znaczący i wpływowa figura jest właściwie nieobecna, choć należy przyznać, że także w poezji młodopolskiej, mocno zainfekowanej kultem muzyki romantycznej, Debussy jest równie rzadki. Z tego też powodu znajomość jego muzyki, ujawniona za pośrednictwem motywu, świadczy o wysokiej kulturze i erudycji muzycznej. Lata 1918–1939 możemy z całą pewnością uznać za prawdziwy początek istnienia motywu muzyki Debussy'ego w polskiej poezji na poważnie.

A. Sprawiedliwość oddał mu bowiem W. Hulewicz, który poświęcił kompozytorowi cały osobny wiersz. W utworze *Debussy* (1928) tematem głównym jest nie sam kompozytor, lecz pisana przez niego muzyka. Nie mamy więc do czynienia z wierszem, który byłby hołdem w formie apoteozy. Celem Hulewicza jest przekonanie czytelnika o wartości samej muzyki, a wspaniałość kompozytora jest w pewnym sensie serwowana *implicite*. Wynika głównie z obiektywnych, możliwych do

wyróżnienia cech jego utworów muzycznych, do których może dotrzeć jedynie obeznany z tym repertuarem poeta-muzykolog. W wierszu tym Hulewicz pokazuje, że muzykę kompozytora można cenić nie tyle z powodu emocji bądź marzeń sennych wywołanych w trakcie słuchania, ile z faktu określonego wkładu w historię muzyki. Poeta w formie syntetycznego sonetu postanowił wyróżnić najistotniejsze według niego cechy muzyki Debussy'ego i zebrać je w jedną całość. Mamy tu więc do czynienia z fachową muzykologią poetycką. Hulewicz w pierwszej strofie pokazuje czytelnikowi swoistą dla muzyki Debussy'ego wielozmysłowość, a także ukazuje genezę reprezentowanego przez niego kierunku – impresjonizmu muzycznego: „Do trzeciej potęgi podniesione zmysły: / drżący dotyk nerwów, smak ostry — wypłynie / ze strun klawesynu w rysunek tak ścisły, / jak linie spłowiałe w żywym gobelinie". Sztuka Debussy'ego oddziałuje na zmysły w sposób zwielokrotniony, mając ponadto możliwość ich przekraczania. Hulewicz od początku zwraca uwagę na intermedialność muzyki francuskiego kompozytora, wynikającą z powinowactwa nurtu impresjonizmu muzycznego z impresjonizmem malarskim. Muzyka tego typu została zainspirowana malarstwem, co Hulewicz odnotowuje, czyniąc porównanie między dźwiękami klawesynu a gobelinem, a więc tkaniną naśladującą obraz. W ten sam sposób, w ujęciu Hulewicza, kompozytor za pomocą dźwięków imituje malarstwo.

B. Impresjonistyczny styl Debussy'ego usiłował oddać również J. Iwaszkiewicz. W wierszu *Słota* zestawia muzykę kompozytora z obrazami opadającego deszczu:

Spływają rosną drzewne brwi.
Poczekaj, poczekaj, jak to brzmi?
To szare smugi dżdżu
Grają *Jardins sous la pluie*,
(Claude Debussy:
Słotne ogrody.)

Iwaszkiewicz nawiązuje stylistyką tego wiersza do charakterystycznych chwytów poezji modernistycznej. Wprowadza bowiem nastrój przepełniony tajemnicą, nastrój rozmywający. Kolumny są szare, brzęk jest wietrzny, oba zaś elementy „śćmiewa" gęsty deszcz. Obserwujemy i słyszymy dzięki poecie iście impresjonistyczny, ruchomy krajobraz. Dźwięk w tym kontekście jest celowo przedstawiany jako nieostry. Służy to wytworzeniu wstępnego wrażenia na czytelniku, które zostaje następnie przekierowane na bardziej konkretny utwór muzyczny[645]. Smugi deszczu brzmią jak *Jardins sous la pluie* skomponowane przez Claude'a Debussy'ego. Dochodzi tutaj do zespolenia tzw. muzyki natury z muzyką kultury. Jest to kolejny poziom konkretyzacji właśnie dlatego, że utwór

[645] Jak twierdzi Joanna Godlewska, wrażenie muzycznego impresjonizmu w wierszu wzmacnia wyraźne ograniczenie jego „dionizyjskości", a więc rezygnacja z nacechowania zmysłowego, które było w okresie powstawania tego wiersza częste u Iwaszkiewicza. Por. J. Godlewska, *O powinowactwach biografii z mitem w Dionizjach Jarosława Iwaszkiewicza*, „Bibliotekarz Podlaski" 2019, nr 1, s. 289–290.

muzyczny jest zapośredniczony przez inne wrażenie audialne. Iwaszkiewicz w bardzo ciekawy sposób unowocześnia modernistyczną poetykę poprzez uaktywnienie roli podmiotu słyszącego. Muzyka słyszana jest za pośrednictwem zjawisk atmosferycznych, ale nie prowadzi do podmiotu do niepokoju metafizycznego, lecz raczej – do aktywności poznawczej i słuchowej[646]. Mamy też do czynienia z dość precyzyjnie zaprezentowanym intertekstem. Iwaszkiewicz nawiązuje do cyklicznej kompozycji programowej Claude'a Debussy'ego *Estampes*. Trzecią częścią tego cyklu jest właśnie *Jardins sous la pluie*, co tłumaczymy najczęściej jako *Ogrody w deszczu*. Celem Debussy'ego był muzyczny „opis" ogrodu, w którym gwałtownie pada deszcz, jest właściwie burza. Owo miejsce jest w literaturze naukowej precyzyjnie lokalizowane; chodzi mianowicie o ogród w normandzkim mieście Orbec. Charakterystyczną cechą tego utworu jest technika kompozytorska zwana malarstwem dźwiękowym. Debussy zastosował ten zabieg, by dokonać imitacji różnych efektów dźwiękowych pochodzenia naturalnego, np. szumu wiatru czy padających na ziemię kropli deszczu. Iwaszkiewicz w sposób literacki rekonstruuje ten proces[647]. Według Michała Głowińskiego czynnikiem muzyczności poezji w kontekście tematyzacji muzyki jest śpiewność i efekty onomatopeiczne. Przykładem takiej zależności jest właśnie wiersz *Słota* Iwaszkiewicza, w którym poeta poświęca miejsce nie tylko osobie kompozytora, ale także stworzonej przez niego kompozycji muzycznej. Głowiński powiada, że zarówno tytuł kompozycji, jak i nazwisko kompozytora tworzą w tym wypadku podstawę tematyzacji, ale dopełnienie kompozycyjne intertekstualnej aluzji następuje w warstwie brzmieniowej wiersza. W wierszu *Słota* Iwaszkiewicz osiąga szczególnie silny poziom tematyzacji muzyki, albowiem – jak twierdzi Głowiński – jest to utwór „częściowo o muzyce i częściowo nawiązujący do form wypowiedzi muzycznej"[648].

C. Ostatnia międzywojenna poetycka wzmianka o Debussym ujawniona zostaje w muzycznym wierszu S.R. Standego o muzycznym tytule: *Fortepiany*, opublikowanym w tomie *Rzeczy i ludzie* (1925). Poeta za temat wiersza obrał sobie współczesne miasto, którego cechą charakterystyczną jest swoiście złożona struktura audialna. Pisze Stande, że „miasto całe zadrży tysiącstrunnym basem / wioliny się rozpłaczą nad zduszonym czasem", odwołując się poniekąd do estetyki katastroficznej, tyle że związanej raczej z myśleniem rewolucyjnym, oddalonym jeszcze od katastrofizmu z przełomu lat 20. i 30. Jest to jednak jedna z pierwszy oznak zbliżającej się nowej rzeczywistości. Wiersz napisany został w 1925 roku, a więc na parę lat przed ujawnieniem się w polskiej sztuce poetyckiej tendencji do myślenia-ku-katastrofie. Wracając jednak do przytoczonego cytatu, warto zauważyć, że

[646] Dodatkowym walorem jest ponadto wykorzystana terminologia muzyczna, która zbliża ten utwór do zaplanowanej konkretyzacji. Por. A. Dziadek, *Rytm i podmiot w Oktostychach i Muzyce wieczorem Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1999, z. 2, s. 43.
[647] G. M. Gatti, *The Piano Works of Claude Debussy*, „The Musical Quarterly" 1921, nr 3, s. 427–429; P. Roberts, *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, Portland 1996, s. 62–69; J. Szulakowska-Kulawik, *Muzyka i ogrody jako wzajemnie naświetlające się teksty kultury*, „Wartości w muzyce" 2012, nr 4, s. 25–27; I. Burczyk, *Motyw natury w muzyce i jego recepcja*, „Chowanna" 2016, t. 2, s. 147–149.
[648] M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, op. cit., s. 81.

Stande stosuje dość klasyczną dla poezji wszystkich czasów metodę muzykalizacji przestrzeni, tworząc w ten sposób charakterystyczny typ pejzażu dźwiękowego, który nazywamy melosferą. Miasto zadrży zatem „tysiącstrunnym basem", a więc fortepianem. Poeta syntetyzuje w ten sposób wszystkie możliwe do usłyszenia dźwięki miasta. Nie wiemy dokładnie, o które jakości audialne chodzi, ale możemy domyślać się, że każda z tych tysiąca strun symbolizuje jakiś określony obszar dźwiękowy. Poeta czyni przy tym dość klasyczne rozróżnienie na dźwięki basowe i wiolinowe. Fortepian zostaje wprzęgnięty w audialny obraz miasta, stając się niejako jego odpowiednikiem. Basowe nuty fortepianowe mają wzbudzić trwogę, syntetyzując poniekąd miejski hałas, a wiolinowe smutek i rozgoryczenie. A co najistotniejsze, muzyczne skojarzenie prowadzi poetę do wyznania: „nad jakimś miastem zawiśnie przez chwilę w powietrzu jak ptak / fortepian na którym grał Debussy lub Sebastian Bach". Zestawienie Debussy'ego, symbolu impresji, muzycznej chwili i rozpływającego się w przestrzeni brzmienia, z Bachem, który jest symbolem matematycznej precyzji w muzyce, musi budzić poczucie dysonansu, co doskonale współgra z zaprezentowanym przez poetę obrazem miasta współczesnego.

22. *Jean Sibelius* (1865–1957): Późnoromantyczny fiński kompozytor, autor słynnego poematu symfonicznego *Finlandia* op. 26 (1899). W poezji tego czasu nie pada wprost jego nazwisko. Jego obecność możemy zrekonstruować na podstawie zastosowanej figury synekdochy, dzięki której atrybut każdego kompozytora, a więc ten lub inny napisany przez niego utwór muzyczny – może pełnić funkcję interpretanta odsyłającego nas do twórczości konkretnej osoby. Takim sygnałem interpretacyjnym jest tytuł utworu muzycznego autorstwa Sibeliusa, który cieszył się dużą popularnością – czyli *Valse triste*. Tuwim, tematyzując tego typu utwór, podobnie zresztą jak w innym przypadku dzieło Fritza Kreislera, dowiódł, że z jakiegoś powodu wzruszały go utwory o melodyce sentymentalnej i melancholijnej. *Valse triste* zostało poetycko wzbogacone o istotne motywy, które powinny kojarzyć się nam z krajem pochodzenia kompozytora. Pisze poeta, że „Śnieg pada... pada bezgłośnie... / Patrz — — śnieg... / Na duszę dziewczęcą Twoją / Całunem legł...". Zimowy krajobraz, tak rzadki w poezji międzywojnia, zostaje wzbogacony o melodię smutnego walca Sibeliusa: „A wtedy zagraj przesmętnie / „Valse triste"... / Śnieg pada... pada... Już kończę / Mój dziwny list". Utwór Tuwima zbudowany jest metodą skojarzeń: padający śnieg budzi asocjacje z mroźną i białą Finlandią, a to z kolei budzi skojarzenie z muzyką Sibeliusa. Wiersze tego rodzaju są bardzo cenne, ponieważ w jakiś sposób pozwalają zrozumieć, jaki gust muzyczny posiadał ten czy inny poeta. Tuwim był ewidentnie zafascynowany muzyką romantyczną, ale nie tylko najwyższego kunsztu. Cenił bowiem utwory o dość banalnej melodyce, mające wzbudzać określone stany emocjonalne, które Tuwim zwyczajnie lubił i utrwalał je później we własnej twórczości.

23. *Aleksandr Skriabin* (1872–1915): rosyjski kompozytor, zwolennik idei korespondencji sztuk, przedstawiciel muzyki protonowoczesnej i prekursor muzycznego ekspresjonizmu.

A. Największą fascynację muzyką Skriabina w międzywojniu wykazywał B. Jasieński. Futurysta przywołał go w dwóch wierszach, co stanowi połowę wszystkich aluzji do muzyki Skriabina, jakie poczynili poeci międzywojenni. Po raz pierwszy kompozytor ujawniony zostaje w znanym utworze *Ipecacuana*, będącym ironiczną parafrazą wiersza *Nieznajoma* A. Błoka. Poeta, czyniąc parafrazę, zaktualizował jednak treść wiersza, przez co nie jest on w żadnym razie bierną reprodukcją poetycką. Motywem głównym wiersza jest poetycki koncert, który Jasieński nazywał gdzieś indziej poezokoncertem, czyli intermedialną „imprezą" poetycką, na której poeta recytował lub melorecytował swoje własne utwory w towarzystwie muzyki, a także scenografii składającej się z dzieł sztuki. Był to rodzaj szczególnie rozbudowanego spotkania autorskiego, połączonego z aktem performatywnym, nierzadko kończącym się skandalem. Pisze Jasieński: „Na pierwszym moim koncercie, / (A może mi tylko śni się...) / Siedziała w trzecim rzędzie / Pani w niebieskim lisie". W dalszej części wiersza pojawia się z kolei krótki motyw przewodni, który można przyrównać do lejtmotywu: „Czytałem strofy rytmiczne. / Po myślach tłukł się Skriabin". Podmiot liryczny występuje na scenie, recytując swoje wiersze, a robi to, myśląc o kompozytorze: „Siedzieli w krzesłach panowie, / Patrzyli wzrokiem żabim... / Czytałem rytmiczne strofy. / Po myślach tłukł się Skriabin". Można to odczytać jako charakterystyczne wyznanie wskazujące na pewną inspirację muzyką rosyjskiego kompozytora, a także po prostu fascynację tą postacią. Jasieński wracał do Skriabina jeszcze kilkukrotnie, co dowodzi, że cenił jego muzykę bodaj najbardziej ze wszystkich przywoływanych przez siebie kompozytorów. Skriabin jako kompozytor związany z symbolizmem, a także modernistyczną korespondencją sztuk. W tym samym sensie przywołuje Jasieński w innym wierszu preludia, które pisał „lunatyczny Verlaine". Z jednej strony świadczy to o pewnym ironicznym potraktowaniu muzyki Skriabina jako symbolu czegoś, z czym futurystyczny poeta sobie pogrywa. Jasieński nawiązuje w ten sposób do poetyki muzyczności modernistycznej. Kompozycja sugeruje, że miłosne uniesienie wobec siedzącej na widowni kobiety jest paralelny wobec motywu muzyki mającej wprowadzać w nastrój mistycznej wręcz ekstazy. Jasieński buduje obraz poetycki na wzór poetów młodopolskich tylko w jednym celu: aby rozładować cały nagromadzony emocjonalny i symboliczny ładunek za pomocą dysonansu – niczym Skriabin. W ostatniej strofie pisze: „A wieczór byłem maleńki… / Płakałem w kąciku do rana / O smutnej niebieskiej Pani / Z oczami jak ipecacuana". W ostatnim wersie poeta dekonstruuje cały uprzednio stworzony obraz poetycki. Podmiot liryczny tęskni bowiem za kobietą oczach mających kolor środków na wymioty. Samo słowo 'ipecacuana' jest dziwactwem stylistycznym, które rozbija poczucie koherencji zastosowanej konwencji stylistycznej, a jego brutalistyczne znaczenie wzmacnia poczucie dysonansu. Wydaje się, że Skriabin może być w tym wypadku figurą posiadającą potencjał transgresyjny. Z jednej strony symbolizuje muzykę odchodzącą w latach 20. XX wieku do przeszłości, z drugiej jest jednym z najbardziej oryginalnych twórców swojego czasu i prekursorem muzyki nowoczesnej –

wyemancypowanie i usamodzielnienie dysonansu było właściwie ostatnim krokiem ku dodekafonii, a więc systemu, w którym utwór muzyczny nie posiadał centrum tonalnego, a każdy dźwięk w skali był równoważny i autonomiczny. W wierszu *Marsz* Skriabin pojawia się już na zasadzie akcydensu, a może nawet w celach instrumentacyjnych: dla uzyskania oryginalnego rymu. Nie zmienia to jednak faktu, że jest kolejnym przykładem muzycznej erudycji Jasieńskiego i jego ewidentnego zamiłowania dla muzyki Skriabina: „Tam. Ta. To tu. To tu. To tam. / W willi. Nad morzem. Płacze. Skriabin. / Obcas. Karabin. Obcas. Karabin". Jasieński do motywu Skriabinowskiego już więcej nie wracał.

B. Dwa pozostałe przykłady aluzji do Skriabina możemy znaleźć w poezji skamandryckiej. Jako pierwszy nawiązuje do kompozytora J. Lechoń w wierszu *Piłsudski*, w którym opisany zostaje wielki bal, na którym „roztańczyła się sala tęgim nóg tupotem", a „hołubce w podłogę walą, biją grzmotem". Poeta umiejętnie wykorzystuje muzyczne skojarzenia i stereotypy. Aby wyrazić niepokój i chaos wykorzystuje motyw muzyki Skriabinowskiej, słynącej przecież z wyemancypowanego dysonansu: „A w klarnet, flet i skrzypce, w ukłony margrabin / Czerwoną, rozwichrzoną wpada nutą Skriabin. / Drze ciszę dysonansem, wali w okiennice, / Muzykę wyprowadza przed dom, na ulice, / Na place, rozkrzyczane w potępieńcze ryki, / I rzuca w twarz akordom zgłodniałe okrzyki". Józef Adam Kosiński interpretuje dysonans Skriabinowski w kategoriach politycznych. Bal przedstawiony w wierszu przez Lechonia dotyczyć miałby zaprzysiężenia Rady Regencyjnej w 1918 roku. Według Kosińskiego dysonans ma wyrażać zgrzyt, jaki odczuwałby poeta w sprawie organizacji balu w czwartym najcięższym roku wojny w roku 1918. Krótko mówiąc, gdy toczy się wojna, a ludziom doskwiera głód, „warszawska socjeta" urządza bale, co byłoby w rozumieniu poety nietaktem, który symbolizuje akord Skriabinowski[649]. Czerwony kolor nuty jest według Kosińskiego czytelną aluzją polityczną. To zresztą klasyczny muzyczny chwyt Lechonia – wykorzystanie motywów muzycznych w celu konstrukcji i dekonstrukcji poetyckich mitów pojawia się także w innych utworach, a bodaj najbardziej w Mochnackim. Osobę Skriabina przywołał w poezji tych lat jeszcze raz tylko niezwykły muzyczny erudyta, J. Iwaszkiewicz, pisząc w utworze *Do Rosji*: „Czy, że mi oddalone granie za ścianą przypomina / Świecące nocą kopuły, zdrowie stepu i dreszcze Skriabina?". W pewnym sensie kompozytor jest w tym utworze najbardziej „żywy", albowiem jego muzyka jest w tym krótkim fragmencie zarówno zinterpretowana, jak i po prostu słyszana. Iwaszkiewicz zarysowuje ciekawą sytuację doświadczenia akuzmatycznego, w którym źródło dźwięku jest zapośredniczone i dla słuchacza niewidoczne – w tym wypadku przez ścianę. Nie wiemy, kto gra Skriabina, musimy zdać się na intuicję podmiotu lirycznego, który „coś" słyszy.

24. *Sergiusz Rachmaninow* (1873–1943): Pianista-wirtuoz i kompozytor, nawiązujący w swej twórczości do stylu neoromantycznego. Postać tę odnotowuje jedynie J. Iwaszkiewicz. W wierszu

[649] J.A. Kosiński, *Wokół „Piłsudskiego" w „Karmazynowym Poemacie"*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3, s. 311.

Bielany poeta kreuje w wierszu typowy dla siebie typ podmiotu lirycznego, którego można uznać za pianistę: „Dzień cały czytam futuryzje / I głupio gram Rachmaninowa". Rosyjski kompozytor, podobnie jak w innym wierszu Brahms czy Chopin, jest autorem muzyki, którą na instrumencie odgrywa podmiot liryczny. Co istotne, jest to dość oryginalne na tle całej twórczości epoki kreowanie instancji mówiącej w wierszu. Niezwykle rzadko podmiot osobiście deklaruje, że odgrywa muzykę, którą nazwać moglibyśmy „konkretną", istniejącą w rzeczywistości. Podmiot Iwaszkiewicza to człowiek, któremu muzyka towarzyszy w najprostszych sytuacjach życiowych. Instrument nie jest w tym wypadku jego atrybutem, lecz przedmiotem codziennego użytku, na którym po prostu można odegrać jakiś utwór muzyczny, w tym wypadku Rachmaninowa. Niestety, sam wiersz nie mówi nam wiele o stosunku poety do samego kompozytora czy muzyki przez niego tworzonej. Jako czytelnicy dowiadujemy się jedynie tego, że muzyka odgrywana jest na fortepianie; najpewniej chodzi więc o któryś z krótszych i utworów Rachmaninowa na fortepian solowy, być może słynne preludia. W pewnym sensie postać kompozytora staje się w tym wypadku jedynie rekwizytem, oznaką zainteresowań podmiotu wykreowanego w określony sposób i przypisanego do pewnej klasy społecznej: nie tyle może człowieka prostego, jak w wypadku innych skamandrytów, lecz przedstawiciela sfer wyższych – do których zresztą Iwaszkiewicz, za pośrednictwem żony, która była córką słynnego przemysłowca, należał. Muzyka Rachmaninowa, mimo iż ujęta w tym wierszu enigmatycznie, bezrefleksyjnie, może nawet beznamiętnie, wydaje się pełnić określoną funkcję, i to dość typową. Muzyka jest dość często łączona z motywem pamięci; wtedy jest zazwyczaj bodźcem inicjującym pojawienie się refleksji bądź wspomnień. Iwaszkiewicz tak właśnie traktuje muzykę Rachmaninowa: „Zeszłej jesieni zgarniam wizje / I ciągle wiem, co rok ten schował". Muzyka okazuje się generatorem wizji, które nękają podmiot liryczny. Nie są one w żaden sposób skonkretyzowane; przypominają raczej refleksję i zadumę nad upływającym czasem. Nie bez powodu kanwą refleksji staje się jesień, czyli pora roku symbolizująca przemijanie i obumieranie.

25. *Fritz Kreisler* (1875–1962): Z twórców dzisiaj mało pamiętanych, ale w międzywojniu niezwykle popularnych, był austriacki kompozytor i wirtuoz skrzypiec, twórca utworów na instrumenty smyczkowe i fortepian. Niektóre melodie przez niego stworzone zyskały szczególną popularność, np. *Cierpienia miłosne* (1905) czy *Kaprys wiedeński*, op. 2 (1910). Obecność Kreislera w polskiej poezji międzywojennej można ograniczyć do dwóch przykładów, które są ściśle ze sobą powiązane. Cała recepcja twórczości tego kompozytora zamyka się w dwóch wierszach autorstwa rodzeństwa Tuwimów – Juliana i Ireny. Co istotne, w obu tych utworach aluzja muzyczna dotyczy dwóch najpopularniejszych dzieł Kreislera, o których była wyżej mowa.

A. Julian Tuwim w wierszu *Liebesleid* przywołuje bezpośrednio słynne *Cierpienia miłosne*, czyniąc czytelną aluzję już w samym tytule wiersza. Utwór Kreislera zalicza się do romansów sentymentalnych, co poeta rozumiał i usiłował oddać samą poetyką wiersza: „Na lila list opada łza /

I w sercu coś zamiera! / Jak słodko wiolonczela łka: / To «Liebesleid» Kreislera". Wiersz Tuwima można uznać za sentymentalną – czyli adekwatną stylistycznie – próbę opisu nie tylko samego wykonania muzyki, ale też efekty, jakie wywołuje ona w podmiocie lirycznym. Tuwim podkreśla tkliwość i łzawość tego typu muzyki, przeznaczonej przeważnie dla mniej wyrobionej publiczności, przez co niezwykle popularnej.

B. Irena Tuwim włącza w obszar poezji międzywojennej jeszcze jeden utwór Kreislera, który także umieszcza w tytule: *Caprice Viennois*, czyli po prostu *Kaprys wiedeński*. Poetka kreuje w wierszu podmiot nasłuchujący, którego aktywność nakierowana jest na przejeżdżające przez miasto tramwaje, które „na zakrętach śpiewają". Każdy taki pojazd przypomina jej o Kreislerowskiej melodii: „A ja tańczę co wieczór, pachnąca, / Słodki «Kaprys wiedeński» Kreislera, / A w poranki – usycham, umieram / I tramwaje mi grają bez końca"[650]. Skojarzenie poetki jest odtwórcze i dosyć typowe dla międzywojennych ujęć miasta „umuzykalnionego". Mimo wszystko warto podkreślić, że zestawianie motywów audiosfery miasta z konkretnymi utworami muzycznymi, stanowiącymi istotny dla interpretacji intertekst, było bardzo rzadkie, co należy poczytać poetce za zasługę.

26. *Maurice Ravel* (1875–1937): Drugi obok Debussy'ego impresjonista francuski, który eksponował w swojej muzyce także motywy hiszpańskie. W poezji międzywojennej wspominają o nim jedynie J. Lechoń oraz P. Hertz. Nie są to jednak aluzje znaczące. Osoba kompozytora służy raczej za dodatkowy „rekwizyt", wzbogacający istotniejsze dla wierszy wątki.

A. W utworze Lechonia kompozytor występuje właściwie jako nazwisko, a żadne dodatkowe wątki muzyczne nie zostają przywołane. Fraszka *[Doczepiają się Żydłaki]* była reakcją poety na ataki środowisk żydowskich, do których doszło w połowie lat 20. na Tuwima i Słonimskiego. Były one spowodowane krytyką ze strony poetów, którzy krytykowali skrajny merkantylizm Żydów, a osobno wypominali niektórym konserwatywnym żydowskim publicystom chętne przypisywanie żydowskiego pochodzenia ważnym dla kultury europejskiej postaciom[651]. Z tego też powodu Lechoń napisał ironicznie, że „Doczepiają się Żydłaki / do Ravela, do Moranda — / Co za drańst wo! Co za banda!". Antoni Słonimski pisał, że krytyka, z jaką spotkały się wiersze satyryczne, w których wplatane były wątki żydowskie, publikowane na łamach „Wiadomości Literackich", wynikała z niezwykłej drażliwości najmniej wartościowych jednostek narodu żydowskiego: „Uświadomiłem sobie z przerażeniem, że drażliwość żydowska nie jest tylko lokalnym stanem zapalnym, ale płynie ona z głębokiego, przerażającego przekonania Żydów o bezwzględnej wyższości „narodu wybranego"[652]. Słonimski diagnozował pewne stany „chorobowe" Żydów polskich, pisząc o ich zaciekłym nacjonalizmie, prawie niczym nieróżniącym się od faszyzującego nacjonalizmu polskiego.

[650] I. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1979, s. 13.
[651] Zob. J. Tuwim, *Bank (czasami nazywany „Srulkami")*, „Wiadomości Literackie" 1924 nr 24, s. 5.
[652] A. Słonimski, *O drażliwości Żydów*, „Wiadomości Literackie" 1924, nr 35, s. 3.

Poeta komentował to w taki oto sposób: „Nie wolno jest Lechoniowi napisać, że sala pełna była «straszliwych Żydów», jak gdyby nie istnieli wśród Żydów ludzie naprawdę straszliwi – ale wolno Lechoniowi napisać, że «dobrze Ibsen zrobił, że rodaków nienawidził» – i za to wśród społeczeństwa polskiego nie obrzucano go błotem”[653]. Ravel stał się więc „rekwizytem” w zupełnie innej i niezwiązanej z muzyką sprawie.

B. P. Hertz podszedł do kompozytora nieco inaczej, ale i w tym wypadku Ravel staje się postacią ledwie odnotowaną. W wierszu *Do Stanisława Wygodzkiego*, w którym poeta porusza bardzo poważne wątki: wojnę domową w Hiszpanii oraz sławne na całą Europę zdarzenie, w trakcie którego doszło do spalenia książek na placu przy Operze w Berlinie przez hitlerowców. Hertz pisze: „Radosna / powraca symfonia Ravela / i pieśń Lalo / razem mówimy: Granados / na dłoń mi kładziesz dłoń / przyjacielu!”. Ravel był wielkim miłośnikiem kultury hiszpańskiej; skomponował kilka utworów nawiązujących do tradycyjnej melodyki tego kraju. Poeta umiejętnie kojarzy więc francuskiego kompozytora nie tylko z samą Hiszpanią i jej tragicznym losem, ale także z Éduardem Lalo, twórcą muzyki urodzonym w tym kraju. Aluzja kompozycyjna jest mało czytelna, przeznaczona głównie dla wtajemniczonych czytelników, których erudycja muzyczna nie ogranicza się wyłącznie do najbardziej znanych utworów Ravela. Poeta nie podaje nam tropu bezpośrednio, mówi jedynie o „radosnej symfonii”.

27. *Igor Strawiński* (1882–1971): Kompozytor, który odegrał znaczną rolę w konstruowaniu wyobraźni artystycznej początku XX wieku.

A. Jego twórczość oddziaływała na poetów polskiej awangardy, zwłaszcza na futurystów i konstruktywistów. Śladem tej inspiracji był wywiad, którego Strawiński udzielił A. Sternowi w 1925 roku na łamach czasopisma „Almanach Nowej Sztuki”[654].

B. Mimo to obecność Strawińskiego w polskiej poezji trzeba ocenić jako nikłą i mało znaczącą. Kompozytor odegrał pewną rolę jedynie w dwóch utworach. To właściwie jedyny przypadek w epoce, kiedy to poeta związany ze środowiskiem Awangardy Krakowskiej może zostać uznany za pioniera tematyzacji określonego rodzaju muzyki.

C. Pierwszym poetą, który zapoczątkował istnienie Strawińskiego w przestrzeni polskiej poezji, był J. Brzękowski. Nie napisał wiersza ani o muzyce Strawińskiego, ani o nim samym; wykorzystał go jako motyw środowiskowy. W wierszu *montparnasse* podmiot liryczny, wykreowany na nowoczesnego awangardowego artystę, siedząc w kawiarni ujawnia swe myśli przed czytelnikiem: „myślę o malarstwie Legera / i o muzyce Strawińskiego / myślę o rymach / myślę we śnie”. Według Zuzanny Kozłowskiej „*montparnasse* jest w istocie treścią świadomości i strumienia percepcji

[653] Ibidem.
[654] Zob. A. Stern, *Igor Strawiński o muzyce nowoczesnej*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1, s. 41–42.

podmiotu w stanie alkoholowego upojenia w paryskiej knajpce La Coupole”[655]. Podmiot liryczny wiersza stylizowany jest na typowego francuskiego artystę przesiadującego w modnych paryskich kawiarniach czy restauracjach. Strawiński jest więc w tym wypadku jedynie elementem ogólnego strumienia świadomości podmiotu. Ma to jednak swoje umocowanie faktograficzne, ponieważ w tym akurat czasie, a więc w latach 1928–1930, Strawiński rzeczywiście często przebywał w Paryżu, więc całkiem możliwe, że Brzękowski przynajmniej go widywał. Wiersz poety jest w pewnym sensie „dokumentem” z życia francuskiego artysty, dla którego bardzo istotną częścią życia była kawiarniana dyskusja na temat malarstwa kubistycznego czy właśnie najbardziej inspirującej wówczas muzyki Strawińskiego[656], co zasadniczo wpisuje się ponadto w model funkcjonowania poetów polskiej Awangardy Krakowskiej, dla których muzyka nowoczesna była źródłem inspiracji i to mimo deklarowanej amuzyczności. Brzękowski jest ponadto poetą, który na łamach „Zwrotnicy” pisywał na tematy muzyczne, a także tłumaczył teksty dotyczące muzyki.

D. Szerzej to muzyki Strawińskiego odniósł się w 1933 roku w swoim poemacie *Bal u Salomona* K.I. Gałczyński. Ujawnia nie tylko kompozytora, ale także jedno z jego sztandarowych dzieł: *Historia żołnierza* (1917). Poeta pisze o Strawińskim z wyraźnym podziwem, a także w tonie, który sugerowałby, że układany przez niego poemat został zainspirowany właśnie muzyką kompozytora:

> Strawinskij (wybacz, że tak bez „Mistrzu”, cynicznie),
> ty byś lepiej te bębenki oddał przed wstępne,
> te pierwsze chwile dziecinne, bezzębne,
> te zarysy preludyjne,
> te profile, jak mówi dziennikarz, elegijne…
> pierwsze muzyki jak świętojanki wylatują zza stor —
> bo ty mówisz nie chór, tylko chor,
> a to — oceaniczniej.

Muzyka Strawińskiego jest potraktowana przez Gałczyńskiego jako wzorzec muzyczności – i to także poetyckiej. W poemacie *Bal u Salomona* zastosował poeta dość rwaną i zmienną metrykę i rytmikę, co w tej sytuacji – czyli ujawnienie tak bezpośredniego interpretanta – można zinterpretować jako rzeczywistą inspirację żywiołową i skomplikowaną rytmiką stosowaną przez Strawińskiego[657]. To jednak nie jedyna funkcja, jaką pełni kompozytor w poemacie Gałczyńskiego. W dalszych jego wersach pojawia się on znowu, ale już w formie aluzji intertekstualnej:

> Pan Strawinskij coś nowego skomponuje —
> tradycyjnie — „Histoire d’un soldat”.

[655] Z. Kozłowska, *Poetyckie/pamiętane w języku. Casus Jana Brzękowskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 14, s. 53.
[656] Ibidem, s. 54. Zob. też: V.E. Peppard, *Brzękowski and Surrealism*, „The Polish Review” 1971, nr 4, s. 19.
[657] A. Tenczyńska, *Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, op. cit., s. 141.

śmierć jest okultyzm. Człowiek się akomoduje.
Więc Strawinskij do Genewy. Nie ja.
Wojna zresztą to jest taki rodzaj organów,
kto piszczałką jest, ten piszczy „Mamo".
Jakże słodko być nawozem pod tulipany
dla tych mądrych panów z Amsterdamu.

Łatwo zauważyć w tym fragmencie wątek katastroficzny i poniekąd antywojenny. Gałczyński po mistrzowsku operuje sferą znaczeń, którą rozciąga na kontekst muzyczny i konkretne już dzieło, które zazębia się semantycznie z treścią poematu. Warto dla kontekstu przypomnieć, że *L'Historie du soldat* to napisane w 1917 roku dzieło sceniczne przeznaczone dla trzech aktorów (żołnierza, diabła i narratora) i kilku tancerzy, którym akompaniuje siedem instrumentów: skrzypce, kontrabas, fagot, klarnet, kornet (lub trąbka), puzon, perkusja. Libretto napisał szwajcarski pisarz Charles Ferdinand Ramuz, bazując na rosyjskiej bajce ludowej autorstwa Aleksandra Afanasjewa pt. Żołnierz-uciekinier i diabeł. Pod względem kompozycyjnym utwór jest dość typowym, rytmicznie skomplikowanym dziełem, napisanym w stylu wczesnego Strawińskiego, przy czym kompozytor wykorzystał w tym utworze także rytmy typowe dla współczesnej muzyki rozrywkowej, np. tango, walca czy ragtime; odnotowano także wpływ jazzu. Muzykolodzy podkreślają jednak, że Historia żołnierza to dzieło przełomowe, ponieważ właściwie kończy pierwszy okres twórczości kompozytora, który zaczynał zwracać się ku neoklasycyzmowi. Utwór był owocem refleksji nad korzeniami panoszącego się wówczas zła – wojny światowej i rewolucji[658].

28. *Francis Poulenc* (1899–1963): Francuski kompozytor, najbardziej znany z przynależności do słynnej, utworzonej w 1920 roku, Grupy Sześciu, do której należeli także tacy twórcy, jak Darius Milhaud czy Arthur Honegger. Obecność Poulenca jest w poezji tego czasu właściwie symboliczna, ale warto ją odnotować. Uwiecznił go L. Piwowar w wierszu *Uwertura*, pisząc: „Z wszystkich okien wylatuje blaszana sonata / Poulenc'a / i tramwaje jakże są błękitne!". „Blaszana sonata" to z jednej strony metafora, a z drugiej – co całkiem prawdopodobne – aluzja do konkretnego utworu muzycznego autorstwa Poulenca. Trudno to ostatecznie dowieść, ale najprawdopodobniej może chodzić o sonatę na róg, trąbkę i puzon napisana w 1922 roku. „Blaszana" oznaczałaby w tym kontekście po prostu sonatę na instrumenty dęte blaszane. Wiersz Piwowara to jedyny ślad poetyckiej recepcji muzyki Poulenca. I to właśnie ten kompozytor zamyka wielką galerię kompozytorów europejskich obecnych w polskiej poezji międzywojennej.

[658] Por. A. Jarzębska, *Idea widowiska muzycznego Igora Strawińskiego*, [w:] *Spotkania Klubu Historii Idei 1996–2004*, red. E. Śnieżyńska-Stolot, Kraków 2005, s. 156.

2. Gatunki literackie a gatunki muzyczne – zakres korelacji

Wprowadzanie struktur form muzycznych do poezji zapoczątkowano w epoce romantyzmu. Sami romantycy jednakże dokonywali jeszcze ostrożnych przekształceń, głównie przez swoje klasyczne wychowanie. Przełamywali normy gatunkowe, nie rozpowszechnili jednak na dużą skalę techniki transferów intersemiotycznych. Dopiero trzecie pokolenie romantyków, a zwłaszcza Kornel Ujejski, czynił już jawne wysiłki translacyjne, dokonując prób stworzenia poetyckich odpowiedników utworów muzycznych Fryderyka Chopina oraz Ludwiga van Beethovena. Tropem romantycznej korespondencji sztuk, zwłaszcza w tym jej zakresie, który obejmował zmiany w elementach paratekstowych poezji, poszli twórcy piszący w okresie pozytywizmu oraz Młodej Polski[659]. W okresie dominacji poezji neoromantycznej, na przełomie XIX i XX wieku, doszło wręcz do swoistego zmanieryzownia na tym polu. Szczególnie często zapożyczanymi nazwami form muzycznych było scherzo, preludium, intermezzo. Później do tego zbioru dołączyły sonata oraz symfonia. Formą zaś, która zasługuje na osobne wyszczególnienie, jest koncert; został wprowadzony do polskiej literatury przypuszczalnie na początku lat 20., funkcjonował zaś głównie w latach 30. oraz 40. XIX wieku[660]. Arcydzielnym wzorcem koncertu poetyckiego okazał się słynny koncert nad koncertami Jankiela, zamieszczony w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza.

A. Formy muzyczne ujawniane jako główne motywy w poezji międzywojennej były początkowo obarczone ciężarem poprzedniej epoki literackiej. Młodopolska korespondencja sztuk przyzwyczaiła odbiorców poezji do licznych muzycznych nawiązań. Jednym ze sposobów ich sygnalizacji było umieszczenie aluzji muzycznej w elemencie paratekstowym, jakim był tytuł lub podtytuł[661]. Warto jednak podkreślić, że nawiązania gatunkowe nie były szczególnie popularne, a jeśli się zdarzały, były najczęściej powierzchowne – ograniczone do zręcznej metafory muzycznej. Gatunki muzyczne obecne w poezji można bardzo oględnie podzielić na te, których obecność została częściowo zaakceptowana i do pewnego stopnia skonwencjonalizowana, oraz na te, których obecność jest do tej pory przypadkowa i akcydentalna – nawet jeśli sam zasób wierszy określonego rodzaju gatunku z pogranicza jest nader rozbudowany.

B. Warto zadać sobie pytanie: jak forma muzyczna istnieje w literaturze? Są przynajmniej dwa sposoby takiego istnienia: operacje na znaczeniu (integracja semantyczna) oraz operacje na formie (integracja kompozycyjno-strukturalna). Pierwsza jest dość prosta, druga bardziej kompleksowa. Na podstawie tych dwóch typów można wyróżnić jeszcze dodatkowe trzy formuły integracji formy

[659] Młoda Polska była epoką literacką, w której doszło w pewnym sensie do przesilenia i manieryzacji użycia nazw form muzycznych w tytułach wierszy, cykli czy tomów poetyckich. Poeci międzywojenni kontynuowali więc pewną tradycję, choć skala tematyzacji form muzycznych jest nieporównywalnie mniejsza. Zob. np. A. Hejmej, *Stereotypy muzyki w literaturze*, „Przestrzenie Teorii" 2003, nr 2, s. 37–39.

[660] Przykładami takich poetyckich koncertów są np. wiersze poświęcone występom muzycznych różnych kompozytorów. Począwszy od F. Chopina, przez M. Szymanowską, a skończywszy na N. Paganinim czy F. Liszcie.

[661] Zob. np. M.B. Stykowa, *„Correspondance des arts" w tytułach dzieł sztuki z okresu około 1900*, „Roczniki Humanistyczne" 1975, z. 1.

muzycznej i gatunku poetyckiego: każdy z nich różni się poziomem ingerencji w kształt wiersza. Pierwsza formuła dotyczy tematyzacji formy muzycznej pod postacią motywu, tematu lub metafory. Drugi sposób to przekład intersemiotyczny, którego sensem jest doprowadzenie do stworzenia kopii jakiejś obcej dla literatury struktury. Rezultatem takiej operacji jest najczęściej to, co dziś naszywamy chętnie partyturą literacką. Trzeci sposób to tzw. mimetyzm formalny, czyli naśladowania przez dzieło literackie formy muzycznej, ale w sposób bardzo powierzchowny.

C. Czym różni się przekład intersemiotyczny od mimetyzmu formalnego? Przede wszystkim naturą przedmiotu samej operacji. W przekładzie intersemiotycznym możemy brać pod uwagę jedynie realnie istniejące i skonkretyzowane formy muzyczne. Nie da się dokonać przekładu symfonii jako takiej, można dokonać przekładu utworu symfonicznego realnie istniejącego, czyli np. Ballady g-moll op. 23 Chopina. Tylko w takiej sytuacji może dojść do porównania jednego tekstu z drugim: partytury pierwotnej i wtórnej, która jest wynikiem przekładu. Nie możemy więc w tym wypadku mówić o naśladowaniu, lecz w istocie dosłownie – o przekładzie. Z tego punktu widzenia każda improwizowana forma muzyczna nie ma szans na zaistnienie w literaturze. Można bowiem dokonać przekładu jedynie konkretyzacji, a nie ogólnej idei formy niestabilnej i labilnej. Chęć stworzenia dzieła na podstawie przekładu intersemiotycznego nazywałbym motywacją transformalną. W takich okolicznościach dzieło literackie zawsze istnieje w optyce innego dzieła. Bardziej abstrakcyjną nazwą dla wyniku przekładu intersemiotycznego byłaby więc transforma poetycko-muzyczna.

D. Mimetyzm formalny jest wolny od wyżej zarysowanych ograniczeń. Jego istotą jest naśladowanie, ale rzadko konkretyzacji, lecz głównie bardziej abstrakcyjnej formuły kompozycyjnej. Poeta może naśladować formę, troszcząc się jedynie o powierzchowne podobieństwo, a nie ścisły i dosłowny kształt odpowiednika, który musiałby zlokalizować i zaadaptować. Ten typ motywacji nazwałbym metaformalnym: dzieło literackie dąży do naśladowania innego dzieła muzycznego, ale nie jest z nim bliżej związane kompozycyjnie, a jeśli nawet, to na bardzo prymitywnym poziomie. Mimetyzm formalny to pojęcie opisujące dziejący się proces, dynamiczny wpływ jednego czynnika na inny, a także nazwę techniki poetyckiej lub chwytu stylistycznego, za pomocą których można osiągnąć określony status ontologiczny dzieła poetyckiego. Jego najczęstszym rezultatem jest albo stylizacja na formę muzyczną, albo imitacja formy muzycznej, której nie można nazwać partyturą literacką, ponieważ stanowi wynik innego procesu. W taki sposób powstaje to, co nazywałbym per analogiam metaformą poetycko-muzyczną, czyli dziełem imitującym pewne muzyczne rozwiązania formalne, będącym w pewnym sensie formą mówiącą o formie. Sonata poetycka jest w tej optyce wierszem udającym sonatę muzyczną, ale przez to również poniekąd o niej opowiadającym. Taki utwór nie jest więc formalnie sonatą, ale zyskuje nacechowanie, które możemy nazwać sonatowością.

E. Jakie formy muzyczne ujawniano w poezji międzywojennej? Poeci tego czasu nie wykazali się dużą odkrywczością, powielając raczej wzorce już wcześniej wprowadzone do polskiej literatury,

dlatego wśród form dominujących są nokturn, scherzo, preludium, sonata, symfonia oraz koncert. Wtórności tej nie należy jednak odczytywać jako powielania tych samych konwencji wyrazowych, lecz raczej wykorzystanie tych samych acz zaktualizowanych formuł. Kontekst miał w tym wypadku znaczenie, dlatego obok aluzji gatunkowych zbliżonych do poetyki młodopolskiej istnieją nawiązania bardziej odpowiadające nowym czasom. Wymienione wyżej formy nie wyczerpują katalogu aluzji; są jednak najczęściej wykorzystywane. Do rzadziej ujawnianych form zaliczyć możemy np. poemat symfoniczny (E. Zegadłowicz *U dnia, którego nie znam, stoję bram. Poema symfoniczne*, 1921; S. Potoczek *Poemat b-moll*, 1936), kantatę (J. Wittlin *Kantata dziecinna*, 1920), fugę (K. Wierzyński *Fuga*, 1933), barkarolę (T. Czyżewski *Barkarola z Sewilli*, 1937; J. Iwaszkiewicz *Barkarola na Tymoszówce*, 1925)[662], berceuse (M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Berceuse*, 1922), rapsodię (B. Jasieński, *zemBY. Rapsodia*, 1921), impromptu (A. Bederski *Impromptu erotyczne*, 1917), chorał (T. Peiper *Chorał robotników*, 192?; J. Przyboś), rondo (E. Zegadłowicz *Rondo*, 1919; W. Broniewski *Mgła nocna – Rondo*, data), uwertura (L. Piwowar *Uwertura*, 1937) czy najliczniej się pojawiające – intermezzo (M. Czerkawska, J. Wittlin, B. Jasieński, J. Iwaszkiewicz, M. Hemar, K. Iłłakowiczówna, M. Pawlikowska-Jasnorzewska).

NOKTURN

Mała encyklopedia muzyki definiuje nokturn jako utwór o podwójnej tożsamości. W okresie klasycyzmu był to „utwór wieloczęściowy o nieustalonej budowie, zbliżony do divertimenta i serenady". Od czasów romantyzmu zaś jest to „utwór o charakterze miniatury instrumentalnej, głównie fortepianowej, najczęściej w formie ABA"[663]. Twórcą pierwszych nokturnów był J. Field[664]. W epoce romantyzmu najwięcej nokturnów stworzył Fryderyk Chopin, czym należy także tłumaczyć popularność motywu nokturnowego w polskiej poezji. Chopin nie stworzył co prawda nokturnu o charakterze programowym, jak R. Schumann (słynne *Nachtstücke* op. 23 [1839]) czy F. Liszt[665], który wiązał nokturny z tekstami literackimi, tym niemniej oddziaływanie muzyki Chopina stało się w polskiej literaturze tak powszechne, że to w jego osobie należy upatrywać głównego źródła inspiracji.

A. W poezji międzywojennej nokturnów powstało stosunkowo wiele, choć nie była to forma gatunkowa szczególnie popularnie eksploatowana. Właściwie zasadnicza jej właściwość, wywodząca się od kompozycji Fielda, tzn. swoboda kompozycyjna, zostaje przeniesiona do nokturnu w poezji.

[662] Barkarola jako gatunek poetycko-pieśniarski został umieszczony w najważniejszym dla literaturoznawców *Słowniku terminów literackich*. Teresa Kostkiewiczowa definiuje poetycką barkarolę następująco; jest to „gatunek pieśni lirycznych układanych i śpiewanych przez weneckich gondolierów (zwany także gondolierą), stanowiący element folkloru miejskiego Wenecji". Por. T. Kostkiewiczowa, *Barkarola*, [w:] *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 58.
[663] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 681–682.
[664] M.J.E. Brown, K.E. Hamilton, *Nocturne*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[665] J. Ekiert, *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, Warszawa 2006, s. 331–332.

Nie istnieje żaden wiążący model nokturnu poetyckiego. Tematem spajającym ten gatunek wydaje się nocna sceneria, tym niemniej zdarzają się nokturny, w który noc nie jest wcale eksponowana.

B. Drugą istotną kwestią jest tematyczna niejednolitość: wiersze tytułowane jako nokturny nie zawsze dotyczą spraw muzycznych. Właściwie większość nokturnów w poezji międzywojennej nie ma na celu tematyzacji formy muzycznej czy próby przełożenia jej struktury semiotycznej na język literatury. Wspólnota nokturnów ma wymiar symboliczny – odwołanie do wspólnej tradycji wierszy nocnych o muzycznych konotacjach.

C. Teresa Kostkiewiczowa definiuje nokturn jako utwór liryczny przedstawiający „rozmyślania w nocnej scenerii lub nastrojowe opisy nocnego krajobrazu”[666]. Istotą nokturnu poetyckiego nie jest więc nacechowanie wiersza jednym z rodzajów muzyczności. Autorka definicji zaznacza, że nazwa tej formy lirycznej jest przeniesiona z muzyki, nie rozwija jednak tego wątku w żaden sposób. Nie postrzega paraleli między muzycznym a poetyckim nokturnem jako manifestacji korespondencji sztuk w swym wręcz rodowodowo romantycznym wymiarze. Warto jednak podkreślić, że nokturn spośród wszystkich form muzycznych, które poddawano procesowi „naturalizacji” w literaturze, jest najbardziej poetycki[667].

D. Pierwsze motywy nokturnowe, które nawiązywały do muzyki, a nie do malarstwa, pojawiały się już poezji romantycznej, ale na dość ograniczoną skalę[668]. Gatunek poetyckiego nokturnu, rozpoznawalnego na większą skalę za pośrednictwem tytułu lub podtytułu, do polskiej poezji wprowadzili twórcy pozytywistyczni, m.in. Adam Asnyk, Włodzimierz Zagórski czy Maria Konopnicka. Jego żywotność podtrzymywali, a formę urozmaicali, poeci i poetki młodopolscy, m.in. Tadeusz Miciński, Franciszek Mirandola, Jan Lemański, Zygmunt Różycki, Marian Gawalewicz, Leo Belmont, Klemens Junosza, Bronisława Ostrowska, a z prozaików – Stefan Żeromski. Osobno można wyróżnić młodopolskie wiersze, które nie odwołują się bezpośrednio do formy muzycznej nokturnu (brak tytułu lub podtytułu ani aluzji w treści), ale wywołują w czytelniku określone nastroje, a ich sceneria rozgrywa się najczęściej w nocy. Wiersze tego typu można określić mianem nokturnowych – młodopolskim mistrzem takich przedstawień był Kazimierz Tetmajer (np. *Melodia mgieł nocnych*).

1. Przegląd poetyckich nokturnów międzywojnia zacznijmy od L. Staffa, który stworzył aż 10 nokturnów. Wszystkie napisał dość krótką, piosenkową frazą; jedynie w dwóch ostatnich wierszach wers przekracza 8 zgłosek. Utworem, którego kompozycję tematyczną tworzą motywy audialno-muzyczne, jest wiersz *Nokturn II*. Poeta na samym początku informuje nas, że sceneria świata przedstawionego nie dzieje się nocą, lecz wieczorem: „W wieczór majowy, / Pełen słodyczy, / Woniami bzowy, / Pieśnią słowiczy”. Znakiem dźwiękowym, który wypełnia powyższą strofę, jest

[666] T. Kostkiewiczowa, *Nokturn*, [w:] *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 341.
[667] H. Milewska, *W nastroju nokturnu*, „HiFi i Muzyka” 2016, nr 9, s. 74–76.
[668] E. Zarych, *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 357–359.

pieśń słowika. Staff kreśli bardzo prosty i niezłożony obraz wypełniony wonią bzu oraz tylko jednym typem dźwięku. W dalszej kolejności sugerowany jest czytelnikowi ruch oraz upływający czas: „Z modrej ciemnoty / W głębi ogrodu / Wypływa złoty / Księżyc jak z miodu". Ujawniający się w ostatnim wersie motyw lunarny, jakże typowy dla poezji Staffa[669], wprowadza kolejny stopień referencji zmysłowej – w tym wypadku światło, które rzuca księżyc. Niebo określone jest mianem „modrej ciemnoty", co sugeruje, że wieczór z wolna zamienił się w noc. Staff nie wprowadza żadnego dodatkowego elementu dźwiękowego, w głowach nadal wybrzmiewa nam więc słowiczy śpiew. Dopiero w następnych strofach poeta ujawnia kolejną jakość biofoniczną, która jest ściśle związana z poprzednią: „W mgieł ametyście / Miękkim szelestem / Wzdychają liście... / O, spragnion jestem!".

2. Inną poetką bliską w swej poetyce grupie Skamandra, poetką, w której twórczości możemy odnaleźć gatunek nokturnowy, jest K. Iłłakowiczówna. Forma muzyczna jest w wierszu poetki potraktowana jako muzyczna asocjacja, zresztą dość oryginalna, ponieważ motyw muzyki sfer, niebiańskiej czy anielskiej zostaje przyporządkowany do określonej formy muzycznej, co może sugerować, że słuchane przez poetkę nokturny są w taki właśnie sposób interpretowane. Określony typ kompozycji muzycznej jednoznacznie kojarzy się autorce z osadzoną w tradycji kultury funkcją metafizyczną muzyki. Możemy to określić jako swoisty rodzaj konkretyzacji. Muzyka sfer jako koncepcja z pogranicza religii i filozofii zostaje w formie muzycznej zogniskowana.

3. Forma nokturnu pojawiła się w twórczości ekspresjonistycznej. Z. Kosidowski w wierszu *Nokturn*, opublikowanym w 1920 roku, wykorzystał szereg dźwięków przestrzeni, m.in. „huczące uliczne tuby", „odgłosów niezmierzony łańcuch", „kopyta tabunu", „milion dzwonów rozkołysanych przez drzewa", „turkoty wozów, „szczekanie psów" itp.[670] Utwór Kosidowskiego jest najbardziej audialnie uposażonym wierszem nokturnowym na tle całego międzywojnia. Warto bowiem dodać, że muzykalizacja przestrzeni świata przedstawionego, zwłaszcza tak detaliczna i nabrzmiała, nie była w nokturnach bardzo częsta.

4. Skamandryci, mimo iż w ich orbicie obracali się i Staff, i Iłłakowiczówna, omijali gatunek nokturnu. Jeśli przyjrzeć się bliżej podstawowym cechom ich poezji, tej wczesnej, jest to właściwie dość zrozumiałe. Nokturn jako forma z zasady kontemplacyjna, nieco elegijna, eksponująca walory dźwiękowo-pejzażowe nocy, kojarzona z Chopinowskimi kantylenami, nie mogła pozostawać w zgodnym kontrapunkcie z takimi postawami, jak witalizm, czyli apoteoza życia biologicznego, bardziej bezpośredniego, zmysłowego, i wynikający z tej apoteozy dynamizm, pęd życiowy oraz optymizm, majorowa tonacja wierszy, zachwyt nad prostą codziennością – kojarzoną ze słonecznym, bezchmurnym dniem. Znaczenie miał także zwrot ku „szaremu" człowiekowi, ku językowi, którym

[669] M. Stala, *Dziewiąta pełnia księżyca. W drodze do interpretacji jednego wiersza Leopolda Staffa*, [w:] *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005, s. 24–25
[670] Z. Kosidowski, *Nokturn*, op. cit., s. 197.

się posługuje, czy wreszcie – fascynacja samym tłumem, kolektywem, co stało w sprzeczności z zasadniczym rodzajem nokturnowego doświadczenia lirycznego, zawsze stanowiącego wynik refleksji jednostki, skonceptualizowanej jako podmiot indywidualny. Największym jednak dysonansem było obniżenie stylu, który zdecydowanie do atmosfery nokturnu nie przystawał; w pewnym sensie każda tego rodzaju próba brzmiałaby jak parodia gatunku niż jego nowe poetyckie wcielenie.

5. Nie bez powodu swoiste odrodzenie poetyki nokturnowej przypadło dopiero na późne lata 20., kiedy i poetyka skamandrytów ulegała znacznym przeobrażeniom. Wiersze nokturnowe napisali jednak poeci zbliżeni do grupy Skamander. U W. Broniewskiego pojawia się wiersz *Nokturn*, który nawiązuje bezpośrednio do konwencji muzycznych gatunku. Poeta wykorzystuje w nim szereg metafor muzycznych, a także słownik muzyczny. Pojawia się zresztą niebezpośrednia do nokturnu fortepianowego, co każe w sposób dość klarowny sytuować ewentualną inspirację: „ciężkie akordy w czarnym nokturnie / smutek o głuche tłuką klawisze". *Nokturn* Broniewskiego jest najbardziej depresyjnym i nastrojowo ponurym reprezentantem gatunku w całym międzywojniu. Sceneria nocna nie odgrywa tu aż tak znaczącej roli. Istotniejszy wydaje się motyw czerni oraz ciemności w duszy człowieka: „W kirów żałobnych smukłym koturnie / duszę spowitą wicher kołysze...". Nokturn, odgrywany na klawiszach fortepianu, jest dla podmiotu wiersza czymś męczącym i prowadzącym do zguby egzystencjalnej czy wręcz depresji.

6. M. Pawlikowska-Jasnorzewska napisała dwa wiersze nokturnowe. W *Nokturnie starej panny* ukazana jest sytuacja kobiety, która stoi „wśród rozszeptanej wiosennej nocy samotnie". Towarzyszy jej sceneria nocna, a właściwie „wieczór szafirowy z nowiem", a w tle „spóźnione auto trąbi i rzęży". Oprócz tego Pawlikowska napisała wiersz *Nokturnik*. Nie ma on jednak żadnych kontacji muzycznych. W tym wypadku aluzja gatunkowa jest pełni funkcję symboliczną i metaforyczną. Sugeruje czytelnikowi określony nastrój wiersza, ale w pewnym sensie z przymrużeniem oka, z dozą humoru – o czym może świadczyć zastosowana zdrobniała forma wyrazu 'nokturn'.

7. S. Flukowski napisał dwa wiersze pt. *Nokturn*. Żaden z nich nie wpisuje się w tradycyjne pojmowanie tego gatunku. W *Nokturnie II* ujawnia co prawda jakości audialne: „My chcemy słyszeć ciszę trących o siebie gwiazd", „Wszystko jest zawsze ciche równie i niezmienne", „Czemu nie zawył księżyc, kiedy w ciemnościach gasł?!", to jego wiersz wydaje się bardziej filozoficzny niż audialno-muzyczny. Nokturn i sceneria nocna stają się pretekstem do wysnucia szeregu pytań o ontologiczną naturę świata. Poeta ukazuje ograniczenia w naszym myśleniu, a także to, iż rzeczywistość nie jest do końca poznawalna, ponieważ od świata rzeczywistego dzieli nas bariera języka: „Nigdy myśli nie przylgną ściśle jak płyn słowami do rzeczy".

8. *Nokturn* napisał też poeta-muzykolog T. Bocheński. Jest to w istocie krótki dwuwersowy erotyk, w którym poeta nostalgicznie rozpatruje dawno utraconą miłość. Co ciekawe, ten nokturn nie jest napisany w scenerii nocnej. Jest swobodną interpretacją motywu.

9. Największym twórcą nokturnów z przełomu lat 20. i 30. był W. Sebyła, który napisał cykl ośmiu krótkich nokturnów. Są to małych rozmiarów utwory, usposobione refleksyjnie i elegijnie. Niewiele z nich ma szczególne cechy audialne, dlatego wydaje się, że nie są to wiersze nawiązujące do muzycznej przeszłości gatunku. Mimo iż Sebyła był poetą niewątpliwe muzycznym, w przypadku nokturnów zachował pewną wstrzemięźliwość, czyniąc z nich formy autonomicznie poetyckie, a sama nokturnowość wydaje się jedynie typem nastrojowości. Na szczególną uwagę zasługuje bodaj jedynie nokturn oznaczony numerem *3*. Jan Piotrowiak nazywa typ pejzażu ukazany w tym wierszu „sonotografią okolic nadnarwiańskich" i pisze: „Ten krajobrazowy liryk nocny wypełnia jakby materia akustyczna. Dźwiękowy pejzaż zdaje się dominować nad przysłoniętymi woalem nocy widokami świata, które rozświetla jedynie księżycowa poświata"[671]. Nokturn *3* to krótki utwór złożony z dwóch czterowersowych strof. Jego głównym jest rzeka Narew i towarzysząca jej okolica. Liczba dźwięków, które tematyzuje poeta, jest niska. Ogranicza się właściwie do „wzdychania boru" oraz gniewnie szamoczącego się i krzyczącego jastrzębiego pisklęcia. Wydaje się zatem, że w twierdzeniu badacza jest doza przesady, choć dominacja nawet tylko tych dwóch dźwięków jest na tle ciemnej nocy dość wyraźna. Kontrast między tym, co widocznie, a tym, co słyszalne, zarysowany został czytelnie. Utwór Sebyły przypomina nieco impresjonistycznie uchwyconą w locie chwilę, a lapidarna kompozycja wiersza wskazuje na malarsko-muzyczną koncepcję pejzażową. Żona Sebyły sugerowała zresztą, że cały cykl nokturnów wyrastają z muzyki Chopina[672]. Znakomitą analizę tego samego wiersza przeprowadza też Anna Tenczyńska, kwalifikująca ogólny „idiom" nokturnów Sebyły jako muzyczny. Badaczka przekłada myślenie poety na myślenie pianisty, który dysponuje lewą (basową) i prawą (wiolinową) stroną klawiatury. Odpowiednikiem tego podziału w wierszu Sebyły jest motyw opadania i wznoszenia się, opozycja góra–dół. W pierwszej strofie pierwszy wers „O czarne wody Narwi wiatr" rozpoczyna się od „opadania i wznoszenia się melodii", by w kolejnym wersie odwrócić ten porządek: „szerokim skrzydłem bije" oznacza w interpretacji autorki „wznoszenie się i opadanie melodii". Cała ta dialektyka przeniesiona zostaje na dwa ostatnie wersy, przy czym wers 3: „i księżyc – siwy koń" oznacza „wznoszenie się", a wers 4: „na płytkim brzegu wodę pije" – opadanie[673]. Logika tego wywodu jest dość wyraźna i spójna: czarne wody Narwi znajdują się na dole, wiatr wznosi nas ku górze; skrzydła oznaczają wznoszenie się, a bicie – opadanie; księżyc – to góra; płytki brzeg – dół. To tylko jeden z licznych przykładów na myślenie

[671] J. Piotrowiak, *Nokturnowe echa znad Narwi. Władysława Sebyły* Nokturn 3, [w:] *Wiersz-rzeka*, red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, Katowice 2016, s. 43.
[672] S. Sebyłowa, *Okładka z pegazem*, op. cit., s. 234.
[673] A. Tenczyńska, *Muzyczny idiom* Ośmiu nokturnów *Władysława Sebyły. Rozpoznanie wstępne*, op. cit., s. 91–92.

muzyczne poety. Sebyła był jedynym twórcą poetyckim międzywojnia, może oprócz Iwaszkiewicza, który potrafił myśleć o formie muzycznej w sposób ściśle literacki.

SCHERZO

Scherzo to forma muzyczna o pogodnym charakterze, której rodowód jest literacki. Powstała w XVI wieku i jest wdzięcznym przykładem przenikania się form muzyczno-poetyckich w okresie renesansu. Można powiedzieć, że scherzo powstało jako gatunek poetycki, który został wtórnie muzycznie opracowany i od tej pory rozwijał się głównie jako szczególny gatunek i forma muzyczna, tymczasem w samej poezji niejako wygasł – właściwie aż do XIX wieku. Wróćmy jednak do genezy. Twórcą poetyckich scherz był włoski poeta późnorenesansowy Gabriello Chiabrera, żyjący i działający w latach 1552–1638. Do muzyki wprowadził scherzo Claudio Monteverdi, opracowując cykl Chiabrery *Scherzi musicali*. Od tamtej pory rozwój tej formy rozpoczął się na dobre w muzyce, a stopniowo zamierał w poezji. W epoce klasycyzmu scherzo stało się jedną ze stałych części symfonii, zastępując przestarzały menuet[674]. W okresie romantyzmu scherzo zmieniło charakter, ale także stało się samodzielną trzyczęściową formą muzyczną o układzie ABA. Najsłynniejsze scherza w tym czasie pisał Chopin, rezygnując z pogodnego charakteru tego typu dzieł. Scherza Chopina są przepełnione melancholią, dramatyzmem, a czasami nawet grozą. Dwie okalające agresywne części przeplecione są liryczną i spokojną częścią środkową. W ten sposób istotą scherza okazał się kontrast między nastrojem określonych partii dzieła[675].

A. Scherza literackie wróciły do literatury na dobre w drugiej połowie XIX wieku, głównie pod wpływem Chopina. Pojawiały się już u Norwida, ale na większą skalę zaczęli je pisać pozytywiści, m.in. Adam Asnyk, Maria Konopnicka, Michał Bałucki. W epoce Młodej Polski scherza należały już do gatunków literackich uprawianych stosunkowo powszechnie. Pisali je m.in. Lucjan Rydel, Antoni Lange, Zenon Przesmycki, Henryk Zbierzchowski, Marian Gawalewicz czy Leo Belmont. Tak liczna reprezentacja wierszy doprowadziła do stworzenia literaturoznawczej definicji scherza.

B. Według Teresy Kostkiewiczowej scherzo poetyckie to „nazwa przeniesiona z terminologii muzycznej nazwa nadawana utworom poetyckim o charakterze liryczno-żartobliwym, o wyrazistej zazwyczaj rytmizacji”[676]. Scherza ujawniające swoją obecność w tytułach są najbardziej oczywiste do rozpoznania, choć większość wierszy tego rodzaju należy uznać za rodzaj metaformy. Scherzo przeważnie udaje, że jest scherzem. Do spektakularnych prób przekładu intersemiotycznego w tym czasie właściwie nie dochodzi. Trudno też jednoznacznie zlokalizować wyznaczniki gatunkowe: okazuje się bowiem, że nie każde scherzo jest zabawne, a nie każde scherzo „dramatyczne” nawiązuje

[674] T.A. Russell, H. Macdonald, *Scherzo*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24827 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[675] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 881; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 448–449.
[676] T. Kostkiewiczowa, *Scherzo*, [w:] *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 459.

wprost do muzyki Chopina. Najbardziej wyrazistym spoiwem jest najpewniej wątek miłosny, który przewija się w większości poetyckich scherz. Większość wierszy, które tematyzowano w konwencji gatunkowej scherza, zawiera odpowiednio zlokalizowaną informację o charakterze paratekstowym, przede wszystkim – w tytule. Istnieją jednak sytuacje, kiedy scherzo tematyzowane jest jedynie jako motyw, choć są to bardzo rzadkie w poezji międzywojennej przypadki. Informacja o aluzji gatunkowej znajduje się w takim wypadku w obrębie treści wiersza – w tekście właściwym. Pełni w tych okolicznościach funkcję muzycznie koloryzującą wiersz, przyjmując najczęściej postać bardzo oryginalnej i niespotykanej metafory.

C. W międzywojniu powstało kilkanaście poetyckich scherz, choć trudno tu mówić o spójności gatunkowej. Wśród poetów tego czasu dominuje raczej barokowe podejście do formy. Używają jej raczej w konwencji żartu niż Chopinowskiego dramatyzmu.

1. J. Wittlin w swoich *Scherzo* zarysowuje tragikomiczną sytuację biednego poety, nawiązując w ten sposób do konwencji „chudego literata". W żartobliwy sposób kpi sobie z młodopolskiej koncepcji artysty, który udaje, że pieniądze nie są mu do niczego potrzebne: „Dajcie mi jeść! – wołam, król wyniosły, / – Dajcie mi pić – upraszam zuchwale". Po czym dopowiada: „wszak nie zniesiecie, abym umarł z głodu, / wy, co tak błogo kiwacie głowami, / winem mych rytmów słodko upojeni". Scherzo Wittlina nie ma więc charakteru muzycznego, jest za to dobrą satyrą.

2. Poetą niewątpliwie zafascynowanym formą scherza był J. Tuwim. Podobnie jak w przypadku nokturnu kojarzył je głównie z Chopinem, traktując oba motywy jako integralne. Jeśli scherzo – to najczęściej Chopinowskie. Nie była to jednak reguła, której poeta nigdy nie złamał. We wczesnym *Scherzo* Tuwim zarysowuje sceny, wypełnione sennością, odgłosem chlupiącego deszczu i ogólnej nudy. Podmiot liryczny zasypia i zaczyna słyszeć, jak ktoś odgrywa gamy, bez ustanku i coraz bardziej monotonnie. Jest coraz bardziej sennie, aż wreszcie bohater usypia na dobre. Pierwsze scherzo Tuwimowskie w pewien sposób nawiązuje do muzyki, ale wciąż utrzymane jest w dość żartobliwej poetyce. Drugie *Scherzo* Tuwima jest już bardziej dojrzałe i dość ambiwalentne, jeśli chodzi o nastrój. Pierwsze wersy sugerują wesołość i śmieszność: „Śpiewała wesoło – i nagle w śmiech, / Sam śpiew ją rozśmieszył: że śpiewa. / I śmiech zaczął sypać ze śmiechem jak śnieg, / I śmieje się, śmieje, zaśmiewa". Wiersz jest swoistym opisem śpiewania bohaterki, w którym poeta wykorzystuje technikę aliteracji i instrumentacji głoskowej, gromadząc w obszarze wersowym liczne spółgłoski świszczące: „ś", s". Tonacja utworu zmienia się bardzo nagle. Uśmiech znika, a pojawia się płacz i trwoga, co wiąże się również z porzuceniem poetyki nagromadzenia podobnych dźwięków. Do bohaterki z wolna zbliża się śmierć. To scherzo Tuwima ma charakter muzyczny i być może nawiązuje także do poetyki dramatyzmu scherz Chopinowskich. Są to jednak dalekie echa, trudne do jednoznacznego udowodnienia – poza oczywiście faktem, że ulubionym utworem muzycznym poety było Scherzo b-moll Chopina.

3. Scherzo bardzo dramatyczne, depresyjne i przepełnione smutkiem napisał W. Broniewski. Scenerię wiersza zalewa ulewny deszcz, a jego zasadniczym tematem jest śmierć i swoista chandra jesienna, związana z poczuciem przemijania. Charakterystyczną cechą tego wiersza, rzadko obecną w odpowiednikach gatunkowych, jest jego „deszczowość". Motyw opadów jest powtarzany i podkreślany. Wzmaga to zdecydowanie nastroje depresyjne: „gdzie tylko spojrzeć – czarna rozpacz". Poeta nawiązuje w tym wierszu do motywu *vanitas* i daremnego trudu: „Zdawało się. I jeszcze zda się. / a w gruncie rzeczy – zda się na nic". Tytuł *Scherzo* należy więc odczytywać w sposób ironiczny i przewrotny. Jest to w pewnym sensie żart, ale bardzo poważny.

4. Jeszcze inne *Scherzo* napisał w międzywojniu Józef Czechowicz. Jest ono o tyle wyjątkowe, że można je zaliczyć do wierszy sztambuchowych. Wiersz powstał w okolicznościach towarzyskich i był pisany na tzw. „pamiątkę". Postaci w nim ukazane są jak najbardziej prawdziwe, przez co można uznać to scherzo za przykład wiersza z kluczem. Żart sytuacyjny jest wyczuwany od samego początku: „Piano w depresji Morza Kaspii / oraz znużenia / kiedym brnął po pas przez zaspy / cienia". Po tej krótkiej introdukcji dowiadujemy się, że wiersz powstał podczas uprawiania hazardu (gry w karty), a na dodatek kończy się niewybredną sugestią, że impreza była „zakrapiana". Scherzo Czechowicza nie jest więc w żadnym sensie wierszem muzycznym, ale tkwi w nim pewna oryginalność i przypadkowość formalna. Poeta nie nawiązuje do żadnej postaci scherza, co czyni ten utwór jedyny w swoim rodzaju. Moglibyśmy nazwać to dzieło scherzem sytuacyjnym lub scherzem sztambuchowym.

PRELUDIUM

Preludium, obok toccaty, etiudy, fantazji czy wariacji, należy do najbardziej typowych form figuracyjnych, a zatem takich, które nie podlegają regule budowy okresowej (nie jest więc podzielone według schematu, np. ABA, lecz rozwija się według innych zasad). Jest to bardzo stara forma muzyczna datująca się na czasy średniowiecza. Właściwie każdy wstęp do jakiejś większej kompozycji traktowano jak preludium, choć używano różnych nazw, np. *intonatio, praeambulum,* przygrywka. Preludium jest formą o swobodnej budowie, co wynika z jego specyfiki: było często czymś na granicy improwizacji, zazwyczaj niewielkich rozmiarów, pełniło funkcję „wprawki" dla wykonawcy. Termin „intonatio" podpowiada ponadto, że preludium służyło śpiewakom do wyznaczania odpowiedniej tonacji. Wstęp instrumentalny umożliwiał złapanie tonu podstawowego i idealną intonację. Do XIX wieku preludia pełniły funkcję poboczną: jest wstępem do innych form muzyki, zwłaszcza fugi czy toccaty, a później np. suity[677]. Jednocześnie dochodzi do powiększenia rozmiarów preludiów, przez co do pewnego stopnia uniezależniają się one formalnie od form, wobec

[677] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 801–802; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 408.

których są służebne. Ostatecznie do usamodzielnienia preludium dochodzi w XIX wieku; nie jest już ono wstępem do innych form, lecz samodzielnym typem kompozycji muzycznej, przynależącej najczęściej do gatunki liryki instrumentalnej[678].

A. Preludium jako jedna z nielicznych muzycznych form, które przeniknęły do literatury, doczekało się definicji literaturoznawczej. Jak pisze Teresa Kostkiewiczowa: „przeniesiona z terminologii muzycznej nazwa nadawana pierwotnie krótkiemu utworowi poetyckiemu, będącemu wstępem lub zapowiedzią następującego po nim utworu obszernego. Wtórnie (i w sensie metaforycznym) nadawano tytuł p. utworom odznaczającym się swoistą melodyjnością brzmienia, z wyraziście sformułowanym na początku głównym motywem tematycznym, powracającym w dalszych częściach wiersza lub cyklu poetyckiego”[679].

B. Preludia poetyckie zaczęto pisać w XIX wieku. Semiotycznej adaptacji gatunku muzycznego towarzyszy już kontekst historycznoliteracki. Gatunek ten wywodzi się z fascynacji muzyką, którą można skonkretyzować w postaci Fryderyka Chopina. Kompozytor ustabilizował preludium jako samodzielną formę muzyczną zwłaszcza w swoim cyklu 24 preludiów op. 28 (1828). Preludia nie pojawiały się często w poezji romantycznej; właściwym czasem wzrostu popularności tej formy to pozytywizm, a później zwłaszcza Młoda Polska. Nazwę gatunkową preludium, jak zresztą większość aluzji gatunkowych, sytuowano głównie w tytułach, podtytułach wierszy, a także w już bardziej rozbudowanym sensie – w tytułach cykli poetyckich preludiów[680]. W widzeniu uproszczonym – perspektywa bardziej szczegółowa wymagałaby przeprowadzenia osobnych badań – można podzielić preludia poetyckie na dwa podstawowe rodzaje. Kryterium tego podziału jest ich autonomiczność oraz heteronomiczność. Możemy zatem wyróżnić preludia, które bezpośrednio nawiązują do muzyki Fryderyka Chopina, stanowią swoistą metaformę muzyczo-literacką, oraz preludia, których z muzyką Chopina połączyć się nie da, ponieważ nie są one podbudowane intertekstem muzycznym.

C. W międzywojniu napisano przynajmniej kilka preludiów, żadne z nich nie nawiązuje jednak do tradycji Chopinowskiej, żadnego nie można uznać też ani za przekład intersemiotyczny, ani za przynajmniej metaformę muzyczno-literacką. Są to całkowicie autonomiczni przedstawiciele gatunku preludium, choć wydaje się, że kryteria gatunkowe nie są w tym kontekście w żadnej sposób przestrzegane. Preludium w ujęciu międzywojennym to forma całkowicie swobodna.

1. B. Jasieński napisał wiersz *Erotyk wiosenny*, którego podtytuł to *Preludium uperfumowane*, co jest zapewne aluzją do ujawnionego w wierszu wątku poezji S. Mallarmego oraz P. Verlaine’a – ten ostatni jest autorem licznych poetyckich preludiów.

[678] D. Ledbetter, H. Ferguson, *Prelude*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302 [dostep: 22.02.2022 r.].
[679] T. Kostkiewiczowa, *Preludium*, [w:] *Słownik terminów literackich*, op. cit. s. 432.
[680] Autorami poetyckich preludiów byli już pozytywiści, m.in. Adam Asnyk oraz Maria Konopnicka, a także poeci młodopolscy, m.in. Antoni Lange, Kazimierz Tetmajer, Edward Leszczyński, Lucjan Rydel czy Artur Oppman.

2. J. Tuwim napisał we wczesnych latach bardzo dziwaczny wiersz *Preludium Bacha*. Nadając utworowi taki tytuł sugeruje czytelnikowi, że będzie mógł doświadczyć jakiejś swoistej poetyckiej interpretacji któregoś ze słynnych preludiów Bachowskich. Ostatecznie w wierszu pisze coś o walcach, których Bach nie mógł przecież komponować. Inny wiersz nazwał Tuwim *Preludium przedwieczornym*; nie jest to wiersz w żaden sposób muzyczny. To typowy wierszu miłosny w stylu Tuwimowskim.

3. Preludia w międzywojniu pisała też K. Iłłakowiczówna. Wiersz pierwszy, pt. *Preludium*, dotyczy tematów związanych z dialektyką miłości i śmierci. Niektóre motywy, np. mgła wieczorna czy eksponowana dusza, poruszająca się wśród wód i torfowiska wskazują na inspirację preludiami Tetmajera. W kolejnym utworze, pt. *Preludium wiosenne*, pisze poetka o budzącej się do życia przyrodzie, wykorzystując ogólne znaczenie preludium jako „wstępu do czegoś" w celu nadania scenerii określonej symboliki narodzin, wstępnej fazy rozkwitu życia i odrodzenia. W podobny sposób myślała poetka, pisząc *Preludium jesienne*, które można uznać za wiersz paralelny wobec *Preludium wiosennego*. W tym wypadku wiersz jest swoistym „wstępem" i przygotowaniem do śmierci i obumierania świata. Jesień to więc preludium do zimy. Warto podkreślić, że Iłłakowiczówna nie przywiązuje się do jakiejś formy preludium. Traktuje je zupełnie swobodnie, przez co każde zbudowane jest inaczej.

4. Wiersz *Preludium* napisała Z. Ginczanka: „W rozczynie sierpnia, jak w szklance coś się krysztali i krzepnie". Tytuł nabiera więc pewnego określonego w wierszu znaczenia, nie dotyczy samej formy muzycznej. Utwór jest swoistym wyznaniem zakochanej kobiety, dla której słowa skierowane do obiektu pożądania stają się swoistym preludium dla ich relacji: „Chcę być ci okrętem z bajki, co bezprzystannie wciąż płynął / «wczoraj» i «jutro» – to porty, które mi przyszło ominąć".

5. Jeszcze inne znane w międzywojniu preludium napisał J. Czechowicz. W pewnym sensie nawiązuje ono do pewnych wyznaczników gatunku, jest bowiem bardzo krótkie, zwięzłe, a także pełni funkcję wstępu do innych wierszy Czechowicza. Co ciekawe, poeta ustawiał to preludium parę razy przed różnymi większymi wierszami. Trzeba także podkreślić, że jest to jedno z nielicznych naprawdę muzycznych preludiów. Pisze poeta: dzwony nienasycone kołyski muzyczne / wspominać wspominać zapominać". W sposób typowy dla reprezentowanej przez siebie poetyki, Czechowicz używa rytmu, by imitować wahadłowy ruch dzwonów, zasugerowany ponadto słowem „kołyska". Tworzy w ten sposób rzeczywistą muzykę słów, której nośnikiem jest wierszowane preludium.

6. W grupie Żagary wiersz tego typu napisał L. Szreder, ale jego *Preludium* utrzymane jest w formie zupełnie swobodnej – zarówno pod względem tematycznym, jak i formalnym.

7. Autorem małego cyklu dwóch *Preludiów* jest T. Bocheński. Co ciekawe, oba wiersze nie są nawet do siebie specjalnie podobne, dlatego przywiązywanie wagi do wyznaczników preludiów jako utworów krótkich w tym kontekście się nie przyda. Pierwszy utwór jest krótki, drugi znacznie

dłuższy. Mimo wszystko wydaje się, że są ze sobą jakoś powiązane, choć na pierwszy rzut oka wydają się mówić o innych sprawach. W pierwszym preludium poeta wykorzystuje poetykę pytań retorycznych, tworząc z tego krótkiego wierszyka, którego głównym tematem jest prawda w poezji; jest to utwór, w którym refleksja dotyczy sposobu użycia języka i mówienia prawdy. W preludium drugim zmienia się główny temat i dotyczy on dźwięków mowy: „Tłum dźwięków. Układ dźwięków". Poeta nie wyraża tego wprost, ale pisze w tym wierszu apoteozę do polszczyzny i w ogóle do języka, łącząc cały swój wywód z wątkami filozoficzno-egzystencjalnymi: „Dźwiękami, tobą i niebem / karmiony, palony, zaszczuty, / przez bytu się toczę odmęty". Podmiot wiersza określa się jako „dźwiękami i tobą pojęty". Bocheński, jak poprzednicy, traktuje formę preludium dość swobodnie. Ale niewątpliwie oryginalnym i wyjątkowym zabiegiem jest ujęcie tej formy w cykl: robił to przed nim Tetmajer, ale w międzywojniu nikt na podobny krok się nie zdecydował.

SONATA

Początkowo, w czasach baroku, sonata oznaczała każdy utwór instrumentalny[681]. Swoje obecne znaczenie zyskała w okresie klasycyzmu, stając się bodaj najważniejszą formą rozwojową w muzyce w XVIII i XIX wieku. Dziś jest to więc cykliczna forma muzyczna, złożona zazwyczaj z czterech części. Jest to albo utwór solowy, albo forma utożsamiana z tzw. cyklem sonatowym[682]. Wyróżnić można cztery zasadnicze etapy każdej sonaty klasycznej: 1. Allegro, 2. Adagio, Menuet lub Scherzo, 4. Allegro[683]. Każda z części ma swój określony charakter. Pierwsza to tzw. allegro sonatowe, utrzymane w tempie szybkim. Druga to wolna, liryczna część. Trzecia to forma taneczna. Ostatnia zaś jest znowu szybka, często pisana w formie ronda. Sonata to instrumentalny odpowiednik symfonii klasycznej[684]. Najbardziej istotną częścią sonaty jest forma sonatowa (nazywane też allegrem). Ma ona swoją złożoną wewnętrzną budowę. Składa się z trzech części: 1. ekspozycji, w której przedstawiane są dwa główne tematy dzieła; 2. przetworzenia, w którym oba tematy poddawane są przeróżnym zabiegom artystycznym: zmianom tempa, rytmiki, harmoniki; ich celem jest zbudowanie określonego napięcia; 3. repryzy, w której dochodzi w zasadzie do powtórzenia materiału z ekspozycji, choć w nieco zmienionej formie; ma ona na celu rozładowanie nabrzmiałego uprzednio napięcia[685]. Schemat ten jest niezwykle istotny, ponieważ to właśnie na jego podstawie poeci dokonywali zabiegów związanych z poetyką transformy (przekład intersemiotyczny) i metaformy (mimetyzm formalny).

[681] S. Mangsen, *Solo sonata*, [w:] *Grove Music Online*, https://www.doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26166 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[682] J. Webster, *Sonata form*, [w:] *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[683] S. Mangsen, J. Irving, J. Rink, P. Griffiths, *Sonata*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[684] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 920–921.
[685] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 465–466.

A. Sonaty poetyckie zaczęto pisać na większą skalę w okresie Młodej Polski[686]. Sonata jest jedną z tych form muzycznych, która obok preludium, scherzo czy symfonii współtworzy ogólny zbiór rekwizytów realizujących postulaty romantycznej, a zwłaszcza modernistycznej idei korespondencji sztuk. W okresie modernizmu, kiedy przejmowanie w tytułach gatunkowych nazw muzycznych stało się bardzo częste, ostatecznie doprowadzono do częściowej banalizacji i konwencjonalizacji takiego tematu lub motywu.

B. W międzywojniu do sonaty wracano niechętnie, dlatego można wyróżnić właściwie tylko kilka istotnych przykładów. Większość sonat międzywojennych to wiersze, które nie nawiązują prawie wcale do zasadniczej formy muzycznej.

1. Jedynym wyjątkiem na tle całej epoki jest poemat *Młyny. Sonata nieludzka* W. Sebyły. Jak udowodniła Anna Tenczyńska, utwór ten spełnia warunki przekładu intersemiotycznego i jest pełnym tego słowa znaczeniu zastosowaniem formuły sonaty w obszarze utworu poetyckiego[687]. Utwór Sebyły można z całą pewnością uznać za jedyną konsekwentną realizację poetyki transformy. Podobne zabiegi stosował jedynie K.I. Gałczyński, ale jego sposób myślenia o formie muzycznej w poezji jest inny i wpisuje się w to, co nazywamy w tej pracy metaformą. Dokonanie Sebyły jest jednak doniosłe. Jest to pierwszy w historii polskiej poezji przykład tak konsekwentnego myślenia formą muzyczną, które doprowadziło do stworzenia dzieła tak wybitnego – i jedynego w poezji polskiej XX wieku przykładu zastosowania poetyki przekładu intersemiotycznego, który broni się artystycznie. Oprócz poety Kwadrygi motywy sonatowe, które należy uznać za ważne, poruszali także inni twórcy tego czasu, choć żaden z tych utworów nie zbliża się do poziomu, który osiągnął Sebyła.

2. Wiersz o tytule *Sonata* napisał E. Zegadłowicz. Jest to utwór, który przypomina nieco kompozycyjnie vilanellę, w której określone wersy są powtarzane (w tej samej formie lub lekko zmodyfikowane) w określonym porządku wersowym. Poeta stosuje układ rymowy: abccab, w którym wers pierwszy jest w całości powtórzony w wersie piątym. Wers szósty strofy pierwszej zostaje z kolei powtórzony w wersie drugim strofy drugiej. Schemat ten, z małymi odstępstwami, realizowany jest do końca wiersza. Zegadłowicz, nazywając podobną poetycką realizację sonatą, sugeruje, że motyw repetycji poszczególnych wersów nawiązuje do typowej dla sonaty poetyki przetworzenia, zwłaszcza w formie sonatowej. To tam w ekspozycji dochodzi do prezentacji materiału tematycznego, który jest następnie przetwarzany w kolejnych częściach, zwłaszcza w repryzie. Ingerencja w układ kompozycyjny wiersza u Zegadłowicza nie jest aż tak głęboki, ponieważ wersy są przeważnie jedynie powtarzane, a nie przetwarzane (z drobnymi wyjątkami, np. „jako tęsknota zraniona" oraz „a twa

[686] Literackie sonaty pisali wcześniej między innymi tacy autorzy, jak Julian Ejsmond, Teodor Brandowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jan August Kisielewski, Ignacy Dąbrowski, Stanisław Łempicki, Maria Grossek-Korycka czy Maryla Czerkawska.

[687] Zob. A. Tenczyńska, *Nawiązania do cyklu sonatowego i formy sonatowej w poemacie „Młyny" Władysława Sebyły*, [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki. Relektury*, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Warszawa 2016.

tęsknota zraniona"). Wiersz jest klasycznym przykładem literackiej realizacji logiki mimetyzmu formalnego, na bazie którego możemy określić jego sonatę jako metaformę muzyczno-poetycką. Do takiej interpretacji warunkiem *sine qua non* był jednak interpretant znajdujący się w tytule. Bez tego sygnału wiersz moglibyśmy potraktować jako wariację na temat vilanelli lub ronda, które były dość modne w poezji młodopolskiej.

3. Do sonaty nawiązała w jednym wierszu także Z. Ginczanka, która użyła określenia „sonata patetyczna" do oznaczenia pierwszej części poematu *Drogi*. Poetka, podobnie jak Zegadłowicz, wykorzystała poetykę kombinacji i powtórzeń: „Życie, serdeczne życie wspaniale jest kulką skończyć – / serce, najżywsze serce dumą wzbiera jak nów – / «życie oddamy, życie» za rację każdej z ojczyzn, / serca nam rosły, serca w słowa ojczystych mów". Może to sugerować, że pewien mimetyzm formalny i zamysł poetki, by wykorzystać typowe dla sonat techniki ekspozycji i przetworzenia. Byłyby to jednak nawiązania mimo wszystko powierzchowne.

4. Dwóch poetów Kwadrygi nawiązali do motywu sonaty w sposób akcydentalny, wplatając go w wiersze nawiązujące do samej formy muzycznej jedynie metaforycznie. S.R. Dobrowolski napisał wiersz *Sonata księżycowa*, nawiązując z jednej strony do znanego utworu Beethovena, z drugiej zaś tworząc pejzaż dźwiękowy, na który składają się przyrody pod postacią metafor muzycznych. Motyw sonatowy umieścił w tytule wiersza także K.I. Gałczyński: *Sonata księżycowa rodziny Kon*, nawiązując zresztą do tego samego motywu Beethovenowskiego. Jest to jednak przykład wiersza, w którym nawiązanie do sonaty jest pojmowane swobodnie i metaforycznie.

5. Najbardziej chyba znaczące próby aktualizacji motywu sonaty to wiersze J. Śpiewaka, odpowiednio: *sonata dziecięca* i *sonata wojenna*. Poeta nawiązuje jednak chyba do ogólnych zarysów formy cyklicznej sonaty. Dzieci swoją sonatę dziecięcą na 7 osobnych części, ale ich szczegółowa analiza nie dowodzi, aby stanowiły strukturalną zależność, jaką determinowałaby forma sonatowa. Nazwa sonata jest więc prawdopodobnie metaforą muzyczną, którą zastosował poeta, aby nawiązać do określonych tradycji poetyckich. Co istotne, sonata wojenna w ogóle nie nawiązuje do sonaty dziecięcej. Jest zbudowana zupełnie inaczej, a także o wiele krótsza, co powinno uzmysławiać, że idea sonatowości jest pojmowana przez poetę dość swobodnie.

SYMFONIA

Symfonia jako forma muzyczna to w pewnym sensie orkiestrowy odpowiednik sonaty. Warto jednak zastrzec, że dotyczy to określonej klasy utworów, w których istotną rolę odgrywa tzw. forma sonatowa. Nie każda symfonia to zatem odpowiednik sonaty, i odwrotnie. Symfonia ma to do siebie, że jest gatunkiem przeznaczonym na duże lub nawet gigantyczne zespoły wykonawcze. Stąd też aby

utwór tego rodzaju dobrze wybrzmiał, musi zostać zachowana zasada harmonijnej współpracy[688]. Na tym tle łatwo zrozumieć, w jaki sposób etymologia słowa ‘symfonia’ współgra z ogólną logiką formy. Symfonia to po prostu forma, w której należy „wybrzmiewać wspólnie”[689]. Nie jest zbudowana na zasadzie kontrastu wykonawców, lecz wręcz przeciwnie: muszą oni ze sobą współpracować, by dzieło wybrzmiało, jak należy. Symfonia to cykliczna forma muzyczna składająca się najczęściej z czterech części: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Menuet lub Scherzo z trio, 4. Allegro lub Rondo[690].

A. Warto pamiętać, że ten klasyczny układ dotyczy określonej grupy utworów. Z czasem doszło do całkowitego rozluźnienia zasad komponowania symfonii. W epoce romantyzmu symfonie stały się ponadto jedną z tych form, która jako pierwsza uległa semantyzacji i włączona do kanonu dzieł z zakresu muzyki programowej (np. słynna *Symphonie fantastique* c-moll op. 14 Hectora Berlioza). Zaczęła ewoluować też w kierunku tzw. form symfonicznych, czyli np. uwertur czy zwłaszcza poematu symfonicznego, stworzonego przez zafascynowanego literaturą Franza Liszta.

B. Słowem *symphonia* oznaczano w historii sztuki, a zwłaszcza muzyki, różne przedmioty. Najczęściej określano tym mianem niektóre instrumenty: dudy, bęben czy lirę korbową, a nawet jeden z rodzajów klawikordu[691]. W teologii symfonią nazywało się zaś harmoniczną koegzystencję władzy świeckiej i religijnej między cesarzem a papieżem[692]. Pojęcie symfonii łączy się ściśle z długą tradycją metafizyczną. Dla Heraklita z Efezu symfonia (*to symfonon*) jednoznaczna była z przyrodą, a „sztuka ją w tym tylko naśladuje”[693]. Symfonia w muzyce jest więc terminem przejętym z filozofii, z tego też powodu łatwo zrozumieć jej popularność jako motywu lub metafory poetyckiej. W swej najgłębszym znaczeniu symfonia oznacza jakiegoś rodzaju zgodne, harmonijne i konsonansowe nagromadzenie – per analogiam względem przyrody, która według starożytnych była tworem boskim, a przez to doskonałym. Symfonia jest więc szczególnego typu nagromadzeniem, któremu towarzyszy rozbudowane podłoże metafizyczne, przekonanie o harmonii istniejącej w całym kosmosie. Warto dodać na marginesie, że wyraz ‘symfonia’ ma swoje znaczenie pozamuzyczne. Wielki Słownik Języka Polskiego definiuje to słowo jako po prostu „uporządkowane bogactwo czegoś”[694].

C. Symfonia jako forma gatunkowa poezji istniała już od dawna. Nazywanie pieśni religijnych symfoniami było ugruntowane w polskiej tradycji staropolskiej. Co ciekawe, nie było to do końca akceptowane przez Kościół. Jak pisze Roman Mazurkiewicz: „Od pogańskiej tradycji miała je

[688] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 961–962.
[689] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 489–491.
[690] J. Larue, E.K. Wolf, M.E. Bonds, S. Walsch, Ch. Wilson, *Symphony*, [w:] Grove Music Online, https://doi.org/10.10.93/gmo/9781561592630.article.27254 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[691] K. Schlesinger, *Symphonia*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, t. 26, red. H. Chisholm, wyd. 11, Cambridge 1911, s. 289.
[692] J.J. Pelikan, L.E. Sullivan, J. Hick, *Christianity*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/topic/Christianity/Church-and-state-in-Eastern-and-Western-theology#ref301667 [dostęp: 22.02.2022].
[693] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. 5, Warszawa 2011, s. 149.
[694] *Symfonia*, [w:] *Wielki Słownik Języka Polskiego*, red. P. Żmigrodzki, https://wsjp.pl/haslo/podglad/43218/symfonia [dostęp: 22.02.2022 r.].

odcinać również ich nazwa: w Polsce przez całe stulecia zwano je nie kolędami (to miano zachowano dla świeckiej pieśni godowej), lecz kantyczkami, rotułami, symfoniami lub po prostu pieśniami”[695]. Stąd też łatwo jest zrozumiałe podwójne znaczenie tytułu zbioru: *Symfonie anielskie abo kolędy*. Mazurkiewicz nazywa tomik Żabczyca „kolebką polskich pastorałek”[696]. Sam Żabczyc łączył motyw symfonii z muzyką sfer. Pisał we wstępie do swego zbioru, że przeznacza go „Mieszkańcom Ziemskim od Muzyki Niebieskiey, wdzięcznym okrzykiem na dzień Narodzienia Pańskiego zaśpiewane”[697]. Oznacza to, że śpiewanie kolęd traktował jak emanację boskiej pochodzącej wprost z *musica universalis*, a przepływającej przez żyły człowieka w formie *musica humana*. Przypomnijmy, że śpiew był najdoskonalszą formą wyrazu muzyki wszechświata: nie dochodziło w nim bowiem do pośrednictwa w formie sztucznego instrumentu.

D. Symfonie poetyckie to forma poetycka najbliżej zbliżona koncepcyjnie do tego, co wcześniej nazywałem muzycznym pejzażem dźwiękowym. W pewnym sennie poetyckie wyobrażenie symfonii można sprowadzić do przestrzennego postrzegania dźwięku muzycznego. Symfonia to typ formy muzycznej, która działa na wyobraźnię poetycką w określony sposób. Określiłbym to jako swoisty rodzaj globalizacji doświadczenia muzycznego; każda symfonia poetycka, jeśli postrzegać ją jako typ formy, a nie wyłącznie zabieg kolorystyczny, dokonuje amplifikacji i hiperbolizacji dźwięków. Dobrze te poetyckie intuicje oddaje chociażby dość częsta metafora symfonii przyrody, która oznacza nic innego, jak środowiskowy i przestrzenny wariant metafory muzyki kosmosu. Symfonia jest w tym wypadku zbiorem różnorodnych dźwięków razem ze sobą zestawionych. Można powiedzieć, że symfonia poetycka jest swoistym wariantem pejzażu dźwiękowego. Układ dźwięków w takim pejzażu podlegałby regułom głębszego harmonizowania i porządku. Symfonia jest zatem swoiście zorganizowanym pejzażem dźwiękowym. Oczywiście nie da się tego wyobrażenia o symfoniczności sprowadzić do jednej zasadniczej reguły, która dotyczyłaby każdego poetyckiej reprezentacji. Pejzaż dźwiękowy, jako koncepcja zakładająca zasadniczo istnienie silnego ładunku subiektywności, dobrze wpasowuje się w sposób traktowania poetyckiej symfoniczności. Subiektywny pejzaż dźwiękowy zostaje wzmocniony przez subiektywne postrzeganie symfonii, czyli formy symbolizującej harmonię i porządek.

E. W międzywojniu motyw symfonii pojawiał się dość powszechnie, w zupełnie różnych kontekstach. Wierszy sugerujących przekład symfonii na poezję jest właściwie niewiele, a jeśli się pojawiały, to we wczesnych latach 20., kiedy oddziaływanie poetyki młodopolskiej i ekspresjonizmu jeszcze istniało. Z tego powodu warto omówić jedynie kilka przykładów wierszy cokolwiek udanych. Najpierw utwór Zegadłowicza, później Standego, a na koniec Tuwima i Lechonia.

[695] R. Mazurkiewicz, *Z dziejów polskiej kolędy*, http://www.staropolska.pl/barok/opracowania/koledy.html [dostęp: 22.02.2022 r.].
[696] Ibidem.
[697] J. Żabczyc, *Symfonije anielskie*, opr. A. Karpiński, Warszawa 1998, s. 15.

1. E. Zegadłowicz lubił formę symfonii. Napisał jeden wiersz pt. *Symfonia*, ale także wielki poemat pt. *U dnia, którego nie znam, stoję bram. Poema symfoniczne*, sugerując, że jego dzieło jest nawiązaniem do formy romantycznego poematu symfonicznego. Jest to jednak nawiązanie powierzchowne, a także niemożliwe do wyegzegwowania, jako że forma poematu symfonicznego ma w zasadzie budowę swobodną, przez co możliwe byłoby naśladowanie co najwyżej ich konkretyzacji w postaci istniejących już utworów muzycznych. Takiego intertekstu poemat Zegadłowicza jednak nie posiada. Uznać ten przypadek należy więc za swoistą grę z czytelnikiem i muzyczność typowo aluzyjną, przesądzającą o pewnym nastroju, który powinien towarzyszyć lekturze utworu. Wiersz *Symfonia* jest formalnie sonetem – czyli formą dość rzadko uprawianą w międzywojniu. Powinno nam to jednak powiedzieć jedno: nie mamy do czynienia ani z przekładem intersemiotycznym, ani z metaformą. Wiersz nosi zwyczajnie znamiona ogólnej „symfoniczności", nie mając jednocześnie ambicji przenoszenia na grunt literacki określonych muzycznych rozwiązań. Sonet rządzi się swoimi prawami, trudno byłoby wplatać w niego wątki symfoniczne – choćby podział na części. Tym, co najbardziej odtwarza sens symfoniczności, jest w tym wierszu ostatnia strofa[698]: „A w szarą skalę tonów nastrojone cienie / oplatają harmonią swych przymgleń przedmioty, / z których jak sen przeszłości — wykwita kwiat złoty". Zegadłowicz pojmuje więc symfoniczność jako swoisty rodzaj nagromadzenia obiektów czy przedmiotów dźwiękowych. Jego rozumowanie dotyczy zresztą nie tylko samych dźwięków, ale i każdego istniejącego przedmiotu. Jest swoistym wyznawcą idei muzyki sfer, przez co z jego punktu widzenia świat jest kosmosem muzycznym, a każdy istniejący w nim przedmiot odbija się od fal dźwiękowych. Tak Zegadłowicz pojmuje symfoniczność i to wierszem *Symfonia* pragnął przekazać.

2. Wiersz *Symfonia* w stylu ekspresjonistycznym napisał także poeta rewolucyjny, krótko związany z czasopismem „Zdrój", S.R. Stande[699]. Utwór można uznać za klasyczny przykład metaformy muzyczno-poetyckiej. Symfonia została podzielona na cztery części, reprezentuje więc klasyczną formę symfonii. Oto podział na części: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Scherzo i 4. Finale. W wierszu pojawiają się klasyczne dla ekspresjonizmu motywy muzyki budzącej ducha, dotyczy to zwłaszcza części pierwszej. Nie bez znaczenia pozostają także jakości geofoniczne: znaczna część partii pierwszej wypełniona jest dźwiękami typu huk, chrzęst, szmer, a także zjawiskami pogodowymi typu zawierucha, wicher, orkan, burza. W część drugiej zmiana tempa oznacza zmianę trybu wersyfikacji. Jest bardziej liryczna, mniej rwana i bardziej uporządkowana. Część trzecia, w zgodzie z konwencją, ma charakter taneczny, a rytm wiersza staje się bardziej skoczny. Co prawda, przypomina bardziej mazurka niż scherzo, ale na ogólnym poziomie sens takiej operacji jest

[698] E. Zegadłowicz, *Poezye*, Kraków 1919, s. 38.
[699] Pierwodruk fragmentu: „Zdrój" 1920, t. 13, z. 3–4, s. 69.

uzasadniony. Część ostatnia, finał, jest powtórzeniem motywów z części pierwszej, z drobnymi modyfikacjami.

3. Motywy symfoniczne obecne w poezji ekspresjonistyczne niewątpliwie wpłynęły na wczesne wiersze poetów Skamandra, głównie na Juliana Tuwima, w którego twórczości symfonia odgrywa szczególną rolę. Julian Tuwim w swym okresie ekspresjonistycznym napisał jeden ze swoich słynniejszych wierszy tematyzujących formę muzyczną. Była to *Symfonia o sobie*, opublikowana w tomie *Czyhanie na Boga* (1918). Tuwim przejął od ekspresjonistów umiłowanie do metafory muzycznej opartej na formie symfonii. Nie jest to jednak jedynie motyw, który poeta wplatałby w treść wiersza; Tuwim dokonuje swoistej próby przeniesienia formy muzycznej na formę wierszową. Nie jest to jednak żaden konkretny istniejący układ formalny, który moglibyśmy kojarzyć z symfonią potraktowaną konwencjonalnie, tzn. jako czteroczęściowej cyklicznej formy muzycznej, której struktura każdej następującej części wygląda następująco: część szybka (forma sonatowa), część wolna, część taneczna (menuet lub scherzo), część szybka. Mowa tu oczywiście o kształcie modelowym. Symfonie, które nazywamy programowymi, były komponowane bardziej swobodnie. Tuwim nie odwoływał się w żaden sposób do kształtu formalnego rzeczywistej symfonii, nie przywoływał też intertekstu, który mógłby pomóc ustalić ewentualny wzorzec formalny. Poeta korzysta z ogólnej logiki konstrukcyjnej formy cyklicznej, jaką jest symfonia. Dzieli swoją poetycką symfonię na dwie części. Pierwszą określa tempem *Maestoso*, drugą zaś – *Andante*. W drugiej części symfonii Tuwima interpretant muzyczny pełni funkcję wierszotwórczą, ma bowiem wpływ na rytmikę wiersza, która z kolei determinuje zmianę nastroju, tempa oraz wymowy. Wiersz nie jest tak burzliwy i dynamiczny; poeta zręcznie rozrysowuje linię intonacyjną, stosując w pierwszych czterech wersach aż dwie antykadencje w klauzulach wersów:

I kędyż ty go prowadzisz,
Drogo daleka?
I czym go cieszysz, radujesz,
Drogo strzelista?

Zgodnie ze słownikową definicją, którą już przytaczałem, symfonię rozumieć można jako zgodne nagromadzenie wielu elementów świata przedstawionego. Podstawą takiego myślenia o symfonii jest jej grecka etymologia, powiązana z harmonicznym porządkiem i układem rzeczy. Istnieją jednak wiersze, w których eksponowany jest motyw symfonii dysonansowej – co zakrawa na oksymoron. Takie myślenie wykorzystał później Tuwim także w wierszu *Symfonia wieków*, w której rozciąga znaczenie pojęcia do swoistej dla siebie historiozofii poetyckiej. Każdy tego utwór podporządkowany jest logice symfonicznego nagromadzenia. Sposób na jego osiągnięcie jest klarowny, np. stosowanie rozbudowanych enumeracji, wspomaganych przez ekspresjonistyczne wykrzyknienia.

4. Ciekawym i oryginalnym przykładem poetyckiej symfonii jest wiersz J. Lechonia *Symfonia imion*. Poeta nawiązuje do pozamuzycznego znaczenia słowa ‘symfonia’, pisząc czterowersowy wiersz, w którym nagromadził bardzo gęsto szereg przeróżnych imion i pseudoimion kobiecych:

Zofia, Laweta, Beatrix, Ambona,
Margot, Aida, Carmen, Hagith, Toska,
Roleta, Hilda, Komoda, Ruszkowska,
Blanka, Monika, Dziubuś, Antyfona

W pewnym sensie wiersz ten pozbawiony jest zupełnie znaczenia, a skupia się na walorach brzmieniowych. To bardzo rzadkie u Lechonia, który właściwie nie stosował eksperymentów tego rodzaju. Wykorzystywał co prawda wiele środków udźwięczniających, ale nigdy nie przekraczał pewnej granicy związanej z dialektyką między znaczeniem a dźwiękiem. W tym wypadku symfonia imion to także symfonia dźwiękowa.

KONCERT

Słowo ‘koncert’ definiuje się różnie. Włoskie *concerto* pochodzi od łacińskiego *concertare* i oznacza zarówno współdziałanie, jak i współzawodniczenie[700]. Nazywa dotyczy więc kompozycji muzycznych, w których składy kapel raz ze sobą współdziałały, a raz współzawodniczyły[701]. Dlatego istotną cechą każdego koncertu jest programowy kontrast[702], najczęściej postawienie solisty na tle orkiestry i odwrotnie[703]. Na tej podstawie wymyślono coś, co nazywamy dziś techniką koncertującą[704], czyli podobną zasadą wykorzystywaną także w innych formach muzycznych. Warto jednak przypomnieć, że słowo ‘koncert’ ma wiele znaczeń: jest to zarówno forma muzyczna, technika kompozytorska, jak i po prostu jakikolwiek występ muzyczny[705].

A. Czym jest jednak koncert w literaturze? Klasyczną jego formę ustabilizował w 1834 roku Adam Mickiewicz, włączając do *Pana Tadeusza* kilka koncertów oraz jeden tzw. koncert nad koncertami. Były to po prostu fragmenty poematu, w których poeta dokonywał opisu muzyki w sposób zupełnie nowatorski i jak do tej pory nieznany[706]. Mickiewicz stworzył poetycki paradygmat opisu koncertu muzycznego, który później reprodukowano. Jego bezpośrednią kontynuacją jest *Mochnacki* Jana

[700] A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 251.
[701] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 623.
[702] Por. T. Denora, *The Concerto and Society*, [w:] *The Cambridge Companion to the Concerto*, red. S.P. Keefe, New York 2005, s. 19; J.A. Meyer, *The Idea of Conflict in the Concerto*, „Studies in Music” 1974, nr 8, s. 38–52.
[703] Por. A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P. Griffiths, *Concerto*, [w:] *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[704] Donald Francis Tovey pisał, że „dopóki na świecie istnieć będą muzyczne instrumenty lub ludzkie głosy, dopóty będzie istniała najoczywistsza możliwość przeciwstawiania ich przeciwko sobie”. D.F. Tovey, *Concertos and Choral Works. Selections from Essays in Musical Analysis*, New York 2015, s. 14–15.
[705] Fundamentalną cechą wspólną koncertów był podział na dwie grupy wykonawcze, niezależnie od indywidualnego rysu samej kompozycji. Por. M.T. Roeder, *A History of the Concerto*, Portland 1994, s. 13.
[706] Więcej na ten temat zob. Ł. Piaskowski, *Romantyczne koncerty poetyckie. Wstępne rozpoznanie*, op. cit., s. 183–205.

Lechonia, *Koncert Chopina* Artura Oppmana oraz *Szopen u Radziwiłła* Antoniego Bogusławskiego. Uznałbym te koncerty za trzy koronne realizacje koncertu poetyckiego w międzywojniu.

B. Oprócz tego napisano jeszcze szereg innych koncertów:

1. K. Wierzyński stworzył wiersz *Koncert w Malines*, w którym tytułowy koncert staje się metaforą doświadczeń muzycznych poety słyszącego muzykę odgrywaną na organach w opisywanej w wierszu katedrze. W pewnym sensie jest to po prostu koncert organisty, choć w samym utworze poeta nie skupia się na opisie samej muzyki, lecz głównie na własnych przeżyciach i emocjach, jakie wywołuje w nim muzyka.

2. A. Słonimski napisał z kolei *Koncert skrzypcowy*, wiersz, który powstał pod wrażeniem wysłuchania II koncertu skrzypcowego Karola Szymanowskiego w wykonaniu Pawła Kochańskiego. Utwór jest właściwie lirycznym zalążkiem opisu koncertu, jest ledwie muśnięciem samego aktu wykonania i ruchów skrzypka: „Pnie się mozolnie, wznosi ku górze / Płynie melodia, leje się ton czysty / Jęczy umarłe drzewo pod ręką artysty, / Jak nie płakało nigdy w wiosennej wichurze".

3. Jeszcze inaczej do tematu koncert podszedł W. Broniewski, który stworzył jeden z najoryginalniejszych utworów tego typu. W wierszu *Koncert* zinterpretował właściwie współczesne miasto, przyporządkowując określony instrument, część składową orkiestry, do jakiejś charakterystycznej cechy miasta współczesnego. Jest to też cały wykaz instrumentów muzycznych; jedyny taki w całej poezji międzywojnia. Broniewski dla każdego z nich znajduje odpowiednią funkcję. Mamy zatem „ulic flety czarne", „komin-klarnet", „fagot rynny", „tramwaju smyczek", „struny szyn wygięte w skrzypce", „złoty cymbał – słońce", „telegraf pięciolinii". Koncert w ujęciu Broniewskiego to charakterystyczna melosfera miasta współczesnego.

4. Dużo bardziej rozbudowany typy poetyckiego koncertu zaproponował K.I. Gałczyński. Napisał dwa takie utwory. Pierwszy, pt. *Koncert*, przypomina pomysł Broniewskiego, choć jest inaczej zrealizowany. Brakuje w nim metaforyki. Koncertowe życie miasta ujęte jest przez poetę w sposób realistyczny; wymienia on choćby instrumenty miejskiego folkloru, jak mandolina, okaryna, cytra, cymbały. Miasto nie imituje orkiestry, jak u Broniewskiego, jest po prostu wypełnione muzyką innego rodzaju. A koncert staje się pewną metaforą. W drugim utworze, pt. *Koncert fortepianowy*, Gałczyński dokonuje w międzywojniu rzeczy niebywałej i zupełnie nowatorskiej. Pisze pierwszy koncert poetycki w formie cyklicznej, podzielony na kilka części: *Preludium*, *Poranek*, *Chór idiotów*, *Triumf Cezara*, *Bal Komarów*, *Burza w Amsterdamie*, *Coda*. Poeta nie naśladuje realnie istniejącej formy muzycznej. Daje raczej pokaz swojej własnej inwencji twórczej, nawiązując jedynie powierzchownie do określonej logiki formy cyklicznej. Warto zaś dodać, że sam koncert fortepianowy jest zazwyczaj trzyczęściową formą cykliczną, zatem poeta znacznie bardziej go rozbudował.

5. Inny reprezentant grupy literackiej Kwadryga, W. Sebyła, także nawiązał do formy koncertu – i to zarówno w tytule całego zbioru poetyckiego, jak i tytułowego wiersza *Koncert egotyczny*. W utworze poetyckim dodał zresztą podtytuł: *Poemat refleksyjny*. W tym wypadku w formę koncertu wplata poeta refleksję poświęconą dźwiękowości języka, ale także samej muzyki, osobną kwestią pozostaje także problematyka słuchania i nasłuchiwania. Koncert staje się więc metaforą ogólnej refleksji na temat dźwięku, muzyki i słuchu, oczywiście na tle ogólniejszej refleksji egzystencjalnej. Motywy audialno-muzyczne są jedynie formą, poprzez którą poeta dokonuje aktu myślowego.

6. Istnieją w twórczości dwa koncerty poetyckie, które moglibyśmy określić mianem koncertów natury. Pierwszy to *Koncert* Cz. Janczarskiego, drugi zaś to *Koncert* M. Czerkawskiej. W pierwszym utworze metaforą koncertu określił poeta sytuację aktywnego nasłuchiwania świata przedstawionego. Podmiot, nawiązując do poetyki spaceru dźwiękowego, przechadza się po okolicy wiejskiej („w głębokiej pszenicy" i lesie) i aktywnie nasłuchuje. Nagle przez porębę dobiegł go „cichutki chichot" skrzypiec, który „zawisł na młodym jesionie". Poeta tworzy pejzaż dźwiękowy, który możemy nazwać melosferą: próbą muzykalizacji przestrzeni sonicznej. Co istotne, metaforą zasadniczą jest dla tej całej operacji właśnie koncert. W przypadku wiersza Czerkawskiej logika działania jest podobna, choć poetka ogranicza się wyłącznie do jednego instrumentu, który jest dla wiersza ramowy. Chodzi o fortepian. Podmiot wiersza znajduje się na granicy świata natury i kultury. Z jednej strony słyszy bijące o brzeg fale morskie, z drugiej dobiegają ją dźwięki fortepianu z pobliskiej willi. Nie wiadomo do końca, co w tej sytuacji jest prawdziwym koncertem – czy sama natura, czy może kultura.

C. Motywy koncertu w poezji tego czasu eksponowano także w inny sposób. Wiersze tego typu można zaliczyć do ogólnej muzykosfery epoki. Przypomnijmy, że muzykosferę definiowaliśmy na początku jako ten typ opisu dźwięków w przestrzeni, których podstawą jest autentyczne lub fikcyjne doświadczenie muzyczne. Nie chodzi więc o opis dźwięków przyrody, w których znaczną rolę odgrywa muzyczna metafora, a także zmodyfikowana w ten sposób sonosfera, lecz opis muzyki „konkretnej", w którym metaforyka dźwiękowa odgrywa inną rolę, a właściwości sonosfery najczęściej utrzymane są na pewnym poziomie realizmu[707], zaburzanym jedynie przez potencjalne ujawnienie metafory. Najważniejszą cechą tego typu wierszy jest ich deskryptywno-interpretacyjny charakter: opis muzyki służy zazwyczaj do interpretacji jakichś osobnych wyróżnionych w wierszu znaczeń. Tak więc wyróżnić w takich utworach można przynajmniej dwa poziomy sensów: a. Opis muzyki pozostaje jakością samą w sobie i może być przedmiotem doświadczenia estetycznego

[707] Przez realizm mam tu na myśli sytuację, w której opis koncertu jest na tyle dosłowny, że czytelnik jest w stanie utożsamić swoje słyszenie ze słyszeniem wykreowanego podmiotu (analogicznie do literatury realistycznej, w której dochodzi do użycia takiego trybu języka, który pozwala odbierać mowę podmiotu literackiego tak, jakby był mową własną czytelnika). Por. M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 27.

zapośredniczonego przez literaturę; b. Ten sam opis zostaje osobno sfunkcjonalizowany i pośredniczy w prezentacji sensów dodanych, które czasami mogą stanowić w zasadzie główny temat utworu.

1. Najsłynniejszy koncert poetycki międzywojnia powstał bardzo wcześnie, bo już w 1917 roku. I jest to wiersz emblematyczny nie tylko ze względu na to, że kontynuuje zainicjowaną przez Mickiewicza tradycję opisu muzyki, lecz również dlatego, że pełni funkcję inicjalną nowej poezji polskiej po 1918 roku. *Mochnacki* J. Lechonia, bo o tym wierszu mowa, był najbardziej popularnym wierszem spośród tych recytowanych w kawiarni „Pod Pikadorem"[708]; wprowadzał on poezję polską na nowe tory, tworząc podwaliny pod reinterpretację polskich mitów[709], których dokonywał Lechoń w swym wydanym w 1920 roku tomie *Karmazynowy poemat*. Przez badaczy wiersz Lechonia postrzegany jest zdecydowanie jako jeden wybitniejszych przejawów korespondencji sztuk w międzywojniu[710], a także swoisty przykład na podtrzymanie pewnej istniejącej już tradycji w polskiej literaturze. Lechoń miał bowiem swojego poprzednika, jak i doczekał się następców[711].

Istnieje jednakże rodzaj doświadczenia, który pokrywa się znaczeniowo z samem aktem kreacyjnym. Można tu powiedzieć o czymś w rodzaju rekonstrukcji doświadczenia albo o doświadczeniu wyobrażonym. Doskonałym przykładem tego typu zjawiska jest wiersz Jana Lechonia *Mochnacki*, w którym poeta rysuje dźwiękowy obraz historycznego pianistycznego występu Maurycego Mochnackiego. Autor nie mógł w nim uczestniczyć, mógł co najwyżej doświadczyć go pośrednio przez lekturę wspomnień o tym wydarzeniu. Poeta tym niemniej oddaje w znakomity sposób doświadczenie koncertu muzycznego, które postawić można jedynie w rzędzie najwspanialszych w polskiej poezji „koncertowej", zaraz obok *Koncertu Jankiela* A. Mickiewicza czy *Koncertu Chopina* A. Oppmana. Nazywać ten typ doświadczenia można dodatkowo pseudo-doświadczeniem retrosepktywnym, podkreślając w ten sposób przepastną różnicę czasu między możnością a aktem doświadczenia. To doskonały przykład poezji, która generuje pewien rodzaj doświadczenia lub złudzenie doświadczenia w czytelniku. Doświadczenie to jest w pełni wykreowane, ale funkcjonalnie niczym nie różni się od doświadczenia realnego. W *Mochnackim* Lechoń wykorzystuje poetykę wymyśloną przez Mickiewicza: muzyka grana przez pianistę wywołuje szereg asocjacji i oddziałuje głównie na pamięć. Z czysto muzycznego punktu widzenia na

[708] A. Kowalczykowa, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, op. cit., s. 34–43.
[709] Pisał o tym m.in. Ireneusz Opacki: „Mochnacki Lechonia, wygrywający w «obcej sali» na klawikordzie polskie mity, targany sprzecznościami, nie kończący w efekcie koncertu, ale dramatycznie ten koncert przerywający". Opacki zwraca uwagę na technikę asocjacyjną zastosowaną przez poetę: „W czasie koncertu Mochnackiego poruszy się siedzący w kącie kirasjer – i w Mochnackim wybuchnie od razu lawina zmasowanych i gwałtownych skojarzeń, generowanych przez mity polskie". Por. I. Opacki, *Lechoń i polskie mity*, Kielce 1993, s. 8–10.
[710] G. Ostasz, *Od Tyrteuszy do Herostratesa*, [w:] idem, *W cieniu „Herostratesa". O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*, Rzeszów 1994, s. 44–45.
[711] Wspominany już I. Opacki pisał o *Mochnackim* tak: „Bratem nieco młodszym, ale ze staroświecką brodą urodzonym, tego koncertu jest *Koncert Chopina* Or-Ota, dziadkiem zaś Mickiewiczowski koncert Jankiela z *Pana Tadeusza*". Por. I. Opacki, *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia*, [w:] idem, *Król Duch, Herostrates i codzienność*, Katowice 1997, s. 199.

uwagę zasługują jednak fragmenty poświęcone opisowi gry na instrumencie: „Rozpędził blade palce świergotem w wiolinie / I mały, smutny strumień spod ręki mu płynie. / Raz w raz rosa po białej pryska klawiaturze / I raz po raz w wiolinie kwitną polne róże". Muzyka ma charakter magiczny, każde zdarzenie dźwiękowe ma swój wizualny odpowiednik: „Rosną. Większe, smutniejsze, pełniejsze czerwienią, / Coraz niżej i niżej, uschną, w bas się zmienią!". W dalszej części Lechoń ukazuje motywy typowo Mickiewiczowskie, traktując muzykę jako paralelę określonych wydarzeń historycznych:

Wciąż czyste, w rozszalałe wplątuje się glosy
I wali, wali w basie murem Saragossy,
Oszalałych Hiszpanów wyciem, darciem, jękiem
I znów wraca ku górze załzawionym dźwiękiem —
W mazurze — nic — w mazurku idą wszystkie pary,
By całą klawiaturę owinąć w sztandary.

Klawikord Mochnackiego jest tak samo skuteczny w wywoływaniu asocjacji, co stare cymbały Jankiela: „I uderzył w instrument tą piekielną bronią, / Aż struna się ugięła, ta w górze, płaczliwa. / I cisza jest w wiolinie. Cisza przeraźliwa". W dalszej części utworu dochodzi do kulminacji gry i pewnego typowego dla tego rodzaju utworów przesilenia. Wykonawca zaczyna tracić panowanie nad instrumentem, a wszystko zmierza do dramatycznego końca:

A on, blady jak ściana, plącze, zrywa tony
I kolor spod klawiszy wypruwa - czerwony,
Aż wreszcie wstał i z hukiem rzucił czarne wieko
I spojrzał — taką straszną, otwartą powieką,
Aż spazm ryknął, strach podły, i z miejsc się porwali:
„Citoyens! Uciekać! Krew pachnie w tej sali!!!"

2. Za wzorcem Mickiewiczowskim, zaktualizowanym przez Lechonia, poszedł Artur Oppman, znany także pod pseudonimem Or-Ot. Napisał on w 1926 roku krótki poemat *Koncert Chopina*[712]. Poeta zarysowuje sytuacji koncertu Chopina w Klubie Polskim na emigracji. Sytuacja jest zakreślona podobnie, jak u Lechonia: publiczność czeka na wejście pianisty. Or-Ot oczywiście całe wydarzenie wymyśla. W fotelach w oczekiwaniu na koncert siedzą bowiem m.in. Mickiewicz, Słowacki czy Goszczyński. Zebrała się generalnie cała polska elita Wielkiej Emigracji: ks. Czartoryski, gen. Dembiński i Dwernicki, Julian Ursyn Niemcewicz, ks. Jełowicki. Chopin po wejściu rozpoczyna koncert od improwizacji: „W niemą salę padł pierwszy dźwięk. Improwizuje. / On oczy ma zamknięte. Lecz nie gra. Maluje". Pojawia się po raz kolejny znana technika asocjacyjna – muzyka ewokuje wspomnienia: „Przypomniał jakiś obraz: wieś w gruszkowych sadach, / Bose dzieci na

[712] A. Oppman, *Poezje*, t. 3: *Pieśni o sławie*, Warszawa 1927, s. 155–159.

progach, malwy na lewadach, / Roześmianą dziewczynę w kalinowym wianku, / Rozdrgany graniem dzwonek w różowym poranku". Oppman jednak zdecydowanie multiplikuje owo wrażenie, wymieniając nie kilka ogólnych dla wszystkich skojarzeń. Każdemu muzyka Chopina przypomina coś innego: „Dziwna piosenka, wszystkim słuchaczom przyjemna, / Ktoś myśli: to z nad Ikwy, inny ktoś: z nad Niemna, / Jeszcze komuś od Wisły gra echem znajomem, / Jakby ją dzieckiem słyszał pod rodzinnym domem". Kolejna ewokacja ma już rozmiar bardziej globalny. Gra na fortepianie symbolizuje bowiem wolność, która staje się poniekąd wyrzutem dla obecnych. W dalszej części Oppman zastosował technikę palimpsestowego nadpisywania sensu na muzykę. W dźwiękach fortepianu słychać bowiem „trąbkę pułkową", „basetlę dudlącą, co basem śpiewa". Poeta ukazuje w ten sposób wszystkie stereotypowe opinie na temat muzyki Chopina, tzn. że każdy utwór niejako zaczerpnięty jest z doświadczeń muzyki ludowej. Na koniec wiersza poeta zastosował ciekawy zabieg, podmieniając siedzące na sali osoby. Nie ma już Mickiewicza i Słowackiego i innych, siedzą za to ksiądz Robak, Telimena, Wallenrod, Gustaw i Konrad, Piast Dantyszek, ksiądz Marek, Kordian i Anhelli.

3. Podobnym tropem, co Lechoń i Oppman, poszedł mniej znany poeta A. Bogusławski, który napisał w połowie lat 20. wiersz *Szopen u Radziwiłła*[713]. Wiersz Bogusławskiego nawiązuje najprawdopodobniej do słynnego obrazu autorstwa Henryka Siemiradzkiego Chopin w salonie księcia Antoniego Radziwiłła w roku 1829, namalowanego w 1887 roku. Obraz ukazuje scenę koncertu Chopina, który rzeczywiście odbył się w domu Antoniego Henryka Radziwiłła w Antoninie. Chopin przebywał tam w 1829 roku, komponując zresztą wczesny Polonez C-dur op. 3 na fortepian i wiolonczelę. Scena namalowana przez Siemiradzkiego jest oczywiście wyobrażona. Można powiedzieć, że wiersz Bogusławskiego jest ekfrazą tego dzieła malarskiego. Za pomocą środków poetyckich niejako ożywia obraz i w sposób narracyjny ukazuje to, co działo się podczas tego koncertu. Możemy ten utwór nazwać także ekfrazą muzyczną, ponieważ jest to kolejny przykład poetyckiego opisu muzyki wychodzącego od Mickiewicza, a wzorowanego na późniejszych dokonaniach Lechonia oraz Oppmana – inspiracja Lechoniem jest łatwa udowodnienia: z jakiegoś bowiem powodu Chopin gra w tym koncercie na klawikordzie, a nie fortepianie. Z jednej strony utwór ożywia nam dzieło malarskie, z drugiej jest żywym opisem koncertu muzycznego, utrzymanego w rozpoznawalnej już konwencji. Tym, co w wierszu Bogusławskiego nowe i odświeżające, to w pewnym sensie zastosowanie techniki „tłumaczenia" utworów Chopina w stylu Ujejskiego. Poeta stosuje bowiem zabieg, w którym opis koncertu utrzymany jest w innej poetyce wersyfikacyjnej od fragmentów, w których Chopin odgrywa konkretne utwory. Poeta nie wykorzystuje zatem tylko poetyki asocjacji, w jego ujęciu sam kształt wiersza sugeruje treści grane

[713] *Poezja polska 1914–1939. Antologia*, t. 2, op. cit., s. 142–144.

przez pianistę. I np. gdy Chopin „płacz rozbudził w wiolinie piosenką", nagle tok wiersza zmienia rytm i zaczyna być stylizowany na piosnkę ludową: „Hej! / grać, fujarko, chciej, / na łąki, na bory i pola! / Graj! / na ten cały kraj / gdzie dzisiaj łzy i niedola!". A gdy pianista zatrzymał się, wersyfikacja powraca na dawne tory. W podobny sposób stylizowany jest wiersz, gdy następuje kolejna poetycka asocjacja muzyczna. Melodia Chopina ma być analogonem wydarzeń Powstania Listopadowego, co powoduje zmianę rytmu poetyckiego na bardziej rwany i nieregularny – w celu podkreślenia wyrażanych emocji. Wiele w tym wierszu patriotycznie umotywowanego patetyzmu i przesady w duchu mesjanistycznym: „po strunach klawikordu rozpętał bezwiednie / pieśni skargi, miłości, pieśni-przepowiednie, / całą Polskę okutą wyrzucił na struny / i grał jej marsz odwetu, grał zemsty pioruny!". W taki sposób najprawdopodobniej wyobrażał sobie poeta nastrój tamtych dni. Co ciekawe, Chopin zawsze występuje w tych utworach jako swoiste sumienie narodu, a każdy koncert jest interpretowany niemal jak przemowa lub odezwa do Polaków. Nie ma w tym szczególnego artyzmu i muzyki samej w sobie. Chopin odgrywa koncert, by poruszyć sumienia – a puenta tego wiersza sygnalizuje, że niewielu z nich zrozumiało przesłanie: „Słuchacze, choć porwani melodią głęboko, / nie pojęli dziwnego *forte con fuoco*". Tak wygląda poetycka kreacja Chopina na wieszcza narodowego.

3. Literacka instrumentologia

A. Instrumenty muzyczne dzieli się podług dwóch dużych kategorii: naukowej oraz praktycznej. Podział praktyczny jest uproszczony i wykorzystywany bardziej popularnie. W tej klasyfikacji dzielimy instrumenty na trzy rodzaje: strunowe, dęte i perkusyjne. Instrumenty strunowe zaś na smyczkowe, szarpane i klawiszowe; instrumenty dęte na drewniane, blaszane i klawiszowe; perkusyjne natomiast – na te o określonej wysokości dźwięku i te o nieokreślonej wysokości dźwięku[714]. Widzimy więc, na podstawie tych typów i podtypów, że nie ma jednego kryterium, na podstawie którego są grupowane. Instrumenty strunowe dzieli się ze względu na sposób wydobycia dźwięku: smyczkowe (za pomocą smyczka), szarpane (za pomocą pociągnięcia palcem lub plektronem), klawiszowe (poprzez naciśnięcie klawisza). Instrumenty dęte, mimo iż główna kategoria także mówi o sposobie wykonania (poprzez zadęcie słupa powietrza), to już bardziej szczegółowe kategorie podzielone są ze względu na inne kryterium – materiału, z którego zostały stworzone: są więc z drewna lub z metalu; osobną kategorią jest natomiast instrument klawiszowy, który znowu wraca do kryterium źródła dźwięku.

B. Zbiór instrumentów poetyckich został uporządkowany i sklasyfikowany na podstawie rozstrzygnięć zaproponowanych przez Ericha Moritza von Hornbostla i Curta Sachsa w

[714] A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 264.

fundamentalnej już dziś pracy *Systematik de Musikinstrumente* (1914)[715]. W języku potocznym często nazywa się ją klasyfikacją naukową – w przeciwieństwie do klasyfikacji popularnej, czyli podziału na instrumenty strunowe, dęte, perkusyjne. Główną wadą tego typu nomenklatury jest brak wspólnego kryterium, na podstawie którego klasyfikuje się instrumenty (w jednym jest to struna, w drugim strumień powietrza, w trzecim uderzenie w kawałek materiału), a także wykluczanie części istniejącego instrumentarium, które obejmuje więcej niż jedną kategorię (np. klawesyn to instrument strunowy szarpany, mimo że ma klawisze), nie obejmuje żadnej (harmonika szklana jest instrumentem pocieranym) lub jej przyporządkowanie budzi kontrowersje (blaszany saksofon uznawany jest za instrument dęty drewniany).

D. Klasyfikacja Hornbostela-Sachsa porządkuje te wszystkie sprawy, wyszczególniając jedno kryterium podziału[716]: źródło dźwięku (wibrator). Na tej podstawie autorzy wyróżnili chordofony (instrumenty, w których źródłem dźwięku jest drgająca struna), aerofony (instrumenty, w których źródłem dźwięku jest drgające powietrze), membranofony (instrumenty, w których źródłem dźwięku jest napięta membrana) oraz idiofony (instrumenty, w których źródłem dźwięku jest sam materiał, z którego zostały one stworzone; innymi słowy, one same w sobie generują dźwięk)[717]. Każdy zbiór instrumentów można podzielić jeszcze bardziej szczegółowo. W kontekście poetyckim najbardziej przydatne będzie podzielenie na mniejsze podkategorie głównie chordofonów i aerofonów. Membranofony i idiofony stanowią bowiem jedynie margines całego zbioru. Podkategorie jedynie luźno nawiązują do bardzo szczegółowych rozstrzygnięć Sachsa i są podporządkowane zebranemu materiałowi[718]. Dlatego w uproszczeniu, wykorzystując kryterium sposobu wydobycia dźwięku (incytator), dzielę chordofony na instrumenty smyczkowe (skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, basetla, basy), szarpane (lira, harfa, lutnia, mandolina, gitara, banjo, ukulele) oraz klawiszowe (klawikord, szpinet, fortepian). Aerofony można z kolei pogrupować na wargowe (flet, okaryna), stroikowe (saksofon, klarnet, fagot, obój), ustnikowe (trąbka, trąba, puzon) oraz piszczałkowe i stroikowe (organy, fisharmonia). Na koniec, już bez podkategorii, wyróżnione zostaną międzywojenne poetyckie membranofony (bęben, werbel, tamburyn, kotły) i idiofony (gong, tam-tam, harmonijka ustna oraz drumla).

[715] Zob. E.M. von Hornbostel, C. Sachs, *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, „Zeitschrift für Ethnologie" 1914, nr 4/5, s. 553–590.
[716] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 431; M. Campbell, C.A. Greated, A. Myers, *Musical Instruments. History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music*, New York 2004, s. 39–41; M.J. Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago 1990, s. 167–172.
[717] W 1940 roku Sachs dołączył do klasyfikacji tzw. elektrofony, czyli instrumenty, w których źródłem dźwięku jest cały układ elektroniczny, a także membrana głośnikowa. Elektrofony ze zrozumiałych względów nie będą przydatne w opisie instrumetarium poetyckiego międzywojnia. Por. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Warszawa 1989, s. 443–444;
[718] Ibidem, s. 429–443.

CHORDOFONY

SKRZYPCE

A. W poezji międzywojennej pojawiają się najczęściej chordofony smyczkowe, szarpane, uderzane oraz klawiszowe. Popularne smyczki tematyzowano w poezji międzywojennej najczęściej. Przebijają one nawet najbardziej kanoniczne i konwencjonalne dla twórczości poetyckiej instrumenty, takie jak lira, lutnia czy harfa. Trudno nie dostrzec znacznego uzależnienia polskiej kultury, nie tylko literackiej, od instrumentów smyczkowych. Prym wiodą w tym zestawieniu skrzypce, ukazywane na różne sposoby: jako instrument wirtuozowski, związany z salą koncertową wielkich filharmonii, jako instrument bliżej związany z przestrzenią wiejską, gdzie nazywa się je skrzypkami, skrzypicami, a czasami lokalizuje je w określonym kontekście folklorystycznym, gdy nazywane są gęślami czy gęślikami – w celach archaizacyjnych[719], czyli najbardziej znany dziś chordofon smyczkowy[720]. Jego sława i renoma wynika głównie z fenomenalnych możliwości wyrazowych, a także dość dobrze zbalansowane brzmienie we wszystkich właściwie rejestrach, czym poszczycić nie mogą się inne podobne chordofony[721].

B. Na większą skalę skrzypce zaczęto tematyzować w polskiej poezji w okresie romantyzmu – instrument ten dobrze wpisywał się w panujący wówczas kult geniuszy oraz wirtuozów. Niewątpliwie istniały dwie osobistości, które wpłynęły w sposób znaczący na instrumentarium poetyckie – Niccolo Paganini oraz Karol Lipiński. Obu poświęcano bałwochwalcze wręcz wiersze[722], a instrument, którym się posługiwali, okazywał się narzędziem o boskiej mocy. Dotyczy to zwłaszcza Lipińskiego, uznawanego przez niektórych poetów, np. Maurycego Gosławskiego, za wieszcza wśród muzyków, a więc w pewnym sensie muzyczny odpowiednik Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego[723].

C. Adam Czech przekonuje, że polska kultura funkcjonuje w pewnym sensie jako dialektyka między skrzypcami a fortepianem. Z jednej bowiem strony jest ona współbudowana na micie, tworzącym wyobrażenie, że skrzypce są instrumentem o wysokim statusie, wręcz elitarnym, z drugiej zaś często się traktowane jako coś gorszego od fortepianu, ponieważ ich ludowe pochodzenie, zaznaczone w samej nazwie (skrzypce – od skrzypienia), miałoby jakoby tej elitarności przeczyć[724].

---

[719] B. Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Wrocław 1977, s. 79 i nast.
[720] D.D. Boyden, P. Walls, P. Holman, K. Moens i in., *Violin*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41161 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[721] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 907; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 460–461.
[722] Jacek Kolbuszewski określa ten rodzaj twórczości „poezją kultu". Por. J. Kolbuszewski, *„Jeszcze go widzę, jak w skromnej postawie stał w środku Sali ze skrzypcami w ręku...". Wiersze o Karolu Lipińskim*, [w:] *„Kto ma talenta, jest chwałą narodu". Wiersze o Karolu Lipińskim*, zebr. M. Bąk, do dr. podał J.A. Choroszy, Wrocław 2011, s. 8.
[723] To nie jedyny przykład. W poezji Norwida pojawia się postać Nikodema Biernackiego, którego gra na skrzypcach zachwyciła poetę do tego stopnia, że poświęcił mu znakomity wiersz. Zwraca uwagę przede wszystkim połączenie figury wirtuoza i wieszcza. Więcej na ten temat zob. B. Łuczak, *O skrzypcach oraz ich muzyce w wierszu do „artysty zapomnianego" – do Nikodema Biernackiego*, „Studia Norwidiana" 2013, nr 31, s. 95 i n.
[724] A. Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013, s. 18–25.

Lektura wierszy poetów międzywojennych potwierdza tę ogólną dialektykę, tym niemniej na poziomie waloryzacji owo rozpoznanie się nie potwierdza. Skrzypce są instrumentem znacznie częściej tematyzowanym niż fortepian, a także znacznie bardziej cenionym, bardziej spajającym różne poziomy polskiej kultury, przy czym nie oznacza to, że rola fortepianu jest o wiele mniejsza. To właściwie pojedynek gigantów wśród instrumentów, w którym przewaga jednego nad drugim zależy od tekstu kultury, w obrębie którego są tematyzowane.

D. Skrzypce są w poezji międzywojennej instrumentem transgranicznym, pojawiającym się w wielu kontekstach: w scenerii miejskiej, miasteczkowej czy wiejskiej. Każdej części polskiej kultury towarzyszy ten instrument; jest w pewnym sensie synonimem muzyki, dlatego też skrzypce bardzo często pełnią wdzięczną rolę podstawy metafory; pasują też do każdego niemal możliwego kontekstu muzycznego i audialnego. Są obok fortepianu i fletu najczęściej tematyzowanym instrumentem. Mają charakter kanoniczny, determinując całokształt ogólnej audiosfery instrumentarium muzycznego w polskiej poezji tego czasu. Skrzypce to instrument, jak już wspominaliśmy, integrujący różne stopnie polskiej kultury; występują zarówno w miastach, jak i na prowincji. Stanowią podstawowy instrument każdej orkiestry symfonicznej, a zarazem wiodą prym w każdej kapeli ludowej. Początkowo występują także w jazzbandach – co charakterystyczne dla tradycji polskiego jazzu. Długie utrzymywanie się skrzypiec w składzie orkiestr jazzowych dowodzi żywotności tego instrumentu w polskiej tradycji muzycznej[725].

E. O znaczeniu skrzypiec w polskiej kulturze poetyckiej mówi sama skala ich występowania. Instrument ten jest tematyzowany ponad 500 razy. To liczba ogromna, jeśli wziąć pod uwagę, że dwa kolejne najbardziej popularne instrumenty międzywojnia, a więc fortepian i flet, pojawiają się ponad 300 razy – ale razem wzięte. Skrzypce są bez wątpienia polskim instrumentem kanonicznym; można je na mocy samej częstotliwości uznać za najważniejszy i najbardziej wszechstronny instrument muzyczny w międzywojniu. Najczęściej są wykorzystywane jako prosty motyw incydentalny, muzykalizujący przestrzeń świata przedstawionego. Takich motywów jest tak dużo, że z łatwością można sporządzić z nich katalog:

1. Ekspresjonizm: J. Stur (*Modlitwa*), W. Hulewicz (*Skrzypce 1*, *Skrzypce 2*, *Skrzypce 3*), E. Zegadłowicz (*Skrzypka*, *Ballada o królu cygańskim z dygresją społeczną, bardzo pouczająca*, *Ranek*, *Na dnie skrzypiec*), J. Wittlin (*Psalm*, *Grzebanie wroga*). Regionalizm: J. Brzostowska (*Sąsiad*, *Koncert*). Poeci niezależni nawiązujący do poetyki regionalistycznej: B. Leśmian (*Matysek*) oraz M. Czerkawska (*Wiśnie*, *[Przyłożył Beskid...]*, *Olśnienie*).
2. Futuryzm: B. Jasieński (*Słowo o Jakubie Szeli*) oraz T. Czyżewski (*Pastorałki*).

[725] K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazzbandu w międzywojennej Polsce*, op. cit., s. 41–42.

3. Skamander: J. Tuwim (*Nuda*, *Bezsenna noc*), K. Wierzyński (*Bal na jeziorze*, *Sen nocy letniej*), A. Słonimski (*Godzina poezji*), J. Iwaszkiewicz (*Światło*, *Powroty*, *Barwy*), J. Lechoń (*Prosta piosenka*, *W trzech izbach*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*[Niebo jest słodkie…]*, *Alfabet morza*), S. Baliński (*Noc w Azji*), W. Broniewski (*Koncert*), P. Hertz (*Sen Jakuba*, *Elegia przed nocą*), K. Iłłakowiczówna (*Wieczór*, *Skrzypki wieczorne*), Ś. Karpiński (*Hel*, *Groteska o grajku i wiolonczeli*), J. Liebert (*Pieśń rybaków*, *Ojczyzna*) oraz M. Pawlikowska-Jasnorzewska (*Zanurzenie mnie w Niego*, *Modlitwa*, *Film amerykański*).
4. Awangarda Krakowska: J. Przyboś (*Tam gdzie żył*), M. Czuchnowski (*Poranek goryczy*). Poeci nawiązujący do poetyki „Zwrotnicy": L. Piwowar (*W krajobrazie*, *Drzewo kwietniowe*, *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*).
5. Kwadryga: S. Ciesielczuk (*Zmysły*, *Skrzypce*, *Noc*, *Chłopska fura*), W. Sebyła (*Młyny. Sonata nieludzka*, *Koncert egotyczny. Poemat refleksyjny*), S.R. Dobrowolski (*Ballada o Franciszku Villonie*, *Sonata księżycowa*, *Zostanie po mnie*), K.I. Gałczyński (*Do Stanisława Marii*, *Portret Gaudentego*, *Pieśń cherubińska*, *Palcem planety obracasz*, *Bal u Salomona*, *Lipiec, czyli Quintilis*), R. Kołoniecki (*Wiersz napisany wczoraj*, *Tak iść*, *Nad książką Staffa*, *Dzień muzyki*), M. Piechal (*Wschód prostytutek*, *Obłakany kataryniarz*, *Hiacynty*), W. Słobodnik (*Ballada. List mistrza Villona do mnie*, *Cień skrzypka*, *Syn cieśli*, *Jesienna droga*, *Duch tragedii*, *[Zmieszałem trawę z błękitem wieczornym...]*), L. Szenwald (*Scena przy strumieniu*).
6. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz (*pod popiołem*, *Muzyka ulicy Złotej*, *w boju*, *pieśń o niedobrej burzy*, *to na skrzypcach*), S. Piętak (*Atak serca*, *Procesja*), J. Śpiewak (*sonata wojenna*) oraz Cz. Janczarski (*Mały domek*, *Krzyk żurawi*, *Koncert*, *Wiersz sentymentalny*). Poeci lwowscy: S. Rogowski (*Sielanka osobista*, *Brat muzyczny*, *Ballada o skrzypku*).
7. Żagary: J. Huszcza (*Elegia*, *Rzęsami cieni zaszły jeziora*) oraz A. Rymkiewicz (*Kołysanka zimowa*, *Wiosenne skrzypeczki*).
8. Autentyzm: S. Czernik (*Aniołowie*), J.B. Ożóg (*Dwa kłosy*, *O strachach*, *Skrzypce świętego*, *Ulicą*), T.J. Demczyk (*Na wsi*), S. Szajdak (*Lato*).

ALTÓWKA

Jest to większa odmiana skrzypiec, nazywana także wiolą. Rozmiary instrumentu wpływają na jego skalę, co zaznaczone jest już w jego polskiej nazwie[726]. Dźwięk altówki jest niższy, ma głębsze i ciemniejsze ubarwienie – z tego powodu przypomina głos altowy[727].

[726] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 122–127.
[727] D.D. Boyden, A.M. Woodward, *Viola*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29438 [dostęp: 22.02.2022 r.].

A. Altówka jest przeważnie instrumentem akompaniującym, bardzo rzadko solowym. Postrzega się ją często jako „gorszą" siostrę skrzypiec[728]. Przeświadczenie to ma pewne podstawy, ponieważ altówka nie ma tak dużych możliwości wyrazowych, co skrzypce. Trudno pisać muzykę solową na ten instrument, ponieważ jego brzmienie w różnych rejestrach jest niespójne[729]. Nie znaczy to jednak, że takiej muzyki nie ma.

B. W poezji międzywojennej w ogólnym planie literackim instrumentologii altówka zajmuje miejsce skromne. Odegrała dość skromną rolę w całym poetyckim instrumentarium, pełniąc zwykle funkcję motywu. Zupełnie osobno warto jednak wyróżnić jedyny wiersz muzykologiczny, który został jej poświęcony.

1. Najważniejszym i zarazem najbardziej udanym wierszem poświęconym temu instrumentowi jest utwór Witolda Hulewicza. Wiersz współtworzy tom poety pt. *Sonety instrumentalne* (1928), formalnie jest to zatem sonet, o czym informuje tytuł książki. Jest to prawdopodobnie jedyny w polskiej poezji sonet poświęcony tylko i wyłącznie altówce – a w każdym razie jedyny do 1939 roku.

należy traktować jako sonety muzykologiczne. Hulewicz trafnie zarysował dialektyczną sytuację, na tle której rozpatrywana jest rola muzyczna altówki: „To, czego jej siostra, skrzypcowa blondyna / pomieścić nie mogła już w złocistej główce, / to wszystko oddała, jak ufna dziecina, / bliźniaczce swej śniadej: brunetce altówce".

Altówka potraktowana zostaje jako osobny i autonomiczny instrument, którego funkcją jest uzupełnianie i dopełnianie skrzypiec na poziomie wyrazowym. Altówkę traktuje Hulewicz jak instrument, który posiada swoje własne walory; takie, których z kolei skrzypce są pozbawione. Dlatego też „gorsza" siostra jest właściwie niezastąpioną towarzyszką, tworzącą naturalny dla skrzypiec kontrapunkt: „Bardzo się kochają; razem chodzą ślicznie, / te same tęsknoty mają, raje, bole – / a kiedy się kłócą, to kontrapunktycznie. / Kto zaczął? czy skrzypce? — Nie, tym razem wiole". Altówka była przez Hulewicza instrumentem raczej lubianym. Powrócił do niej poeta raz jeszcze w latach 30. w tomiku poetyckim poświęconym miastu Wilnu pt. *Miasto pod chmurami* (1931). W wierszu *Wilno* rozprawia poeta o jakościach dźwiękowych słowa, pisząc, że „Głównym dźwiękiem jest litera «i», / której nie znają mali ani źli. / Ten sam dźwięk, co prześwietla słowo «Litwa» — / a «Litwa» to większość słowa «modlitwa»"[730]. Dalej brnie poeta w szereg porównań i skojarzeń, a wśród nich pada jedno znamienne: „Imię Wilna jak śpiewna wijola".

2. Altówka, ponownie nazwana wiolą, pojawia się również w wierszu J.A. Gałuszki, który w wierszu *Białe melodie* daje upust swej fascynacji modernistyczną korespondencją sztuk. Wprowadza do scenerii wiersza motywy lunarne, uzupełnione już dosyć konwencjonalnym w tamtym czasie

[728] A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 90–91.
[729] J. Waldorff, *Sekrety Polihymnii*, Warszawa 1957, s. 49–50.
[730] W. Hulewicz, *Miasto pod chmurami*, Wilno 1931, s. 6.

wątkiem sonatowym. Prowadzi to z jednej strony do dość oczywistego skojarzenia z przysłowiową sonatą księżycową (*Beethoven*), z drugiej jednak tworzy trudny do zignorowania pejzaż dźwiękowy muzyczny, a więc taki, na który składają się głównie dźwięki podlegające prawu muzycznej metafory: „W żałosnej melancholii / płakały jesienne wiole".

WIOLONCZELA

Historycznie była ona instrumentem konkurującym z całą rodziną instrumentów, które nazywano wiolami, np. viola da gamba, viola da braccio, viola d'amore[731]. Dopiero gdy ostatecznie ustalono kształt wiolonczeli, co badawcze przypisują Antonio Stradivariemu, instrument zyskiwał coraz większe znaczenie i ostatecznie wyparł z orkiestry rodzinę wiol, które nie mogły dotrzymać mu kroku[732].

A. Muzykę wiolonczelową zaczęto uprawiać na większą skalę dopiero w epoce baroku. Można w tym wypadku wymienić zwłaszcza koncerty Luigiego Boccheniniego, który sam był nie tylko kompozytorem, lecz także i wybitnym wiolonczelistą swych czasów. To właśnie on najbardziej bodaj w historii muzyki spopularyzował wiolonczelę jako instrument solowy. Osobną kwestią pozostają także słynne suity na wiolonczelę solo Jana Sebastiana Bacha.

1. Ekspresjonizm: W poezji międzywojennej pojawia się dość często, ale jako motyw monotonny i powtarzalny. Jedyny muzykologiczny wiersz, pt. *Wiolonczela*, poświęcił jej W. Hulewicz. Pisał o niej jako „młodszej skrzypiec siostrze, wielkiej, smukłej w stanie", zwracając też uwagę na brzmienie: „męski tenor, lecz niewieścia dusza". Do jej zasadniczych cech zalicza poeta to, że jest „płynna, słodka i śpiewna, jak jej rzewne imię". W utworze *Matka żegna jedynaka* J. Wittlina pojawia się motyw wiolonczeli, choć jest akcydentalny.
2. Futuryzm: A. Stern w wierszu *Samotni* wspomina zaś o „rozrosłych leniwie biodrach wiolonczeli".
3. Skamander: Motyw wiolonczeli pojawia się także u J. Tuwima, pisze on w wierszu *List pt. „Liebesleid"* o „łkającej wiolonczeli". A. Słonimski w wierszu *Życie i śmierć* wspomina zaś o garbusie, który „gra na wiolonczeli", a w *Vox humana* mówi o „wiolonczeli łkającej", podobnie jak wcześniej Tuwim. U J. Iwaszkiewicza w wierszu *Do Dionizosa* stwierdza, że „jeszcze się gdzieś hen zahaczy / na wiolonczeli struna złota". W utworze *Konserwatorium we Florencji* opowiada zaś o „dyszących w upale wiolonczelach. W *Nocnej muzyce*, opisując grę instrumentów smyczkowych, zwraca uwagę, iż „wiolonczeli melodia niska". J. Lechoń w *Piłsudskim* pisze zaś, że „menuetem się cichym wiolonczela żali".

[731] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 1066; A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 81–83.
[732] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 535–536; P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 68–73.

4. Poetki i poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W *Żałosnej historii o Pajacu i Pajacynce* K. Iłłakowiczówny na wiolonczeli w noc noworoczną grał sobie czart. Wiolonczela największą rolę odegrała jednak w satyryczno-surrealistycznym wierszu Ś. Karpińskiego *Groteska o grajku i wiolonczeli*, w której w pijackim szynku zaszła w ciążę i urodziła… skrzypce, które następnie odkupił od niej „pijacki Paganini".
5. Kwadryga/Poezja społeczna: W. Wandurski, w swoim zwyczaju, używa w wierszu *Od północy do świtu* metafory „wiolonczeli szyn". S. Ciesielczuk pisze zaś w wierszu *Czarodziejstwo* o „śpiewających wiolonczelach tęczy". K.I. Gałczyński włącza wiolonczelę do *Bal u Salomona*, a w wierszu *Fałszywy adres* pisze o „dzielnicy wiolonczeli". U M. Piechala wiolonczela występuje w wierszu *Elegia żalu*, gdzie jest porównana do rzeki, „której powiew tony fal wytrąca, / podobna rozpłakanej strunie wiolonczeli". W wierszu *Słowik* wykorzystał ją W. Słobodnik, pisząc: „Ktoś jednym palcem dzwonił w szyby, / A drugim biegł po wiolonczeli".
6. Awangarda Lubelska: J. Łobodowski w utworze *Noc na Wołyniu* pisze o tym, że „śpiewa chór niewidzialny / i zawodzą przez sen wiolonczele".
7. Autentyzm: J.B. Ożóg w wierszu *Krew na srebrnym kole* powiada o „huczących aut wiolonczelach", a w utworze *Ulicą* o „wiolonczeli szyi miedzianego jelenia". Powyższe zestawieni wyczerpuje liczbę znaczących motywów wiolonczelowych.

BASETLA

Basetla to instrument niewychodzący w międzywojniu poza swój rodowity kontekst społeczno-muzyczny, czyli kapelę ludową. Na fali mody i tendencji na ludowość, nazywaną przez samych futurystów prymitywizmem, istotną rolę jako element obrazowania zyskały instrumenty ludowe, w tym właśnie basetle lub inaczej basy, wiejska wersja wiolonczeli[733]. O basetli mowa głównie w poezji nawiązującej do motywów ludowych lub stylizowanych na ludowe. Czasami też basetla wykorzystywana jest jako metafora biofoniczna. W wierszu *łąka* Stanisław Młodożeniec napisał: „Jak na odpust muzykują, grają jej kapele – / brzęczą pszczoły, miodne bąki, basetlują trzmiele". Podobnie postąpił Iwaszkiewicz, pisząc w wierszu *XV*: „Chrząszcze jak wiersze w wietrze brzęczą / Gęstą basetlą wierzbnych scherz". W Pieśni wysokiego wichru Staff pisze zaś, że „wioną marzące zwierzenia basetli". Teodor Bujnicki w wierszu *Defilada* twierdzi, że basetla „gra do taktu" maszerującym[734]. Na tym wykaz motywów się kończy.

[733] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 87; S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978, s. 39–45; A.I. Oborny, *Polskie instrumenty ludowe*, Warszawa 2015, s. 92–95.
[734] T. Bujnicki, *Wiersze wybrane*, wyb. T. Bujnicki, przedm. A. Jędrychowska, Warszawa 1961, s. 273. Dalej jako: TBJ, numer strony.

LIRA

Wynalezienie liry czy kitary przypisuje się różnym osobistościom świata greckiej mitologii. Mówi się, że stworzyła ją Polihymnia, jedna z muz, i podarowała Apollinowi[735]. Teorię tę uzasadniano w taki sposób, że to właśnie Polihymnia, być może za sprawą tego samego Apollona, stała się matką najgenialniejszego z greckich muzyków i poetów – Orfeusza. Jego talent do gry na siedmiostrunnej lirze tłumaczyłby się niejako sam „genetycznie". W greckiej mitologii lira była instrumentem magicznym, stanowiącym atrybut czy to samego Apolla, czy słynnego muzyka i poetę trackiego – Orfeusza. Lirę jako atrybut przypisywano także dwóm Muzom – Terpsychorze oraz Erato. Lira jest także przede wszystkim nazwą, która przetrwała i wyparła instrument alternatywny – kitarę. Tę ostatnią możemy dziś kojarzyć bardziej z gitarą (albo cytarą), mimo iż te dwa instrumenty nie mają ze sobą wspólnego niemalże nic – może poza tym, że oba są chordofonami. Lira i kitara można w pewnym uproszczeniu uznać za ten sam instrument, choć nie można powiedzieć, by w istocie były one identyczne. Oba instrumenty należą do tej samej rodziny, ale to lirę należy uznać za narzędzie muzyczne stojące wyżej w hierarchii genetycznej. Powstała bowiem wcześniej, a kitara była de facto jej swoistą i bardziej „profesjonalną" odmianą, pełniącą określone społeczno-religijne. Lira była instrumentem prostszym w budowie, a także wywodzącym się z greckiej kultury ludowej[736]. Gry na tym instrumencie, w podstawowym zakresie, uczono w szkołach[737]. Lira była więc instrumentem dla początkujących; muzyk, który zostawał wirtuozem, musiał chwycić za kitarę – poucza o tym Arystoteles w księdze ósmej swej *Polityki* (1341a)[738]. Kitara była instrumentem spełniającym określone w trakcie obrzędów, ale nie tylko. Towarzyszyła najczęściej tzw. trójjedynej chorei, a więc tańcowi i recytacji poezji. Istotna różnica między lirą a kitarą zasadza się ponadto w jej przeznaczeniu – na lirze uczono się gry, dlatego istotny był aspekt propedeutyczny tego instrumentu i jego cech. Na kitarze grano już w sposób profesjonalny, a przede wszystkim – dla przyjemności. Żaden początkujący muzyk nie mógł grać na kitarze; dopóki nie osiągnął określonego poziomu gry, korzystał z liry. Oczywiście mimo tych wszystkich różnic lirę i kitarę często utożsamiano – zwłaszcza w przekładach językowych.

Kulturowe oddziaływanie liry, wyparcie kitary, wynika z przeniknięcia do świata literatury. Od liry wywodzi się bowiem słowo 'liryka', a więc pierwotnie poezja wykonywana przy wtórze liry

[735] B. Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 58–61.
[736] K. Wachsmann, B. Lawergren, U. Wegner, J. Clark, *Lyre*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/97815 [dostęp: 22.02.2022 r.].
61592630.article.50534 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[737] W starożytności, a przynajmniej w okresie tzw. klasycznym, umiejętność gry na lirze należała nie tylko do dobrego smaku, ale była wyznacznikiem wykształcenia. Jak powiada Martin West, „w latach dwudziestych IV wieku [p.n.e.] wyrażenie «nie potrafi grać na lirze» było równoważne z «nie ma dobrego wykształcenia»". Por. M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 39–40.
[738] Arystoteles, *Polityka*, przeł. i słowem wstępnym opatrz. L. Piotrowicz, wstęp M. Szymański, [w:] *idem*, *Dzieła wszystkie*, t. 6, Warszawa 2001, s. 222.

Janusz Sławiński przypomina, że w „najwcześniejszym stadium ewolucji liryka obejmowała teksty pieśniowe wykonywane z akompaniamentem muzycznym w ramach uroczystości związanych z kultem religijnym, ze świętami patriotycznymi, a także okolicznościami życia rodzinnego. W starożytnej Grecji podział liryki na różne gatunki zależał m.in. od dwóch kryteriów: rodzaju instrumentu muzycznego towarzyszącego wykonywaniu utworu oraz typu sytuacji społecznej, w której ramach pieśń była wykonywana”[739]. W ten sposób na stulecia stała się symbolem poezji lirycznej. W jej jedyną konkurentką była harfę – atrybut króla Dawida[740], a w renesansie lutnia, która ostatecznie w polskiej tradycji poetyckiej ukształtowanej przez Kochanowskiego lirę wyparła, albo ją bezpośrednio zastępując, albo stając się jej synonimem (lira i lutnia przez niektórych polskich poetów stosowane były zamiennie).

Lira pojawia się w krajobrazie konwencji poetyckich międzywojnia, ale status instrumentu-toposu skrajnie nacechowanego symbolicznie utrudnia jego aktualizację. Z jednej strony lira jest bardzo wygodną metaforą muzyczną (i poetycką), co ułatwia poetom wyrażanie pewnych treści uznawanych przez nich za uniwersalne i zrozumiałe same przez się; z drugiej – determinuje szereg metaforycznych klisz, z których trudno się uwolnić, zwłaszcza w kontekście twórczości, która ostentacyjnie odcina się od przeszłości. Tkwi w tym rozstrzygnięciu pewien paradoks, ponieważ nawet wśród najbardziej postępowych odłamów poezji międzywojennej, przynajmniej na poziomie deklaracji i manifestu, lira nie znika i przeważnie ma się dobrze.

W międzywojennej poezji motyw liry podejmowany jest chętnie przez wielu poetów, co umożliwia spojrzenie na ten instrument w sposób przekrojowy. Lira ujawniana jest w wielu różnych ideologiczno-artystycznych kontekstach:

1. Futuryzm: T. Czyżewski (*Pastorałki. Kolęda*, *Szałas w górach*) oraz A. Stern (*Poezja ziemi*).
2. Skamander: A. Słonimski (*Hiacynty*), J. Lechoń (*Śmierć*). Poeci i poetki nawiązujący do poetyki Skamandra: Z. Ginczanka (*Agonia*), P. Hertz (*Nocna muzyka*, *Stopień na Parnas*, *Ciężka lira*, *Rue Daguerre*) oraz J. Liebert (*Na lipę czarnoleską*, *U stóp św. Katarzyny*).
3. Awangarda Krakowska/Warszawska: J. Przyboś (*Martwa natura*), A. Ważyk (*Liryka*, *Hiacynt*, *Tramwaj*).
4. Kwadryga: S. Ciesielczuk (*Do przestworu*), S.R. Dobrowolski (*Sonata księżycowa*, *Rozmowa z cieniem*), W. Słobodnik (*Lirnik*), K.I. Gałczyński (*Piosenka o trzech aniołach*, *Szekspir i Chryzantemy*, *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego*, *Ulica Towarowa*, *Śmierć poety*, *Noc listopadowa*).

[739] Por. J. Sławiński, *Liryka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław 2000, s. 278–280.
[740] Atrybutem biblijnego króla Dawida jest zwyczajowo lira. Badania ikonograficzne dowodzą jednak, że równie często ilustrowano go z harfą. Por. Z. Rozanow, *Muzyka w miniaturze polskiej*, Kraków 1965, s. 65–90.

5. Żagary: Cz. Miłosz (*4 wymiary*, *Teatr pcheł*), A. Rymkiewicz (*[Nie wiem gdzie będę swe włosy siwe…]*).
6. Poeci niezależni: J.K. Weintraub (*Dedykacja*).

HARFA

Jest to drugi typowy instrument konwencjonalny. Ma rodowód starożytny. Obok liry (kitary) oraz fletu (aulosu) jest najważniejszym instrumentem wprowadzonym do europejskiej kultury oraz jej pola symbolicznego przez starożytnych Greków[741]. Jest instrumentem łatwo rozpoznawalnym, chętnie wykorzystywanym przez kompozytorów[742]. Ma kształt wysokiego trójkąta, w obrębie którego rozwieszonych jest 46 strun, co umożliwia używanie techniki arpeggio[743], a także charakterystyczne glissando[744].

A. Historia tego instrumentu jest oczywiście bardzo złożona, nie można ograniczać jej wyłącznie do Grecji. Jeśli jednak metodycznie ograniczyć nasze rozpoznanie do Europy, to właśnie Grekom zawdzięczamy włączenie harfy do naszej kultury, zarówno muzycznej, jak i szerzej – symbolicznej. Z harfą w dalszej kolejności bardzo silnie związali się Żydzi oraz chrześcijanie.

B. Harfa, mimo iż wywodzi się z tradycji greckiej, jest instrumentem także o rodowodzie biblijnym[745]. Na kartach Pisma Świętego motyw harfy pojawia się regularnie, dlatego też poetycka symbolika harfy przeważnie nawiązuje do tradycji judeochrześcijańskiej. Nie jest moim celem referowanie poetyckich dziejów harfy, nie ma na to miejsca, warto jednak powiedzieć, że instrument ten należy do czegoś, co określiłbym „świętą trójcą" instrumentów symbolizujących poezję jako taką – obok liry oraz lutni[746].

C. W obszarze motywiki literackiej związanej z harfą można wyróżnić osobną, mniejszą kategorię czy wariant tego instrumentu – tzw. harfę eolską. Motyw harfy eolskiej został w międzywojniu zapomniany; był bowiem już bardzo konwencjonalnym romantycznym i młodopolskim rekwizytem, służącym za podstawę metafory – albo muzycznej, albo geofonicznej. Harfa eolska była metaforą bardzo przewidywalną oraz wyeksploatowaną; dotyczyła dość wąskiego pola znaczeniowego, przez co nawet zmiana kontekstu nie pozwalała temu motywowi na znaczący rozwój i poszerzenie możliwości oddziaływania. O braku jakichkolwiek perspektyw rozwojowych niech świadczy nieobecność motywu harfy eolskiej nawet w twórczości bardzo zbliżonej językowo do estetyki młodopolskiej – poezji ekspresjonistów poznańskich.

[741] S.C. DeVale, B. Lawergren, J. Rimmer, R. Evans i in., *Harp*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45738 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[742] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 138–144.
[743] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 376.
[744] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 184.
[745] B. Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 45–47.
[746] A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 43–45.

D. W międzywojniu pojawiała się jednak „zwykła" harfa, głównie w formule dość konwencjonalnej. Była ona instrumentem w pewnym sensie stylizacyjnym. Często ujawniano ją w określonych kontekstach związanych z tradycją europejskiej kultury i literatury. Istotne są zasadniczo dwie takie tradycje: chrystianizm oraz romantyzm. Jedyny wiersz muzykologiczny poświęcony harfie napisał w międzywojniu Witold Hulewicz (*Harfa*); reszta literackich portretów nawiązuje raczej do znanej czytelnikom literatury motywiki i metaforyki. Łatwo sporządzić ich katalog:

1. Ekspresjonizm: E. Zegadłowicz (*Grajkowie wędrowni*), J. Wittlin (*Psalm*). Regionaliści: T. Szantroch (*Piłsudskiego rozkaz na pogrzebie Słowackiego 28 czerwca 1927*). Poeci związani z regionalizmem: B. Leśmian (*Kabała*, *[Nie ma ich nigdzie…]*).
2. Futuryzm: Y. Yankowski (*Pszeczucie*), T. Czyżewski (*Cisza*, *Rapsod*, *Grenada*).
3. Skamander: J. Tuwim (*Bajka*, *W Barwistanie*, *Hymn alchemików*, *Patriota*), K. Wierzyński (*Bal na jeziorze*), A. Słonimski (*Saul i Dawid*, *Vox humana*, *Wieczór w Tyberiadzie*), J. Iwaszkiewicz (*Prostota*, *Święte zasłony*), J. Lechoń (*Duch na seansie*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Sonata księżycowa*, *Do dębu*), W. Bąk (*Tutaj*), W. Broniewski (*[Błękitnym szlakiem płynie nasza łódka]*, *Żywa pieśń*, *Marsz*, *Poezja*), Z. Ginczanka (*Krajobrazy*, *Uczta*), K. Iłłakowiczówna (*Trzy struny*, *Dumanie korsarza*, *Wiosna*), J. Liebert (*U stóp św. Katarzyny*) oraz M. Pawlikowska-Jasnorzewska (*Najpiękniejsza zwrotka*).
4. Awangarda Krakowska: M. Czuchnowski (*Profil smutku*). Poeci nawiązujący do poetyki „Zwrotnicy": L. Piwowar (*Bruki*).
5. Kwadryga: M. Piechal (*W górach*, *Mitologia*, *Paryż*, *Sen nocy listopadowej*), W. Słobodnik (*Godzina modlitwy*, *Duch tragedii*), L. Szenwald (*Przybierający księżyc*).
6. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz (*iliada tętni*) oraz J. Łobodowski (*Objawienie*).

LUTNIA

Była ona instrumentem powszechnym w domach szlacheckich w XVI wieku. Pełniła zaś wiele funkcji, które wymieniał w wierszach Jan Kochanowski czy Łukasz Górnicki w swoim „Dworzaninie polskim"[747].

A. Była poniekąd instrumentem uniwersalnym; w towarzystwie służyła za towarzyszkę tańca, zabawy, ale też tzw. pieśni „uczonych"[748]. W sytuacjach bardziej intymnych, jak powiada Kochanowski, była „ochłodą myśli utrapionych", co „serce miękczy swym głosem przyjemnym" (Pieśń 16 z ksiąg wtórych)[749]. Lutni poświęcano wiele wierszy; jeśli zaś nie była głównym tematem wiersza, pojawiała się jako atrybut poety, wręcz symbolizowała poezję jako taką. Pod tym względem

[747] Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 3, Warszawa 1902, s. 152.
[748] B. Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 63–65.
[749] J. Kochanowski, *Pieśni*, opr. L. Szczerbicka-Ślęk, wyd. 6, Wrocław 2008, s. 90–91.

wyparła nieco grecką lirę oraz harfę, choć ich nie wyparła. W epoce staropolskiej lutnia, głównie za sprawą Jana Kochanowskiego, była symbolem sztuki poetyckiej, metaforycznym narzędziem, za pomocą którego „pisano" poezję. Amfion w wierszach Kochanowskiego nie grał na lirze darowanej mu przez Apolla, lecz na lutni właśnie („Do Amfionowej lutnie, / Spieszyły się lasy chutnie, A niezwyczajne opoki / Ścisnęły się w mur szeroki" – jak pisał w Pieśni 21 z ksiąg pierwszych)[750]. W pewnym sensie Kochanowski dokonywał w ten sposób aktualizacji mitu, czyniąc ze współczesnego mu instrumentu, który był symbolem poezji, instrument równy starożytnej, czarodziejskiej lirze czy kitarze.

B. Na lutni z jednej strony grano, z drugiej zaś – śpiewano. Metaforyka muzyczna była w tej mierze ujednolicona, mimo iż na poziomie detalu instrumenty mogły się ze sobą różnić. Śpiewał nie tylko poeta, śpiewała także lutnia; mogli też śpiewać razem, ale wówczas to lutnia śpiewała za sprawą poruszanych przez poetę strun. Śpiew pełnił funkcję metafory obejmującej więcej bardziej detalicznych aspektów gry na instrumencie czy śpiewu właściwego. Lutnię utożsamiano z natchnieniem poetyckim, będącym z jednej strony boskim darem, z drugiej natomiast - darem dziedziczonym drogą krwi; Kochanowski pisał o swojej Orszulce, że na nią „lutnia dziedzicznym prawem spaść miała" (Tren VI)[751]. Lutnia była z jednej strony wdzięcznym i elastycznym obrazowo i dźwiękowo tematem wierszy lub przynajmniej występującym dość regularnie motywem, z drugiej zaś – pojawiała się też w tytułach większych zbiorów wierszy, czego znamienitym przykładem jest słynna *Lutnia* Jana Andrzeja Morsztyna, na którą składa się blisko 210 utworów, zebranych w jedną całość w 1660/1661 roku (na marginesie warto dodać, że sam tytuł lira został nadany pod wpływem tomu *La Lira* Giambattisty Marina, zbioru wierszy z lat 1602–1614). Pisał Morsztyn w wierszu pt. Do czytelnika: „Lutniąś wziął w rękę, która-ć w różne tony / Zagra, jako jej każą różne strony, [...] / A że choć struny różne głosy mają, / Na jednej lutni wszystkie pieśni grają"[752].

C. Popularność lutni jako motywu poetyckiego jest skorelowana, co rzadkie w historii literatury, z popularnością lutni jako instrumentu muzycznego w epoce renesansu. Muzyka lutniowa pojawiła się już co prawda w średniowieczu, ale nie ma wielu zabytków, które pozwalałyby na szersze omówienie jej początków[753]. Pierwsze lutnie istniały już zresztą nawet w starożytności, np. w Grecji. Nie zdobyły tej samej popularności, co liry i harfy, ale ich obecność poświadczona jest w badaniach[754]. Przełom i wzrost znaczenia symbolicznego lutni przynosi dopiero Odrodzenie.

D. Lutnia, jako instrument niewielkich rozmiarów i podręczny, dość dobrze wpisywała się w rozwój nowej kultury muzycznej. Chomiński pisze, że znaczenie muzyki lutniowej polega na tym, że

[750] Ibidem, s. 50.
[751] J. Kochanowski, *Treny*, opr. J. Pelc, wyd. 16 popr., Wrocław 2009, s. 14–15.
[752] J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, opr. W. Weintraub, Wrocław 1988, s. 46.
[753] J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, t. 1, Kraków 1989, s. 185.
[754] M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 64 i nast.; J.G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. M. Kaziński, Kraków 2003, s. 93 i nast.

„najwcześniej dojrzewało w niej poczucie harmoniczne w postaci zwartych akordów”[755]. Wynikało to głównie z powodów obiektywnie materialnych: lutnia nie nadawała się do muzyki wielogłosowej, ponieważ dźwięk wydobywany ze strun wybrzmiewał dość krótko[756]. Większe znaczenie zyskała więc gra akordami. A to z kolei sprawiało, iż często towarzyszył jej ludzki śpiew, którego doskonale uzupełniała swymi możliwościami harmonizującymi[757].

E. W międzywojniu lutnia występuje od czasu do czasu, ale gdy już się pojawia, jej zastosowanie należy odczytywać jako celowe nawiązanie do określonej tradycji symbolicznej. Była ona traktowana jako symbol poezji; nadal często respektowano nadbudowaną nad tym instrumentem symbolikę. Nie można jednak powiedzieć, jakoby traktowano lutnię wyłącznie jako metaforę twórczości poetyckiej, która byłaby nieżywotna, mechaniczna oraz konwencjonalna. Motyw lutni objawiał się bowiem w przynajmniej trzech wariantach: 1. Aluzja do tradycji; 2. Aluzja autotematyczna, 3. Aluzja do instrumentu właściwego. Oto zaś wykaz poetów chętnie tematyzujących lutnię:

1. Ekspresjonizm: E. Zegadłowicz (*Skrzypka*, *Oto jaką kantyczkę wygrał poeta na teorbanie ku chwale pani Lodovici Odeleschi*). Poeci rewolucyjni: S.R. Stande (*Bunt bruków*).
2. Skamander: J. Tuwim (tomik *Biblia cygańska*), J. Iwaszkiewicz (*Piosenki*: *VI*, *Średniowiecze*) oraz J. Lechoń (*Lutnia po Bekwarku*, *Margines rymowany*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Sonata księżycowa*), W. Broniewski (*[Zatrułaś mi duszę…]*), P. Hertz (*Stopień na Parnas*, *Lutnia*, *Koń trojański*, *Tak się splątało*, *[Taras i wzniosłe Scaligerów schody...]*), K. Iłłakowiczówna (*Chcę, aby zginął*, *Ślepa królewna*, *Noc*, *Melodia odlotu*, *Prometeusz i człowiek*) oraz J. Liebert (*Do poety*, *Na lipę czarnoleską*, *Modlitwa*).
3. Awangarda Warszawska: A. Ważyk (*Koń trojański*).
4. Kwadryga: S.R. Dobrowolski (*Pod miedzianym księżycem*), K.I. Gałczyński (*Sympozjon*), R. Kołoniecki, (*Romantyczność*, *Las*, *Do Antinousa*), M. Piechal (*Sen nocy listopadowej. Wyrok*), W. Słobodnik (*Ksiądz proboszcz*).
5. Awangarda Lubelska: B.L. Michalski (*[Że lekkomyślnie myślał…]*). Poeci lwowscy: S. Rogowski (*Panny leśne*, *Wiersz o groźnej pogodzie*).
6. Żagary: T. Bujnicki (*My*), Cz. Miłosz (*Teatr pcheł*).
7. Poeci niezależni: M. Jastrun (*[Nic nie zostało mi…]*), J.K. Weintraub (*Dwie elegie*).

[755] Ibidem.
[756] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 6–10.
[757] K. Wachsmann, J.W. McKinnon, R. Anderson i in., *Lute*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40074 [dostęp: 22.02.2022 r.].

MANDOLINA

Mandolina to mały chordofon przypominający kształtem gruszkę. Posiada cztery struny i jest strojona w kwintach[758]. W międzywojennej kulturze mandolina oraz bandżola[759] stały się ikonicznymi instrumentami polskiej ulicy, zwłaszcza warszawskiej, choć nie tylko, ponieważ motywy mandolinowe ujawniano także w innych środowiskach, np. w Łodzi czy we Lwowie.

A. Mandolina była instrumentem, na którego stać było każdego. Stąd często można je było spotkać nawet w biedniejszych domach[760]. Mandolina była instrumentem folkowym i ulicznym nie tylko w Polsce. Podobne zjawiska obserwowano także w innych krajach, np. we Włoszech, w Szwecji, w Niemczech i w wielu innych miejscach[761]. Co istotne, za pośrednictwem mandoliny później te uliczne melodie wkraczały na teren sal koncertowych i filharmonii[762].

B. Dzieje mandoliny są skomplikowane, a instrumenty nazywane mandoliną (włoska *mandolino* lub mandola oraz neapolitańska *mandoline*) w XVII i XVIII wieku różnią się od tych, które stworzono w XIX wieku i przetrwały do naszych czasów w prawie niezmienionej formie[763]. Pod koniec XIX wieku mandolina stała się popularna w USA za sprawą napływających imigrantów, którzy przywozili ze sobą ten instrument. Wkrótce mandolina stała się jednym z istotniejszych instrumentów nie tylko folkowych, ale także w bluesie czy country. Dość powiedzieć, że pierwszymi wirtuozami współczesnej odmiany mandoliny byli właśnie Amerykanie[764]. Koniec wieku XIX i początek XX uznaje się w historii tego instrumentu za „złoty wiek" popularności. Na całym świecie powstawały mandolinowe orkiestry, a sam instrument zyskał uznanie wśród młodych kobiet i mężczyzn. Dopiero po pierwszej wojnie światowej jej popularność znacznie spadła, co badacze tłumaczą wzrostem popularności jazzu, dla standardów którego mandolina była instrumentem zbyt cichym, a więc mało użytecznym[765].

C. Mandoliny za sprawą swego brzmienia, rozmiaru i kompaktowości był instrumentem wykorzystywanym przez wędrownych ulicznych śpiewaków, a implementacje archetypu takiego muzyka np. w operze Mozarta *Don Giovanni* spowodowały wypracowanie określonego rodzaju nastroju i symboliki, jaki mandoliny generowały. Stały się one atrybutem zakochanego hiszpańskiego szlachcica, stając się instrumentem „romansowym"[766].

---

[758] P. Ruppa, *Mandolin*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2250132 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[759] Samo słowo 'bandżola' polszczyzna zawdzięcza licznym balladom ulicznym. Por. D. Bieńkowska, E. Umińska-Tytoń, *Językowa kreacja miasta i jego mieszkańców w łódzkich tekstach folklorystycznych*, „Studia Językoznawcze" 2015, t. 14, s. 53.
[760] Por. J. Gromski, *Szkic o folklorze muzycznym Łodzi*, Łódź 2016, s. 90.
[761] A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 166–167.
[762] P. Sparks, *The Classical Mandolin*, Oxford 2005, s. 7, 14, 64, 117.
[763] J. Tyler, P. Sparks, *The Early Mandolin*, Oxford 1989, s. 12–23, 81–85.
[764] P. Sparks, *The Classical Mandolin*, op. cit., s. 120–136.
[765] Ibidem, s. 153–154.
[766] Ibidem, s. 3–4.

D. Mandolina była instrumentem transgranicznym, którego nie ograniczała żadna poetyka ani ideologia artystyczna. Właściwie od indywidualnej decyzji poety zależało jej umieszczenie w wierszu – dlatego też jej obecność, co wyżej zarysowaliśmy, jest tak rozległa. Mandolinę należy potraktować jako instrument szczególny, bardzo popularny w dobie międzywojennej. Była ona podówczas chordofonem zdecydowanie miejskim, o czym świadczy także powyższy wykaz. Właściwie większość wymienionych poetów była związana z kulturą miejską; wyjątkiem od tej reguły jest w tym wypadku tylko Stanisław Czernik. Miejskość mandoliny ma swoje umocowanie w praktyce artystycznej. Mandolina była stałym elementem audiosfery miast. Upodobali ją sobie lokalni, uliczni i podwórkowi muzycy, reprezentujący muzyczny folklor miejski. Mandolina to instrument bardzo mobilny, idealny do akompaniamentu dla partii śpiewanych. Do mandoliny chętnie poetycko nawiązywali następujący twórcy:

1. Futuryści: B. Jasieński (*Prozowierszem*), T. Czyżewski (*Transcendentalne panopticum*), A. Stern (*Pojedynek na plaży*, *Zabawa ludowa*).
2. Skamander: J. Tuwim (*Z podróży*, *Diminuendo*), K. Wierzyński (*Bal na jeziorze*), A. Słonimski (*Czułość*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: S. Baliński (*Powrót do Isfahanu*, *Kobad i księżyc*), W. Broniewski (*[W mieście nocnym drżą struny...]*).
3. Awangarda Krakowska/Warszawska: T. Peiper (*Pod oknem Maryny*), A. Ważyk (*Liryka*).
4. Poeci rewolucyjni: W. Wandurski (*Od północy do świtu*). Kwadryga: K.I. Gałczyński (*Koncert*, *Ulica Towarowa*, *Morderstwo na Piazza Irreale*, *Bal u Salomona*, *Wilno, ulica Niemiecka*), W. Słobodnik (*[Ten letni wieczór…]*), L. Szenwald (*Scena przy strumieniu*).
5. Żagary: Cz. Miłosz (*Dom młodzieńców*), A. Rymkiewicz (*Tropiciel*).
6. Autentyzm: S. Czernik (*Sielanka*).

GITARA

Jest to sześciostrunowy chordofon szarpany z rodziny lutni, który pojawił się w Europie w średniowieczu, choć przez wieku pozostawał w cieniu lutni i innych instrumentów strunowych[767]. Jego popularność wzrastała stopniowo od XVIII wieku[768]. Po 1945 roku, w formie gitary elektrycznej, najpopularniejszy instrument w historii muzyki rozrywkowej[769]. Rozwój współczesnej muzyki popularnej bez gitary elektrycznej nie byłby możliwy[770].

A. Poetycki motyw gitary zyskał na znaczeniu w epoce romantyzmu. Wiązało się to z popularnością samego instrumentu, który obok fortepianu stał się jednym z najważniejszych

[767] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 20–24.
[768] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 338.
[769] Według Wacława Panka gitara jest instrumentem archetypicznym i jednym z najbardziej popularnych w historii ludzkości w ogóle. Por. W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, op. cit., s. 129; A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 124–126.
[770] Ibidem, s. 129–130.

instrumentów tego czasu[771]. Dość powiedzieć, że wirtuozem gitary, obok skrzypiec, był sam Niccolò Paganini. Oprócz niego można też wyróżnić kilku legendarnych już dzisiaj gitarzystów, zwłaszcza hiszpańskich, np. Antonio de Torresa czy Francisco Tarregę[772]. Do mistrzów gitary należeli także muzycy polscy, np. Feliks Horecki, Jan Nepomucen Bobrowicz, Józef Niedzielski, Ignacy Downar-Zapolski, Antoni Henryk Radziwiłł[773].

B. W międzywojniu gitara pojawiała się dość często, choć nie był to motyw, którego ważność w ogólnej hierarchii szczególnie wzrosła. Nie pełniła roli bardzo szczególnej; pojawia się przeważnie jako przelotny motyw, wzbogacający ogólną sonosferę wierszy. Szczególną sympatią do gitary pałali:

1. Futuryzm: T. Czyżewski (*Kocia serenada*, *Barkarola z Sewilli*, *Wstążki z gitary*), A. Stern (*Byk*).
2. Skamander: J. Tuwim (*Ede, bibe, lude – jedz, pij, graj!*, *Diminuendo*), J. Iwaszkiewicz (*Nocna muzyka*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: M. Hemar (*Cierpienia młodego Wertera*), P. Hertz (*Przyjaciołom Hiszpanom*).
3. Awangarda Krakowska/Warszawska: T. Peiper (*Wyjazd niedzielny*), A. Ważyk (*Katoda*).
4. Kwadryga: K.I. Gałczyński (*Koniec świata*, *Jak Rinaldo Rinaldini tańcował z kardynałem*, *Pięć donosów*, *Opis domu poety*), M. Piechal (*Powrót Ariela*), L. Szenwald (*Rower*).
5. Żagary: J. Huszcza (*Wieczór z ojcem*).
6. Autentyzm: T.J. Demczyk (*Na zakręcie szosy*).

BANJO

Banjo to chordofon podobny do gitary. Pojawił się w Stanach Zjednoczonych wraz z niewolnikami, których przywożono na plantacje z Afryki. Stał się bardzo popularny wśród muzyków pracujących na wsi, był bezpośrednim konkurentem gitary i razem z nią został włączony do instrumentarium wczesnej muzyki jazzowej, zwłaszcza w latach 20. Później, już po drugiej wojnie światowej, banjo stało się podstawowym instrumentem w amerykańskiej muzyce folkowej, znanej pod nazwą country[774]. Budowa banjo jest bardzo prosta. Składa się z okrągłego pudła rezonansowego oraz długiej szyjki. Jego cechą charakterystyczną jest kształt pudła, które jest okrągłe i przypomina nieco mały bębenek. Liczba strun w banjo nie jest ostatecznie ustalona, waha się jednak między 4 a 9 strunami[775].

[771] T.F. Heck, H. Turnbull, P. Spakrs, J. Tyler i in., *Guitar*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[772] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 166–167.
[773] L. Cesarczyk, *Gitara od A do Z*, Kraków 2010, s. 103–110.
[774] A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 183–186.
[775] J.S. Odell, R.B. Winans, *Banjo*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256043 [dostęp: 22.02.2022 r.].

A. Poeci międzywojenni wprowadzili do polskiej literatury nowy chordofon o egzotycznie brzmiącej nazwie banjo. Jest to instrument związany z kulturą ludową Stanów Zjednoczonych, dzisiaj symbol muzyki country, a także nieoficjalny amerykański instrument narodowy. Historia banjo jest ściśle związana z historią stosunków społecznych w USA. Początkowo był to instrument czarnych niewolników, stał się on niejako symbolem uciśnionej mniejszości. *Mała encyklopedia muzyki* definiuje banjo wprost jako „instrument Murzynów amerykańskich", choć dziś nie jest już ona wystarczająca i wymagałaby aktualizacji[776]. Wacław Panek uzupełnia tę definicje, dodając, że banjo zostało sprowadzone z Afryki do USA i choć było ulubionym instrumentem Afroamerykanów, to później zostało docenione także i przez „białych jazzmanów"[777]. Mieczysław Drobner definiuje banjo wprost jako instrument „używany w muzyce jazzowej"[778]. Banjo pełniło w orkiestrach jazzowych głównie funkcję rytmiczną. Zazwyczaj służyło do wzmacniania akcentu na poszczególnych nutach, zwłaszcza synkopowanych, dlatego też paradoksalnie było traktowane poniekąd jako instrument zbliżony bardziej do perkusji niż instrument strunowy. Możliwości artykulacyjne banjo także nie pomagały temu instrumentowi: jego brzmienie jest przytłumione, dlatego przypomina nieco wybijanie dźwięków niż ich melodyjne odgrywanie. Ostatecznie zostało wyparte przez gitarę elektryczną właśnie z powodu jej większych możliwości wyrazowych, harmonicznych i melodycznych; drugim powodem był ponadto fakt rozbudowania zestawów perkusyjnych: banjo jako „wybijacz" rytmu przestało być potrzebne w sytuacji, kiedy werble zostały wzmocnione przez inne bębny oraz talerze.

B. Do Polski banjo dotarło wraz z orkiestrami jazzowymi. Dla polskiej kultury pojawienie się tego instrumentu miało znaczącą rolę, nawet jeśli sam instrument nie zyskał szczególnej popularności. Banjo w aktywny sposób wzbogacało ogólną sonosferę międzywojnia; nie było bowiem instrumentu, który by przypominał je swoim brzmieniem. Do ogólnego zbioru dźwięków w polskiej kulturze muzycznej wniosło więc banjo określone brzmienie, a także wpłynęło bezpośrednio na praktyki wykonawcze poszczególnych środowisk artystycznych – czy to profesjonalnych, czy amatorskich. Banjo było instrumentem wykorzystywanym w słynnej Orkiestrze Artura Golda i Jerzego Petersburskiego - jednego z pierwszych zespołów jazzowych w Polsce. Banjo wykorzystywano na zmianę z gitarą, a towarzyszyły tym instrumentom m.in. skrzypce, akordeon, klarnet, ksylofon, puzon oraz perkusja. Kapela Golda i Petersburskiego grywała w jeszcze bardziej słynnym kabarecie Qui Pro Quo[779]. Wpływ banjo na polską kulturę muzyczną to przykład amerykanizacji, do której doszło za sprawą popularyzacji jazzu w Polsce. Instrument ten z miejsca mógł konkurować z obecnymi i popularnymi w naszym kraju mandolinami. W pewnym sensie symboliczny „konflikt" między banjo

[776] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 81.
[777] W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 29
[778] M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, op. cit., s. 96.
[779] R. Wolański, *Tango milonga, czyli co nam zostało z tamtych lat*, Poznań 2019, s. 184–185.

i mandoliną został zażegnany, kiedy te dwa instrumenty połączono w jeden. W kulturze miejskiej, zwłaszcza powojennej, popularny stał się instrument znany pod nazwą bandżola lub bandżolka. Grywał na niej m.in. słynny bard Czerniakowa Stanisław Grzesiuk[780].

C. Banjo jako figura poetycka nie podbiła wyobraźni poetyckiej poetów międzywojnia. Ujawnia się jedynie w wierszach Brunona Jasieńskiego (*Miłość i jazz-band*) oraz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (*dancing*, *fokstrot*, *Obczyzna*). Twórców tych w pierwszej myśli ideologicznie nie łączy nic poza klasycyzującą poetyką. Jest jednak jeden aspekt, który ich do siebie zbliża – zamiłowanie do jazzu oraz do banjo właśnie. To połączenie klarownie tłumaczy motywację do wykorzystania takiego motywu muzycznego.

UKULELE

Instrument znany pod tą nazwą to podobny do mandoliny i gitary mały chordofon o czterech strunach. Dziś ściśle powiązany z kulturą Hawajów, muzyczny symbol tych wysp, wytwarzany ze specjalnego drewna wytwarzanego z drzew tam właśnie rosnących[781].

A. Historia tego instrumentu jest jednak bardziej skomplikowana; nie został on bowiem przez Hawajczyków stworzony od podstaw. Powstał bowiem na bazie innego instrumentu, przywiezionego na Hawaje przez Portugalczyków[782]. Gitarę klasyczną, zaopatrzoną w 4 struny i progi, przejęli tubylcy od żeglarzy portugalskich w latach 70. XIX wieku. Ukulele jest instrumentem budowanym w różnych wielkościach. Najbardziej spopularyzowała się mała gitara (*the flea*, wym. dze fli – pchła).

B. ‘Ukulele’ to jedno z dwóch słów pochodzenia hawajskiego, które wpłynęły bezpośrednio na język polski. Tadeusz Szczerbowski wymienia je jako jedyne dwa hawajskie słowa notowane w polskich słownikach. Pierwsze to *hula*, czyli znany taniec polinezyjski; drugie to – *ukulele*, definiowane jako podobny do gitary czterostrunowy niewielkich rozmiarów instrument muzyczny. Uczony zauważa też, że określenie ‘gitara hawajska’ często jest traktowane w języku polskim jako synonim ukulele[783].

C. W polskiej kulturze ukulele nigdy nie zdobyło szczególnej popularności. Przypuszczalnie było to spowodowane obecnością innych podobnych instrumentów strunowych, a także małą dostępnością. Historia ukulele w polskiej poezji rozpoczyna się pod koniec lat 20. Tym właśnie instrumentem postanowił wzbogacić instrumentologię poetycką Jan Brzękowski. Instrument uległ tematyzacji w wierszu pt. piersi anity, umieszczonym w tomiku Na katodzie z 1928 roku: „Anito — co ci to, jukelili — tak kwili”. Ukulele było instrumentem z polskiego punktu widzenia egzotycznym,

[780] B. Darska, *Biografia jako popularyzowanie i przypominanie. Kilka refleksji wokół (auto)biografii Stanisława Grzesiuka*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 203.
[781] T.J. Walsh, *Ukulele*, [w:] *Grove Music Online*, http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257430 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[782] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit, s. 516.
[783] T. Szczerbowski, *Wyspy hawajskie. Język i tradycja*, t. 1, Kraków 2006, s. 14.

dlatego też mogło być wykorzystane do budowania obrazów poetyckich poniekąd „orientalistycznych". Z jednej bowiem strony ukulele wkroczyło do Polski razem z zespołami jazzowymi, z drugiej – na co dowodem wiersz Brzękowskiego – istniała świadomość, że jest to instrument hawajski. Wspomniał o nim jeszcze tylko raz Józef Maśliński w wierszu Sobie znany: „Na koralowych atolach, przy ukulele trele inne i słodkie". Na tym historia ukulele w międzywojennej poezji się kończy.

KLAWIKORD

Pierwszym instrumentem klawiszowym ujawnianym w poezji międzywojnia jest klawikord. Jest on instrumentem bardzo starym, wywodzącym się ze średniowiecznego monochordu[784]. Dziś mówi się o nim jako o bezpośrednim poprzedniku fortepianu[785]. Z jakiegoś powodu stał się instrumentem zdecydowanie częściej w międzywojniu tematyzowanym niż chociażby klawesyn (którego nie ma wcale). Główną funkcją motywu klawikordu była najprawdopodobniej archaizacja i koloryzacja przestrzeni audialnej. Wspomniało o nim kilku poetów:

1. J. Lechoń w *Mochnackim* nadał klawikordowi niezwykle wysoką rangę wśród instrumentów poetyckich, bliską tej, którą miał z powodów historycznych fortepian: „Mochnacki jak trup blady siadł przy klawikordzie / I z wolna jął próbować akord po akordzie".
2. T. Czyżewski wykorzystuje go jako metaforę muzyczną: „ja wyszedłem z ustami pełnym i klawikordów / i dysonansów sonat sonatin hydroburz"
3. Najdokładniejszy portret klawikordu zaprezentował J. Iwaszkiewicz w utworze *Lipki wiosną*: „Tańczono tu lanciery i walce na trzy pas, / Gdzie w starej niskiej sali klawikord cicho gra...".

SZPINET

Szpinet to mały chordofon klawiszowy w kształcie pudełka. Uznaje się go za prostą i mniejszą odmianę klawesynu, przeznaczoną do użytku domowego[786]. Używano w nim tylko jednego naciągu strun, przez co instrument wydawał bardzo mizerny i cichy dźwięk, miał na dodatek małą skalę – do 5 oktaw. Był popularny głównie w XVII i XVIII wieku. Istnieje kilka rodzajów szpinetu[787]. Popularności doczekał się wariant tego instrumentu, który pierwotnie przeznaczono dla kobiet – tzw. wirginał. Dlaczego był instrumentem dla kobiet, wskazuje już sama nazwa. Wirginał różnił się od

[784] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 494; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 243.
[785] E.M. Ripin, J. Barnes, A. Huber, B. Kenyon, B. Kernfeld, *Clavichord*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05909 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[786] E.M. Ripin, L. Whitehead, *Spinet*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52458 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[787] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 976; J. Ekier, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 494.

szpinetu tym, że brakowało mu nóg. Stawiano go na stole[788]. Był instrumentem przenośnym i mobilnym. Miał bardzo małą skalę – do 4 oktaw[789].

A. W poezji międzywojennej szpinet pojawia się ledwie kilka razy. Pełni funkcję albo muzycznej stylizacji i zwrot ku kulturze XVII i XVIII wieku, albo jako metafora muzyczna:

1. W wierszu J. Lechonia *W takt poloneza* szpinet to instrument akompaniujący tańcowi będącemu głównym motywem utworu: „W takt poloneza idzie snów gromada, / W szpinetu struny jakaś wizja trąca". Lechoń należał do poetów, którzy chętnie przywoływali w swych wierszach różne rekwizyty trącące nieco staroświecczyzną. Bez wątpienia szpinet w tym wczesnym wierszu jest przygotowaniem do klawikordu z *Mochnackiego*. Szpinet jest instrumentem bardzo oryginalnym i rzadko wykorzystywanym jako figura poetycka. W międzywojniu wracali do tej motywu jedynie trzykrotnie.
2. W wierszu *Rozterka* K. Iłłakówiczówna używa szpinetu jako metafory: „serce jest jak najcichsza / struna w maleńkim szpinecie". Poetka tworzy w ten sposób zupełnie nowe pojmowanie motywu struny, którą łączono z różnymi chordofonami, ale prawie nigdy ze szpinetem.
3. W wierszu *Królowa marzeń* F. Przysiecki przypomina zaś o tym, że szpinet to instrument gabinetowy i domowy, nieposiadający sporego rezonatora, przez co jest bardzo cichy. Pisze poeta: „Bo, jak pieśni szpinetów, szat twoich szelesty / Czarują umysł chłopców trującą rozkoszą". Dźwięk szpinetu porównany jest z pewną przesadą do szelestu szat. Jest to jednakowoż ciekawe zestawienie dwóch typów antropofonii: kontrolowanej i incydentalnej.
4. Ostatni raz w międzywojniu wspomina o szpinecie T. Bujnicki, wykorzystując go do celów satyrycznych. W wierszu *Nowa wersja „Kordiana"*, kpiąc sobie z wielu różnych figur ważnych dla nacjonalistycznie wzmożonych literatów i publicystów, podpowiada, aby do nowej wersji dzieła Słowackiego wprowadzić „kilka klawiszów / Szpinetu mistrza Ignaca / Barwionych sensacyjnymi / Artykułami Ikaca". Ignac to najprawdopodobniej Ignacy Jan Paderewski – obiekt kultu środowisk prawicowych. Wyposażenie tego niewątpliwego mistrza fortepianu w szpinet, instrument ćwiczebny, można odczytać jako krzywdzącą złośliwość, mimo iż wymierzoną nie w samego Paderewskiego, lecz w kierunku środowisk konserwatywnych. Ikac to skrót od „Ilustrowany Kurier Codzienny". Był to moloch prasowy, którego postawę polityczną oceniano jako służalczą wobec Sanacji (a artykuły krytyczne wobec tego obozu pisane były w duchu tzw. opozycji koncesjonowanej)[790]. Bujnicki

[788] Ibidem, s. 1067.
[789] E.M. Ripin, D. Wraight, D. Martin, *Virginal*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43136 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[790] P. Borowiec, *Jesteśmy głosem milionów. Dzieje krakowskiego wydawnictwa i koncernu prasowego Ilustrowany Kurier Codzienny (1910–1939)*, Kraków 2005, s. 144 i nast.

niewątpliwie nie cenił IKC ze względów politycznych, ale mówiąc o sensacyjnych artykułach również nie odbiegał od prawdy. Czasopismo uchodziło do pewnego stopnia, przy uwzględnieniu wszystkich proporcji, za pewien odpowiednik współczesnej prasy brukowej, karmiącej czytelników szokującymi i sensacyjnymi wiadomościami[791]. Na obronę IKC można powiedzieć, że do pewnego stopnia ten „brukowy" poziom usiłowano zrównoważyć artykułami bardziej fachowymi. Na tym kończy się wykaz motywów szpinetowe w poezji tego czasu.

FORTEPIAN

Najważniejszym instrumentem klawiszowym jest oczywiście fortepian, czyli chordofon uderzany klawiszowy. Dźwięki wydobywane są przez uderzanie strun rozpiętych na całej długości pudła, które przypomina skrzydło ptaka[792]. Fortepian to instrument o bardzo dużej skali, acz do najważniejszych jego mechanik należy możliwość modulacji dynamiki dźwięku – zarówno za pomocą palców uderzających w klawisze, jak i specjalnej pedalizacji[793]. Tym właśnie, oraz brzmieniem, różni się od swoich kuzynów: klawikordu i klawesynu, w których podobnych udogodnień, stwarzających nowe możliwości wyrazu, nie było[794]. Sama nazwa fortepian wywodzi się od słów: piano i forte, co oznacza cicho i głośno. Od czasów powstania aż do dziś fortepian uznawany jest za jeden z najbardziej wszechstronnych instrumentów, co oznacza, że może pełnić różne funkcje: być instrumentem solowym, akompaniującym, współtworzyć większe zespoły wykonawcze, a nawet być częścią orkiestry[795]. Fortepiany powstały na początku XVIII wieku, a za ich twórcę uznawany jest Włoch B. Cristofori. Największy rozkwit instrumentu nastąpił w XIX wieku, zarówno z powodów udoskonaleń technicznych (np. pojawienie się mechanizmu szybkiej repetycji dźwięków w fortepianach Erarda), jak i popularności samego fortepianu wśród muzyków i rozwój wirtuozostwa[796].

A. Dla kultury polskiej znaczenie fortepianu jest od XIX wieku kanoniczne[797]. Nie jest to tak organiczny dla naszej kultury instrument, jak skrzypce, ale za sprawą twórczości Chopina polska muzyka fortepianowa wzniosła się na nieznane dotąd wyżyny. Od XIX wieku fortepian stopniowo przenika też do literatury polskiej, choć w samej poezji nie osiąga tak wysokiej pozycji, jak inne chordofony, zwłaszcza szyjkowe[798]. Nie staje się w żaden sposób instrumentem konwencjonalnym,

[791] Zob. M. Flis, *„Ilustrowany Kurier Codzienny" jako prekursor współczesnych polskich dzienników masowych*, [praca magisterska], Kraków 2011.
[792] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 306.
[793] C. Adams Hoover, E.M. Good, *Piano*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257895 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[794] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 150–151; P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 80–87.
[795] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 306–307.
[796] J. Waldorff, *Sekrety Polihymnii*, op. cit., s. 14–20.
[797] Wystarczy przypomnieć, co pisał na temat tego instrumentu w swoim notatniku Julian Tuwim: „fortepian – Polski instrument narodowy". Por. J. Tuwim, *Wiersze*, t. 2, op. cit., s. 448.
[798] A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 29–31.

przez co rozumieć należy, że nigdy nie stał się atrybutem podmiotu literackiego. Pojawiał się głównie jako motyw i przedmiot literackiego opisu.

B. W międzywojniu ten stan rzeczy nie uległ szczególnym zmianom poza wyjątkami. Szczególnym miłośnikiem fortepianu był bowiem Tuwim, który uważał go za polski instrument narodowy, stawiając najwyżej w hierarchii. Nie był to co prawda pogląd powszechny, ale ogromna liczba tematyzacji fortepianu wskazuje na jednoznaczną popularność tego instrumentu jako motywu. Tradycja muzyki pianistycznej była wdzięcznym przedmiotem, na bazie którego komponowano motywy i tematy poetyckie. Główną rolę odegrała tu popularność samego instrumentu, który obok skrzypiec całkowicie zdominował muzykę od XIX w. – aż po dziś dzień. Drugim czynnikiem była rola, jaką odegrała muzyka Fryderyka Chopina, tworzona przede wszystkim na fortepian. To głównie za sprawą geniuszu Chopina muzyka przeznaczona na ten właśnie instrument stała się integralną częścią polskiej tradycji muzycznej, która promieniowała także na inne rodzaje sztuki, zwłaszcza zaś na poezję. Wierszy poświęconych Chopinowi, a pośrednio więc też – fortepianowi, można naliczyć już setki. Nie istnieje właściwie żaden inny odpowiednik tak wielkiego rezonansu poetyckiego wśród kompozytorów. Co prawda nie każdy wiersz Chopinowski można określić jako dzieło poświęcone także fortepianowi, jakkolwiek paralela na linii kompozytor–jego instrument jest w tym wypadku niezwykle silna i wywołująca określone asocjacje. Grono poetów chętnie tematyzujących fortepian jest właściwie przekrojowe:

1. Ekspresjonizm: W. Hulewicz (*Fortepian*). E. Zegadłowicz (*Zwyczajnie…*, *Lekcje*).
2. Futuryzm: B. Jasieński (*zemBY*), S. Młodożeniec (*taniec*).
3. Skamander: J. Tuwim (*Bies i księżyc*, *O moim stole*). J. Iwaszkiewicz (*Siedem wierszy*, *IV*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Otium*), Z. Ginczanka (*Narciarski szlak*), M. Pawlikowska-Jasnorzewska (*Babcia*).
4. Awangarda Krakowska: T. Peiper (*Chwila ze złota*), J. Kurek (*upały*).
5. Poeci rewolucyjni: S.R. Stande (*Fortepiany*). Kwadryga: S. Ciesielczuk (*Swoboda*), S. Flukowski (*Stenotypistki*, *Czarne ptaki*), K.I. Gałczyński (*Jesień*, *Bal u Salomona*, *Inge Bartsch*, *Koncert fortepianowy*), M. Piechal (*Książka*, *Anioł Zaułka*, *Paryż*).
6. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz (*dom świętego kazimierza*), S. Piętak (*Halucynacje*), T. Bocheński (*Fortepian*).
7. Żagary: Cz. Miłosz (*Sprawca*, *Bramy arsenału*) A. Rymkiewicz (*Dwie chwile*, *Na polach popiołów*).
8. Autentyzm: J.B. Ożóg (*Fantazja Żeromskiego*), T.J. Demczyk (*Fortepian Słowackiego*, *Młodość*)
9. Poeci i poetki niezależni: M. Czerkawska (*Koncert*), J.K. Weintraub (*Koncert*).

AEROFONY

FLET

Klasyfikuje się go jako instrument wargowy, w którym dźwięk wydobywany jest za pomocą zadęcia w krawędź wargową, a jego modulacja osiągana poprzez przyciskanie otworów lub specjalnych klap. Wyróżniamy kilka rodzajów fletu, z czego najważniejsze są trzy: prosty, poprzeczny i piccolo. Flet to jeden z najprostszych i najstarszych instrumentów; obok bębna należał do instrumentów najczęściej wykorzystywanych przez ludy starożytne, wywodząc się bezpośrednio z formy prostych piszczałek ludowych. Na tej bazie stworzono flet prosty i podłużny, a także w innych odmianach flet podwójny (np. aulos). Flet poprzeczny to bardziej nowoczesny wynalazek, pojawił się w Europie dopiero w XII wieku, a do muzyki artystycznej przedostał się dopiero w wieku XVI. Współcześnie wśród fletów dominuje najbardziej udoskonalony flet poprzeczny[799]. W XIX wieku stworzono system specjalnych klap, który umożliwił grę na poziomie wirtuozowskim, o ogromnym potencjale wyrazowym, przez co inne rodzaje fletu zostały zmarginalizowane[800].

A. W literaturze flet występuje czasami pod imieniem fletni – i to w dwóch wariantach. Pierwszy to w zasadzie synonim fletu, gdy obu wyrazów używano zamiennie. Drugi to tzw. fletnia Pana, zwana inaczej syringą (*syrinx*) lub multankami (nazwa ludowa). Jest to zespół złączonych ze sobą fletów, ułożonych drabinkowo, w odpowiedni sposób przyciętych i skróconych, dzięki czemu każda piszczałka wydaje inny dźwięk – od najniższego do najwyższego[801]. Fletnia Pana to instrument po części mitologiczny, zawdzięczający swoją nazwę greckiemu bożkowi o imieniu Pan[802]. W poezji tego czasu pojawiła się tylko u J. Iwaszkiewicza (*Las*) oraz W. Słobodnika (*Pan*).

B. Wierszy wzbogaconych motywem fletu napisano w międzywojniu wiele; to jeden z najczęściej tematyzowanych ówcześnie instrumentów muzycznych. Sam jeden wyizolowany motyw fletu mógłby przypuszczalnie wypełnić liczbę arkuszy, które złożyłyby się na całą monografię. Z tego też powodu jestem zmuszony dokonać ścisłej selekcji i zaprezentować najciekawsze i najbardziej reprezentatywne dla międzywojnia przykłady. Czytelnik powinien mieć jednak świadomość, że to jedynie wycinek większej całości. Flet w takiej bądź innej formie pojawia się właściwie w wierszach każdego liczącego się w międzywojniu poety; z każdej grupy literackiej moglibyśmy wyodrębnić naczelnych flecistów poetyckich. U poetów związanych z samą tylko grupą poetycką Skamander pojawia się blisko 90 razy. Nie o same czynniki ilościowe tu chodzi, wszak nawet jeśli flet pojawia się rzadziej, ale jest kluczowym do interpretacji narzędziem i symbolem poetyckim, którym posługuje

[799] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 98–103.
[800] J. Montagu, H.M. Brown, J.Frank, A. Powell, *Flute*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40569 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[801] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 295–296; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 147–148.
[802] W. Kopaliński, *Słownik mitów*, Warszawa 1979, s. 915.

się podmiot wiersza, waga jego jest jeszcze większa aniżeli w sytuacji, kiedy flet pojawia się często, ale nie pełni tak ważnej roli w kontekście pewnej całości.

C. Flet to jeden z najchętniej tematyzowanych poetycko instrumentów międzywojnia. Pojawia się w wierszach ponad 200 razy, jego jedynymi konkurentami są skrzypce, których jest jeszcze więcej, i fortepian, którego jest tylko nieco mniej. Na podstawie tej statystyki można uznać flet za jeden z trzech kanonicznych dla kultury poetyckiej międzywojnia instrumentów, a z punktu widzenia częstotliwości występowania jest drugi po skrzypcach. Kogo można uznać za międzywojennego flecistę? Właściwie niemal każdego poetę. Flet to instrument wręcz nagminnie tematyzowany, a uwielbienie dla jego brzmienia przekraczało granicę grup literackich.

1. Ekspresjonizm: W. Hulewicz (*Flet*), J. Wittlin (*Grzebanie wroga*, *Psalm*). Poeci związani z ruchem regionalistycznym: B. Leśmian (*Uczta*).
2. Futuryzm: Y. Yankowski (*Satyrjazis*), B. Jasieński (*Słowo o Jakubie Szeli*), T. Czyżewski (*Melodia tłumu*, *Szałas w górach*), S. Młodożeniec (*pochód*), A. Stern (*Sobota*, *Samotni*), A. Wat (*Sezony poetów*).
3. J. Tuwim (*Flecista*, *[Młodzieniec, z sali biesiadnej...]*), K. Wierzyński (*Westchnienie staroświeckie*, *Fuga*, *Sen nocy letniej*, *Jeździec nocny*, *Kurhany*), A. Słonimski (*Słowo*, *Życie i śmierć*, *Muza*, *Sentymentalizm*, *Seramidy wonne ogrody…*, *Oko w oko. Poemat*), J. Iwaszkiewicz (*Zima*, *Nocna muzyka*), J. Lechoń (*Piłsudski*, *Spotkanie*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Sonata księżycowa*, *Pieśń wysokiego wichru*, *Alfabet morza*), S. Baliński (*Kobad i księżyc*), W. Bąk (*Nawoływanie*), W. Broniewski (*Koncert*, *Bar „Pod Zdechłym Psem”*), K. Iłłakowiczówna (*Straż*, *Rzeczułka*), K. Mikiewicz (*[Wyjącym, zimnym kośćcem pod mroku się wspinam…]*), M. Pawlikowska-Jasnorzewska (*Ptaki wiosenne*, *zaklinacze węży*, *Świat mówi*, *Smutny Ktoś i biedny Nikt*), Z. Ginczanka (*Powrót*, *Krajobrazy*, *Uczta*), P. Hertz (*Pieśń*, *Dno*, *Głos fletu*, *Nocna muzyka*, *Korowód*, *Ostrołuki*).
4. Awangarda Krakowska/Warszawska: J. Brzękowski (*przebudzenie*), J. Kurek (*Usta na pomoc*), M. Czuchnowski (*Kryształy*, *Poranek goryczy*, *Foch*, *Mickiewicz paryski*, *Gwiazdy*, *Oklask*), A. Ważyk (*Skwer*, *Adolescencja*). Poeci nawiązujący do poetyki „Zwrotnicy”: L. Piwowar (*Drzewo kwietniowe*, *25 lat*, *Z cyklu „rysunki”*).
5. Kwadryga: S. Ciesielczuk (*Noc*), S.R. Dobrowolski (*Pod miedzianym księżycem*, *Sonata księżycowa*, *Zostanie po mnie*), S. Flukowski (*Siódmy opus*), W. Słobodnik (*Do Mieczysława R.*, *Duch tragedii*, *[Bratu mojemu śmierć odebrała...]*, *Pieśń wieczorna*), L. Szenwald (*Dancing*, *Scena przy strumieniu* [poemat]), R. Kołoniecki (*Żałobna wiosna*, *Solo fletowe*), W. Sebyła (*Ogłoszenie*, *Spowiedź szczurołapa*, *Fabryka*, *Panopticum*, *Ksiądz*, *Poeta*, *Śmierć fletu*). K.I. Gałczyński (*Straszny dwór*, *Koniec świata*, *Admirał*, *Koncert fortepianowy*, *Bal u*

Salomona, *Audycja dla inteligencji*, *Wędrowni muzykanci*), M. Piechal (*Elegia żalu*, *Powrót Ariela*, *Mitologia*, *Spartakus*, *Groby*).

6. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz (*dom świętego kazimierza*), J. Łobodowski (*Jeszcze jedna pochwała wojny*), K.A. Jaworski (*Szczęście*), B.L. Michalski (*Zadymka*), S. Piętak (*Ojczyzna*), J. Stachowski (*Nietoperze*). Poeci lwowscy: S. Rogowski (*Wieczór oczekujących*).
7. Żagary: T. Bujnicki (*Ver*), Cz. Miłosz (*Ląd*, *Bramy arsenału*), A. Rymkiewicz (*Wiosny*, *Głosy*, *Trzy wiersze rosyjskie*), J. Zagórski (*Antoprucie*, *Przyjście wroga*, *Znak*).
8. Autentyzm: J.B. Ożóg (*Wyjazd wnuka*, *Mój wiersz nie czeka*, *Msza narodowa*).
9. Poeci niezależni: M. Jastrun (*[Ucz się nie pragnąć…]*, *[Na flecie grano…]*, *[Już nie dziecko, jeszcze nie kobieta…]*, *Widmowa jesień*, *Noce zapomniane*, *Wiek dojrzały*, *Wakacje*, *[Znów mnie z wielkiego wołasz cienia...]*).

OKARYNA

Jest to instrument ludowy, choć występujący nie tylko w kulturze wiejskiej. Jest bowiem dość typowy także dla muzycznego folkloru miejskiego. Powstała w XIX wieku we Włoszech[803]. Wykorzystywana jest na wielką skalę przez muzyków-amatorów oraz muzykantów. Okaryna jest właściwie rodzajem fletu o innym kształcie. Zachowuje ona jednak kilka cech wspólnych z fletem właściwym: jest aerofonem wargowym, a dźwięk kontrolowany jest za pomocą przyciskanych lub odkrywanych dziurek. Dlatego okaryny nazywa się czasami fletami naczyniowymi[804]. Jest zrobiona z gliny i ma przeważnie owalny kształt. To nietypowe ukształtowanie – jak na instrument dęty, wśród których przeważają figury tub, rur, wydrążonych grubszych patyków czy gałęzi – pozwala traktować okarynę jak swoisty artefakt, przedmiot sam w sobie cenny[805]. Stąd też w praktyce ludowej okaryny bywają zmyślnie zdobione; przypominają wręcz małe czajniczki, przekraczając w ten sposób granice funkcjonalności: można na nich grać, ale mogą też uchodzić za ozdobę, niczym bibelot. Okarynę zalicza się do aerofonów naczyniowych z otworami palcowymi. W Europie okaryny rozpowszechniły się w XIX wieku zarówno w środowisku wiejskim, jak i miejskim. Na wsi często pełniły funkcję instrumentów pasterskich, czasami wykorzystywano je w kapelach wiejskich (np. w Żywieckiem)[806]. Obok mandoliny okaryna stała się także instrumentem rozpoznawalnym w kontekście folkloru miejskiego. Ten obszar jest najchętniej eksploatowany przez poetów międzywojennych.

B. W poezji międzywojennej na okarynie gra kilku poetów. Jest ona instrumentem miejskim i wiejskim zarazem, choć najbardziej zafascynowani byli nią poeci związani z miastem:

[803] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 702.
[804] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 296; A.I. Oborny, *Polskie instrumenty ludowe*, op. cit., s. 123.
[805] D. Liggins, *Ocarina*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20239 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[806] Ibidem, s. 124.

1. Futuryzm: B. Jasieński (*Wiosna*), A. Stern (*Wspomnienie*), A. Wat (*Sezony poetów*).
2. Skamander: K. Wierzyński (Okaryna), A. Słonimski (*Seramidy wonne ogrody…*)
3. Awangarda Warszawska: A. Ważyk (*Zegar*),
4. Kwadryga: K.I. Gałczyński (*Koncert*, *Śmierć braciszka*, *Bal u Salomona*, *Maj czyli Maius*), W. Słobodnik (*Fala liryczna*).
5. Awangarda Lubelska: T. Bocheński (*Wieczór podmiejski*).

SAKSOFON

Był zupełnie nowym typem aerofonu w kulturze i literaturze międzywojnia. Został wymyślony i skonstruowany przez znanego twórcę instrumentów, Adolphe'a Saxa (1814–1894)[807]. Saksofon to nie jedyne jego dzieło; tworzył on oprócz tego specjalne i udoskonalone wersje takich instrumentów, jak kornet, klarnet basowy i sopranowy czy tzw. sakshorn[808]. Pierwszy raz użyto saksofonu na koncercie w Paryżu, który odbył się 3 lutego 1844 roku[809]. Występem dyrygował Hector Berlioz, jeden z pierwszych entuzjastów tego nowego podówczas instrumentu. Jako pierwszy wykorzystał saksofon w muzyce poważnej Jean-Georges Kastner (*Variations Faciles et Brillante* na saksofon solo oraz *Sextour* na dwa saksofony sopranowe, altowy, basowy i kontrabasowy, oba z 1845 roku). Później korzystali z tego instrumentu m.in. tacy kompozytorzy, jak Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Bela Bartók, Anton Webern, a już zwłaszcza związany blisko z jazzem George Gershwin[810].

A. Nawet jeśli pierwsze skojarzenie saksofonu z jazzem jest prawidłowe, jako iż jest to dziś jeden z najbardziej reprezentatywnych instrumentów dla tego gatunku muzyki, warto pamiętać, że początkowo nie odgrywał w tym obszarze szczególnie dużej roli. Większą popularność zyskał dopiero w latach 30., wcześniej grało na nim raptem kilku jazzmanów[811]. Pionierem w tej mierze okazał się Tom Brown, muzyk z Chicago, który uformował zespół Six Brown Brothers. To on właściwie przedstawił szerokiej publiczności możliwości saksofonu jako instrumentu jazzowego. Jak pisze Richard Arthur Ameduri jazz był paradoksalnie ostatnim gatunkiem muzycznym, który zaakceptował saksofon w pełni[812]. Kariera saksofonu jako instrumentu jazzowego rozpoczęła się na dobre w latach 20., choć wcześniej używano go także w orkiestrach ragtime'owych. W 1923 roku

[807] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 871–872; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 444–445; P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 180–186.
[808] A.R. Rice, *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone*, „Journal of the American Musical Instrument Society" 2009, nr 35, s. 81–82.
[809] C. Raumberger, K. Ventzke, *Saxophone*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24670 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[810] Zob. J.-M. Londeix, *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire, 1844–2003*, przeł. B. Ronkin, Michigan 2003; R. Ingham, *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge 1998, s. 125–130.
[811] A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 135–137.
[812] Ibidem, s. 99–100.

saksofonu w swej orkiestrze zaczął używać Fletcher Henderson, a w ślad za nim uczynili to także Duke Ellington i Jean Goldkeette. Instrumentem solowym i wirtuozowskim stał się jednak dopiero pod koniec lat 30., kiedy coraz większą popularność zdobywał styl bebop, a na scenę jazzową wkroczył jeden z najwybitniejszych wirtuozów saksofonu w historii – Charlie Parker.

B. W Polsce saksofon związany był z orkiestrami wykonywującymi tzw. styl chicagowski jazzu, popularny w latach 20. Jako iż międzywojenny jazz polski pełnił funkcję głównie rozrywkową i taneczną, nie wykształcił się w tym czasie styl, w którym szczególną rolę odgrywałby solista-wirtuoz. Do saksofonistów tego czasu można zaliczyć jednak m.in. Zygmunta Berlanda, Zygmunta Karasińskiego, Leonarda Ilgowskiego, Franciszka Witkowskiego czy Aleksandra Tumela[813].

C. W poezji międzywojnia saksofon był zupełnym novum, ale tematyzowano go w dość przewidywalnych kontekstach, głównie muzyki jazzowej, dancingu i kultury rozrywki. Zupełnie zaś osobnym polem eksploracji motywu saksofonu są popularne w epoce piosenki. Ale nie będą one przedmiotem rozpatrywania w tej rozprawie. Warto jednak sporządzić wykaz poetyckich saksofonistów epoki. Byli to przede wszystkim:

1. Futuryzm: B. Jasieński (*Miłość i jazz-band*).
2. Skamander: J. Tuwim (*Melodia Warszawy*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: M. Hemar (*Uczeń czarnoksięski*, *Powrót Odysa*), M. Pawlikowska-Jasnorzewska (tomik *dancing. karnet balowy*, *zaproszenie*).
3. Awangarda Krakowska: T. Peiper (*Dancing*).
4. Kwadryga: K.I. Gałczyński (*Bal u Salomona*, *Audycja dla inteligencji*, *Anińskie noce*).
5. Żagary: Cz. Miłosz (*Fragmenty z poematu – buffo*).

KLARNET

Klarnet to instrument o zbliżonym do saksofonu brzmieniu. On też odegrał swoją rolę w poezji międzywojennej. Według Janusza Ekierta klarnet „jednoczy śpiewne brzmienie oboju ze sprawnością techniczną fletu. W zależności od rejestru może zmieniać charakter brzmienia w sposób dość zasadniczy"[814]. Klarnet stworzono na podstawie starego instrumentu, tzw. szałamai. Stworzył go ok. 1700 roku Johann Christoph Denner. Początkowo klarnet dysponował brzmieniem zbliżonym do trąbki – do czego nawiązuje zresztą etymologia nazwy instrumentu: włoskie *clarinetto* oznacza po prostu „małą trąbkę"[815]. Do orkiestry na większą skalę wprowadzili klarnety kompozytorzy tzw. szkoły mannheimskiej, inspirując do tego samego m.in. Wolfganga Amadeusza Mozarta[816].

[813] K. Karpiński, *Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, „Dwutygodnik" 2014, nr 141, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5424-krzyk-jazz-bandu-w-miedzywojennej-polsce.html [dostęp: 22.02.2022 r.].
[814] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 233.
[815] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 74–80.
[816] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 234.

A. Klarnet to instrument popularny i często używany w wielu obiegach muzycznych. Jest po pierwsze etatowym członkiem właściwie każdej orkiestry symfonicznej, która przeważnie nie obywa się bez sekcji klarnetowej[817]. Po drugie z kolei klarnet to instrument współtworzący polską kulturę ludową, będąc narzędziem muzycznym ogrywanym przez muzykantów bodaj najczęściej ogrywanym obok skrzypiec. I wreszcie – jest jednym z tych instrumentów, które zrobiły oszałamiającą karierę w muzyce jazzowej, głównie z powodu swojego niepowtarzalnego brzmienia.

B. W poezji międzywojennej klarnet tematyzowany jest właśnie w tych trzech wymienionych kontekstach. Poeci zauważają, jak czynną i kulturotwórczą rolę pełni ten instrument. Pojawia się on w podwójnej roli: albo jako instrument wiejski, część kapeli ludowej, albo jako instrument orkiestrowy:

1. Ekspresjonizm: W. Hulewicz (*Klarnet*).
2. Futuryzm: B. Jasieński (*Słowo o Jakubie Szeli*), T. Czyżewski (*Pastorałki*), S. Młodożeniec (*w cyrku*, *na weselu*)
3. Skamander: J. Tuwim (*Piotr Płaksin*), K. Wierzyński (*O słowiku*), A. Słonimski (*Vox humana*), J. Lechoń (*Piłsudski*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W. Broniewski (*Koncert*), Z. Ginczanka (*Uczta*), P. Hertz (*Elegia przed nocą*).
4. Awangarda Krakowska: J. Przyboś (*Oberek*), M. Czuchnowski (*Świat i upadek*).
5. Kwadryga: L. Szenwald (*Portret młodzieńca*).
6. Awangarda Lubelska: J. Łobodowski (*Jeszcze jedna pochwała wojny*).
7. Żagary: Cz. Miłosz (*Sprawca*), A. Rymkiewicz (*Szabla i dzwony*), J. Huszcza (*O ojczyźnie*).
8. Autentyzm: J.B. Ożóg (*Do wiejskiego organisty*, *Szyszka z pomarańczą*, *Podwójne wiązanie*).

FAGOT

Instrument nazywany fagotem to „dwie związane równolegle rury drewniane, połączone kolankiem[818]. Wylot jednej z nich zakończony jest zwężoną czarą głosową, drugiej – stroikiem (podwójnym), trzymanym przez fagocistę w ustach (stroik – cienka jak słomka rurka metalowa wygięta w kształcie litery S)”[819]. Fagot należy do grupy aerofonów o niższym dźwięku, choć posiada jeszcze bardziej basową odmianę nazywaną kontrafagotem[820]. W swojej współczesnej formie pojawił się w orkiestrach w XVII wieku; posiadał jednak prototypy, np. w postaci instrumentu zwanego pomortem. W XVI wieku rozwinął się z kolei z dulcianu, nazywanego w Polsce sztortem[821]. Fagot

[817] J.K. Page, K.A. Gourlay, R. Blench, N. Shackleton, *Clarinet*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52768 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[818] W. Waterhouse, *Bassoon*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02276 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[819] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 134.
[820] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 52–58.
[821] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 135.

zyskał uznanie wśród kompozytorów barokowych. Pierwszym twórcą, który dostrzegł jego walory, był Antonio Vivaldi. Później tworzyli na ten instrument np. Wolfgang Amadeusz Mozart czy Carl Maria von Weber. Największe sukcesy święcił jednak w XIX wieku, szczególnie dlatego, że udoskonalono w tym czasie jego mechanizm[822].

A. Najbardziej interesujące jest jednak brzmienie i możliwości wyrazowe fagotu. Skala tych możliwości budzi podziw. Kompozytorzy wykorzystywali fagot w bardzo wielu różnych od siebie kontekstach. Było to możliwe z powodu ciekawej właściwości fagotu, jaką jest jego niespójność brzmieniowa: w każdym rejestrze fagot ma inny charakter. Jak pisze Ekiert, fagot może wywoływać nastrój grozy, powagi, tajemnicy albo odwrotnie – może brzmieć komicznie i groteskowo. Czasami może być wykorzystywany do osiągania efektów „magicznych", jak np. w *Uczniu czarnoksiężnika* Paula Dukasa, gdzie jego dźwięk symbolizuje latającą miotłę. Jeszcze inaczej brzmi o oktawę niższy kontrafagot, wprowadzający nastrój wyjątkowe ponurej tajemnicy. Fagot ma brzmienie zbliżone do puzonu, przez co dość często mylony jest z puzonem[823].

B. Fagot pojawia się w poezji międzywojennej raptem cztery razy, dlatego zakres jego symbolicznego odziaływania jest znikomy. Instrument ten nie był popularny wśród poetów. Funkcje fagotu możemy wyróżnić na podstawie dwóch poetyckich przykładów. W pierwszym instrument pełni rolę metafory; w drugim zaś jest przedmiotem refleksji z zakresu „muzykologii" poetyckiej. Fagotu nie możemy więc przyporządkować jako instrumentu szczególnie cenionego czy nawet lubianego przez któregokolwiek poetę. Pojawia się zbyt rzadko i poza konwencją; mobilność motywu była skrajnie niska. Najpełniej i w najbardziej wyrazisty artystycznie motyw fagotu wybrzmiał w wierszu *Fagot* Witolda Hulewicza, włączonego do tomu *Sonety instrumentalne* (1928). Wiersz jest wyjątkowy także z tego powodu, że jest jednym wierszem w polskiej poezji tego czasu, w którym fagot pełni tak szczególną rolę jako motyw poetycki i jest przedmiotem refleksji muzykologicznej w formie sonetu. Drugi raz fagot ujawniony jest w wierszu *Lekcje* Emila Zegadłowicza. Wiersz opowiada o dziecku, któremu dziadek udziela lekcji muzyki, tłumacząc mu, jakie tajemnice kryją się w oboju oraz fagocie. Fagot ujawniony zostaje także w wielokrotnie omawianym na kartach niniejszej rozprawy *Koncercie* Władysława Broniewskiego. Współtworzy on wielką orkiestrę miasta, którą dyryguje sam poeta. Co jednak istotne, fagot jest ukazany przez Broniewskiego na podstawie skojarzenia, mówiąc o „fagocie rynny". O fagocie wspomina także Włodzimierz Słobodnik. W wierszu *Duch tragedii*, wykorzystując technikę muzykalizacji przestrzeni, tworzy obraz świata, w którym każda rzecz ma swój muzyczny odpowiednik. Poeta rysuje nam swoisty muzyczny świat, w którym wszystko to „muzyczne znaki, nuty i wioliny, / świecące tony, gwiazdy instrumentów".

[822] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 273.
[823] P. Dalka, M. Dąbrowski, *System rozpoznawania dźwięków instrumentów muzycznych*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej" 2004, nr 20, s. 33.

Słobodnik tworzy przestrzeń melosfery, w której przedmiotom i rzeczom martwym przypisywane są właściwości muzyczne. Poeta słyszy więc „wiolonczele, płynnie nastrajane", a także „zatoki skrzypiec i fagotów groty".

OBÓJ

To najpiękniej brzmiący i najbardziej ekspresyjny instrument dęty. Dzięki swym właściwościom obój to instrument, który najbardziej dominuje w orkiestrze[824]. To zazwyczaj jemu poświęcone są najbardziej charakterystyczne partie solowe, w których jego piękne brzmienie nadaje im waloru niezwykłej liryczności i melancholijności[825]. Obój to jedyny instrument dęty, na którym gra jest niemożliwa, jeżeli grający nie wkłada w nią należytej ekspresji[826]. Ma to swoje zalety, ponieważ możliwości ekspresywne oboju są tak potężne, że właściwie nie da się osiągnąć punktu, w którym włożona ekspresja wydaje się przesadna. Innymi słowy, silna ekspresja nie sprawia, że dźwięk zaczyna źle brzmieć[827]. Obój nie pojawia się w poezji międzywojnia często, ale zaznacza swą obecność:

1. Ekspresjonizm: W. Hulewicz (*Obój i rożek*), E. Zegadłowicz (*Lekcje*), J. Wittlin (*Psalm*)
2. Futuryzm: T. Czyżewski (*Wieczór letni*).
3. Kwadryga/Meteor: K.I. Gałczyński (*Bal u Salomona*), R. Kołoniecki (*Dedykacja*).
4. Awangarda Lubelska: J. Śpiewak (*Rodzice*).

TRĄBKA – TRĄBA

Trąbka i trąba to instrumenty istniejące od dawna w tradycji literackiej[828]. Trąbka to zwinięta w pętlę o prostokątnym kształcie odmiana trąby z jednej strony zakończona czarą (czyli rozszerzeniem w kształcie dzwonu), a z drugiej ustnikiem[829]. Instrument wyposażony jest w specjalne wentyle służące do odcinania i otwierania określonych korytarzy w rurze, przez które przepływa zadęte powietrze[830]. Różne kombinacje przyciskanych lub luzowanych wentyli umożliwiają osiągnięcie wszystkich dźwięków skali. Jak każdy instrument dęty trąbka jest bardzo donośna, a jej dźwięk bardzo silny. W zależności od techniki gry może on przybierać formy bardziej stonowane i „liryczne" lub też dynamiczne i pełne wyrazistości, zwłaszcza w grze wirtuozerskiej[831].

[824] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 46–52.
[825] J.K. Page, G. Burgess, B. Haynes, M. Finkelman, *Oboe*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40450 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[826] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 695–696; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 337–338.
[827] A. Baines, A. Boult, *Woodwind Instruments and Their History*, New York 1991, s. 91.
[828] Zarówno w tradycji literackiej, jak i badawczej, instrumenty te zestawia się obok siebie. Por. B. Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 181–186.
[829] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 88–94.
[830] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 1010.
[831] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 509.

A. Historia trąbki, pierwotnie nazywanej trąbą, jest bardzo długa. W istocie pod względem historycznym należy ona do najbardziej archaicznych instrumentów, używanych już przez starożytnych, głównie w celach sygnalizacyjnych (np. odgrywanie fanfar podczas wjazdu do osad ważnych osobistości) lub bitewnych (jak pisze Margaret Sarkissian: „główną funkcją trąbki było podkreślenie czyjejś władzy i statusu”[832]). Do końca XVIII wieku można było wygrywać na trąbce jedynie tony właściwie dla jednej tylko tonacji. Był to tzw. instrument naturalny, bez oprzyrządowania, które umożliwiałoby granie na większej liczbie dźwięków. Instrumenty naturalne miały jeden zasadniczy walor: dysponowały niezwykle przenikliwym i silnym dźwiękiem. W XVII i XVIII wieku ochoczo korzystano z tej cechy, pisząc utwory na tzw. trąbkę *clarino*, używającą dźwięków z wysokiego rejestru. Gra na takim instrumencie była jednak bardzo wymagająca, przez co pisane na nią utwory musiały respektować te ograniczenia. Współczesna trąbka została stworzona dopiero na początku XIX wieku. To wówczas do rury, która kształtem przypominała bardziej róg niż trąbkę rozpoznawalną dzisiaj, dodano specjalne zawory, umożliwiające zapanowanie nad skalą instrumentu. Ceną za tę modyfikację była jednak utrata czystego dźwięku wydawanego w technice clarino, przez co trąbka przez cały XIX wiek nie była instrumentem szczególnie cenionym przez kompozytorów.

B. Trąba jest jednym z kluczowych instrumentów dla kultury chrześcijańskiej, a szczególnie dla jej kanonicznego tekstu, czyli Biblii, w której wyraźnie dystansuje inne instrumenty, występując blisko 113 razy[833]. Jak pisze Lucyna Rotter, „w sztuce nowożytnej trąby jerychońskie stały się symbolem opieki Bożej lub cudownej siły muzyki”[834]. Swego czasu istniał instrument nazywany trąbą maryjną. Kształtem przypominał pudło o kształcie trapezu, na którym rozpięte były struny. Był to więc instrument chordofoniczny, do tego smyczkowy, ale nazywano go trąbą, ponieważ wydawany dźwięk przypominał ten wydawany przez trąby[835]. Ten nazewniczy wybieg miał też pewne uzasadnienie społeczne: na prawdziwych trąbach nie wypadało grać kobietom, więc pozwolono im grać na instrumencie, który udawał trąbę, ale nie kojarzył się pobożnym chrześcijanom z aktem seksualnym. Trąba to jeden z najszerzej reprezentowanych instrumentów w dawnej poezji polskiej, dlatego nawiązywanie do niego w poezji międzywojnia ma też wymiar wysoce intertekstualny. Już w twórczości staropolskiej trąbę kojarzono raczej z instrumentem wzbudzającym z jednej strony podziw, a z drugiej trwogę („trąba nie ma w sobie nic pieszczotliwego, chrapliwie i strasznie brzmi, na trwogę raczej niż na taniec” – pisał Jędrzej Morsztyn)[836].

[832] M. Sarkissian, E.H. Tarr, *Trumpet*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49912 [dostęp: 22.02.2022 r.]).
[833] Dla porównania: lutnia pojawia się w Biblii 6 razy, flet 17 razy, a harfa – 48 razy. Por. L. Rotter, *„Dźwiękami zapisane”. Instrumenty muzyczne w symbolice europejskiej*, [w:] *Wytwory rąk człowieka*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 175.
[834] L. Rotter, *„Dźwiękami zapisane”. Instrumenty muzyczne w symbolice człowieka*, op. cit., s. 178.
[835] Ibidem, s. 178–179.
[836] W. Biedroń, *Instrumentarium muzyczne Jędrzeja Morsztyna*, „Język Artystyczny” 1986, nr 4, s. 45.

C. Motywy trąbkowe można podzielić na dwa pomniejsze: trąbkowe właściwe i motywy trąby. Poeci międzywojnia znacznie chętniej tematyzowali te ostatnie, zapewne z powodu ich większej uniwersalności symbolicznej. Trąbka ma niższą frekwencję, ale na tyle dużą, że sporządzenie katalogu motywów jest możliwe:

1. Ekspresjonizm: W. Hulewicz (*Trąbka*).
2. Futuryzm: T. Czyżewski (*Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*), A. Wat (*Pejzaż księżycowy*).
3. Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: K. Iłłakowiczówna (*Trąbka*), P. Hertz (*Leonora*), K. Mikiewicz (Słonimski).
4. Poeci nawiązujący do poetyki „Zwrotnicy": L. Piwowar (*Polowanie z trąbkami*).
5. Żagary: Cz. Miłosz (*2 strofy*, *Ptaki*), J. Zagórski (*Przyjście wroga*).

Motyw trąby wykorzystywany jest znacznie częściej:

1. Ekspresjonizm: A. Bederski (Impromptu erotyczne). Regionalizm: T. Szantroch (*Krajobraz muzyczny*). Poeci nawiązujący do regionalizmu: B. Leśmian (*Cień*, *Warkocz*).
2. T. Czyżewski (*Lajkonik*), S. Młodożeniec (*w cyrku*, *koniec „bombaju"*, *otchłań*), A. Wat (*Miliard kilowatów Śpiewów Adamów i Ew*).
3. Skamander: J. Tuwim (*Melodia Warszawy*), K. Wierzyński (*Sen nocy letniej*), A. Słonimski (*La Victoire*, *Muza*, *Vox humana*, *Wieża Babel*, *Sąd ostateczny*, *Żołnierz nieznany*), J. Iwaszkiewicz (*Usta fanatyków*, *Księga dnia i księga nocy*: *XI*), J. Lechoń (*Duch na seansie*, *Piłsudski*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Pieśń wysokiego wichru*, *Alfabet morza*), W. Bąk (*Niebo kamienia*, *Psalm poranny*, *Obłąkana struna*), W. Broniewski (*Koncert*, *[W mieście nocnym drżą struny…]*), Z. Ginczanka (*Powrót*, *Śmieszność*, *Uczta*), M. Hemar (*Wizja Sądu Ostatecznego*), K. Iłłakowiczówna (*Dumanie korsarza*), J. Liebert (*Muza zaścianka*), M. Pawlikowska-Jasnorzewska (*Robota anioła stróża*).
4. Awangarda Krakowska/Warszawska: J. Przyboś (*Sen*, *Cień*), A. Ważyk (*Podróż w czasie*, *Adolescencja*). Poeci nawiązujący do poetyki „Zwrotnicy": L. Piwowar (*Śmierć młodzieńca w śródmieściu*).
5. Kwadryga: S. Ciesielczuk (*[Słabości stary pociąg…]*), W. Słobodnik (*Michał Anioł*), L. Szenwald (*Pieśń o powodzi*).
6. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz (*Przemiany*, *pod dworcem głównym w warszawie*), Łobodowski (*Sobie samemu*). Poeci lwowscy: S. Rogowski (*Noc pasterska*).
7. Żagary: T. Bujnicki (*Wbrew*, *Znajomy w cyrku*), Cz. Miłosz (*Ląd*, *Teatr pcheł*, *Wcielenie*), A. Rymkiewicz (*Fragment ostatni*), J. Zagórski (*Organizm*, *Przyjście wroga*), M. Kotlicki (*Defilada*), A. Mikułko (*Wyznanie wiary*), L. Szreder (*Motywy muzyczne*).

PUZON

To dużych rozmiarów aerofon ustnikowy, złożony z dwóch rur ułożonych w kształt litery U[837]. Z jednej strony zakończony kieliszkowatym ustnikiem, a z drugiej rozszerzającą się czarą głosową[838]. Ten instrument dęty blaszany należy do najbardziej szlachetnie brzmiących narzędzi muzycznych[839]. Posiada też specyficzną budowę: nie posiada klasycznych dla aerofonów blaszanych wentyli umożliwiających skracanie strumienia powietrza w rurze, lecz suwak[840]. Taka budowa umożliwia wydobywanie dźwięków w sposób bardziej swobodny, nie zależy bowiem od kombinacji przyciskanych wentyli. Suwak po prostu się przesuwa, czego rezultatem jest charakterystyczne glissando, czyli płynne i szybkie przechodzenie między znajdującymi się w najbliższej odległości dźwiękami. Suwak umożliwia też używanie lirycznego legato, które brzmi bardziej naturalnie niż w instrumentach z wentylami. Puzon jest ponadto jednym z najstarszych instrumentów, w swoich prototypach używany już w starożytnym Rzymie. Nazywał się wówczas buccina i pełnił funkcje wojskowe[841]. W międzywojniu puzon pełnił funkcję metafory muzycznej lub motywu, wzbogacającego ogólną audio- i sonosferę utworu:

1. Ekspresjonizm: J. Wittlin (*Grzebanie wroga*).
2. Futuryzm: S. Młodożeniec (*w cyrku*), S. Brucz (*Słowo*).
3. Skamander: J. Tuwim (*Flecista*), A. Słonimski (*Wieża Babel*). Poeci i poetki nawiązujący do poetyki Skamandra: Z. Ginczanka (*Śmieszność*, *Krajobrazy*).
4. Poeci rewolucyjni: L. Pasternak (*Do siebie*).
5. Poeci nawiązujący do poetyki „Zwrotnicy": L. Piwowar (Nad cieniem Norwida).
6. Kwadryga: K.I. Gałczyński (*Muza*), L. Szenwald (*Pieśń o powodzi*).
7. Awangarda Lubelska: J. Łobodowski (*Jeszcze jedna pochwała wojny*, *Widziadła mówią*).

ORGANY

Jest to największy i najchętniej tematyzowany w międzywojniu aerofon piszczałkowy. Organy to instrument dęty, jakkolwiek jego mechanizm działania nie polega na zadęciu powietrza w ustnik. Jest to instrument klawiszowy, co sprawia, że w pewnym sensie bliżej mu do fortepianu czy klawesynu niż do trąbki, rogu czy fletu. Należy jednak pamiętać, że organy są instrumentem o wielkich możliwościach, jeżeli chodzi o środki wyrazu[842]. W istocie ich barwa może się diametralnie różnić,

[837] W literaturze staropolskiej puzon był znany także pod nazwą „puzanu". Por. B. Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 159–163.
[838] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 32–38.
[839] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 416–417.
[840] A.C. Baines, A. Myers, T. Herbert, *Trombone*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40576 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[841] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 816.
[842] B. Owen, P. Williams, S. Bicknell, *Organ*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44010 [dostęp: 22.02.2022 r.].

a to ze względu na strukturalny mechanizm, który pozwala na imitację różnego rodzaju dźwięków, w tym głosu ludzkiego – określa się to nawet łacińską nazwą *Vox humana*[843]. Kojarzenie organów z wielorakością dźwiękową zyskało też wydźwięk poetycki, co postaram się pokazać.

A. Organy są instrumentem bardzo skomplikowanym i złożonym nie tylko z punktu widzenia instrumentologii czy praktyki wykonawczej, lecz także z punktu widzenia symboliki i sposobu ich poetyckiej tematyzacji. Organy są instrumentem, który najsilniej związany jest z symboliką kościelną. Patronką muzyki w religii chrześcijańskiej jest św. Cecylia, której atrybutem są właśnie organy. Na każdym wizerunku w sposób alegoryczny trzyma na dłoni ten instrument – oczywiście odpowiednio pomniejszony[844]. Organy są więc instrumentem ściśle powiązanym ze sferą *sacrum* – nie tylko ze względu na rzeczywiste ich umiejscowienie w kościołach, lecz także z powodu skojarzenie ich z muzyką religijną oraz „boską" muzyką[845]. Przez ten ostatni termin mam na myśli pojawiającą się w poezji symbolizacji organów jako instrumentu niebios, instrumentu wichru, bardzo nacechowany metaforycznie. Bardzo rzadko w poezji pojawiają się jako instrument *sensu stricto*. Zasadniczą jego funkcję sprowadza się do bycia podstawą metafory dźwiękowej.

B. Organy są czwartym instrumentem kanonicznym w twórczości poetyckiej międzywojnia. Pod względem ilościowym konkurują jedynie z fortepianem, zbliżając się do ponad stu wystąpień. Są instrumentem nacechowanym i pełniącym funkcje zazwyczaj symboliczne lub metaforyczne. Potęga ich brzmienia inspirowała poetów do wielu porównań, dlatego też organy, mimo iż należą do grupy przedmiotów muzycznych, będąc częścią muzykosfery, dość często przedstawiane są jako swoiste odpowiedniki innych części audiosfery, np. geofonii (dość częste są zestawienia brzmienia organów z wiejącym i dudniącym wiatrem, wichurą, burzą itp.). Najwdzięczniej korzystali z symboliki tego instrumentu poeci ekspresjonistyczni, tworzący czasami obrazy muzyki sfer, w której kluczową rolę odgrywają organy – jako najdoskonalszy instrument Boga. To żywe zainteresowanie ekspresjonistów organami bierze swój początek w epoce Młodej Polski, kiedy w podobny sposób organy traktowali tacy twórcy, jak choćby Tadeusz Miciński, Stanisław Wyspiański czy Jan Kasprowicz. W międzywojniu „niebiańskie" czy „nabożne" traktowanie organów zostało podtrzymane, choć w pewnym sensie nie było one do tego stopnia wyabstrahowane, co wcześniej.

---

[843] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 14–20.

[844] Chodzi tu rzecz jasna o instrument zwany portatywem, który ma symbolizować organy. Instrument, którego nazywa wywodzi się od łacińskiego słowa *portare*, czyli nosić. Alternatywną, włoską nazwą tego instrumentu jest *organetto*. Portatyw to miniaturowe, przenośne organy, których używano zazwyczaj podczas procesji, by imitowały organy kościelne, towarzysząc śpiewowi. Nie był to jednak instrument wyłącznie sakralny; można to było używać w domu. Portatyw jest stałym atrybutem św. Cecylii, stąd też bardzo często widujemy go na obrazach malarskich. Por. Cz. Grajewski, *Czego o portatywie i pozytywie historyk sztuki nie wie, a co wiedzieć powinien*, „Artifex Novus" 2019, nr 3, s. 129–130; M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1986, s. 186; J. Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972, s. 24.

[845] Adam Czech określa organy jako „głos niebios", co znajduje idealny wydźwięk w poezji międzywojennej. Por. A. Czech, *Ordynaci i trędowaci*, op. cit., s. 68–71.

1. Ekspresjonizm: W. Hulewicz (*Organy*), E. Zegadłowicz (*U dnia, którego nie znam, stoję bram. Poema symfoniczne*, *Ballada o rezurekcji bezpańskiego pilota*, *[Nadchodzi wieczorna godzina...]*, *Ranek*, *Organista*, *Muzykus*), J. Wittlin (*Trwoga przed śmiercią*, *Psalm*). Poeci regionalistyczni: T. Szantroch (*Krajobraz muzyczny*). Poeci nawiązujący do regionalizmu: B. Leśmian (*Dąb*, *Warkocz*).
2. Futuryzm: T. Czyżewski (*Szałas w górach*), S. Młodożeniec (*w kościele*), A. Wat (*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*).
3. Skamander: K. Wierzyński (*Modlitwa*, *Koncert w Malines*), J. Lechoń (*Lutnia po Bekwarku*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Pieśń wysokiego wichru*), W. Bąk (*Pijany organista*, *Nawoływanie*), Ś. Karpiński (*Gioconda*, *Gotycki poemat*), J. Liebert (*Ślub*).
4. Kwadryga: S. Ciesielczuk (*[O, rozhuśtały się dzwony…]*), K.I. Gałczyński (*Tum*, *Jak Rinaldo Rinaldini tańcował z kardynałem*, *Bal u Salomona*), M. Piechal (*Mitologia*, *Patrzę we wnętrze kwiatu*), W. Słobodnik (*W mroku*), L. Szenwald (*Rewolucjonistka*).
5. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz (*pieśń o niedobrej burzy*), B.L. Michalski (*Zadymka*, *rankiem przez gołogóry*, *wiejski kościół*), T. Bocheński (*Kościół*), K.A. Jaworski (*Czerwonej i białej kochance*, *Księżycowy mustang*).
6. Żagary: Cz. Miłosz (*Świty*, *Wiosny*), Zagórski (*Jak?*, *Przyjście wroga*), A. Mikułko (*Pożegnanie alkoholu*).
7. Autentyzm: S. Czernik (*Nabożeństwo żałobne*), J.B. Ożóg (*Organistówka*, *Wspomnienie*, *Boże ciało*, *W polu*, *Do wiejskiego organisty*, *Przyjechał na siwoszu*).
8. Poeci i poetyki niezależni: M. Czerkawska (*Nieszpory*), M. Jastrun (*Zejście z gór*), J.K. Weintraub (*Portret muzyka*).

FISHARMONIA

Organy to instrument potężny, dlatego mało praktyczny. Z tego powodu zaistniała potrzeba, by stworzyć instrument, który mógłby pełnić funkcję analogiczną względem organów, ale jednocześnie był bardziej mobilny, zdolny do sprawnego przeniesienia, a więc bardziej przydatny w kontekście innych niż msza święta elementów życia religijnego. Fisharmonia jest małą wersją organów; często nazywa się ją organami domowymi. Wyglądem przypomina pianino o nieco zmienionym kształcie. Nie jest wobec tego tak praktyczna, jak portatyw, który można nosić w procesji, ale jest znacznie bardziej mobilna niż organy. Można je przenosić wedle woli w zależności od potrzeb. Fisharmonia jest instrumentem dętym lub inaczej mówiąc, jest aerofonem, ale jednocześnie nie jest instrumentem piszczałkowym, co należy ze stanowczością podkreślić[846]. Źródłem dźwięku jest więc strumień

[846] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 176.

powietrza wytwarzany przez miech naciskany stopami grającego, ale przepływający nie przez mniejsze lub większe piszczałki, lecz przez specjalne, zamontowane w odpowiednich miejscach stroiki przepływowe (czasami nazywane języczkami)[847]. W istocie instrument ten jest najbardziej charakterystyczny dla środowisk związanych z kulturą wiejską, dlatego też motywy z użyciem fisharmonii pojawiają się głównie w poezji J.B. Ożoga, przedstawiciela poetyckiego autentyzmu, który wzniósł tematykę wiejską w poezji polskiej na zupełnie nowe, nieznane dotąd drogi. W przypadku Ożoga autentyzm, a więc poetyka, której podstawą jest właściwie dla poety, osobiste doświadczenie, jest podbudowany biograficznie. Ojciec Ożoga pracował jako wiejski organista, sam Ożóg był przez rodzinę niejako „przeznaczony" do pełnienia zawodu księdza – z czego sam, wbrew naciskom najbliższych, zrezygnował, by poświęcić się pracy literackiej. Fisharmonia była instrumentem znanym Ożogowi od wczesnego dzieciństwa, jako że ojciec, przygotowując się do liturgii, grał na tym instrumencie w organistówce, w której mieszkał razem z rodziną. O fisharmonii w międzywojennej poezji oprócz Ożoga (*Organistówka*, *Do wiejskiego organisty*) wspomina jedynie Aleksander Wat (*[Wiersz nieznajomego]*), który traktuje ją właściwie jako odpowiednik organów „niebiańskich", pisząc o śpiewających chórem obłokach, które leją się „niebieskim strumieniem" i „dźwięczną fisharmonią".

[847] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 142–143.

MEMBRANOFONY

BĘBEN

Najchętniej tematyzowanym membranofonem był zwykły bęben, jeden z najstarszych i najbardziej charakterystycznych instrumentów stworzonych przez ludzkość. Był wykorzystywany przez ludzi pierwotnych w określonych celach sygnalizacyjnych, wojennych, a także pełnił funkcję związane z kultem bóstw. Instrumentowi od początku towarzyszyła również funkcja symboliczna. Budowa bębna jest stosunkowo prosta; powstały poprzez naciągnięcie skóry na wydrążony uprzednio pień drzewa. Istotą więc budowy bębna jest istnienie korpusu, na który nałożony zostaje materiał – pierwotnie skóra – możliwy do odpowiedniego naciągnięcia bez ryzyka pęknięcia. Dzisiaj w bębnach montuje się specjalny mechanizm śrubowy, w którym naciąga się materiał na korpus za pomocą śrub właśnie. Do pewnego stopnia, za sprawą napięcia membrany, można regulować wysokość dźwięku[848]. Bębny dzieli się w myśli instrumentologicznej na bębny wielkie, małe, podłużne oraz obręczowe. Każdy z nich różni się dźwiękiem. Bębny wielkie mają dźwięk niski, bębny małe, nazywane często werblami, wzbogacone są o dodatkowe sprężyny pod membraną, co sprawia, że dźwięk ich można regulować zdecydowanie bardziej. Bęben podłużny i obręczowy często spotykany jest w kulturze ludowej; jest najbardziej poręczny, a jednocześnie jego konstrukcja umożliwia umieszczenie w jego korpusie elementów brzęczących. Najbardziej znanym przykładem takiego bębna jest tamburyn, w który z jednej strony można uderzać, a z drugiej – można też nim metalicznie brzęczeć[849]. Bębny pełniły bardzo istotną rolę w kulturze właściwie od jej początków. Miały bardzo wiele funkcji, m.in. komunikacyjną, sygnalizacyjną czy militarną.

Oto pełny wykaz motywów:

1. Ekspresjonizm: W. Hulewicz (*Tuba i wielki bęben*).
2. Futuryzm: B. Jasieński (*Miłość i jazz-band*), S. Młodożeniec (*koniec „bombaju”*, *na weselu*), A. Wat (*Płodność. Poematu część czwarta*).
3. Skamander: J. Tuwim (*Symfonia wieków*, *[Zacisnąć pięści]*, *Melodia Warszawy*), A. Słonimski (*Vox humana*, *Oko w oko. Poemat*), K. Wierzyński (*Mróz*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Otium*), W. Bąk (*Rozmowa z radcą i wiatr*), W. Broniewski (*Ostatnia wojna*, *Koncert*), Z. Ginczanka (*Agonia*, *Powrót*, *Uczta*), J. Liebert (*Muza zaścianka*), K. Mikiewicz (*Słonimski*).

[848] J. Blades, J.K. Page, E.A. Bowles i in., Drum, [w:] Grove Music Online, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51410 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[849] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 107.

4. Awangarda Krakowska: T. Peiper (*Dancing*), J. Przyboś (*Obmurowani*). Poeci nawiązujący do poetyki „Zwrotnicy": L. Piwowar (*Bruki*, *Pogrzeb pięknej*).
5. Rewolucyjni: E. Szymański (*Kuku na muniu*). Kwadryga: K.I. Gałczyński (*Koniec świata*, *Ludowa zabawa*).
6. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz (*Nocna cukiernia*, *dawniej*), S. Grędziński (*Farys*), J. Łobodowski (*Sobie samemu*, *Poemat barbarzyński*), K. Bielski (*Złoty osioł*), J. Stachowski (Urywek *poematu*).
7. Żagary: T. Bujnicki (*Wbrew*), A. Rymkiewicz (*Potop*), J. Zagórski (*Organizm*).

WERBEL

Jest czasami nazywany małym bębnem. Wydaje dźwięk o nieokreślonej wysokości, ale znacznie bardziej wyraźny niż zwykły duży bęben[850]. Brzmienie werbla jest charakterystycznie warczące i „szeleszczące". Zawdzięcza on to specjalnemu mechanizmowi napiętych pod membraną grzechoczących strun. Werbel to bęben o dźwięku nieokreślonym, ale możliwym do częściowej regulacji: od napięcia membrany i strun zależy wysokość jego brzmienia[851]. Charakterystyczne brzmienie werbla umożliwia wygrywanie na nim tremolo, którego nuty są od siebie odróżnialne – w przeciwieństwie do dużego bębna[852].

W poezji werble również traktowane są inaczej niż zwykłe bębny. Poeci dość często modyfikowali ich brzmienie, tworząc w ten sposób muzyczne metafory membranofoniczne. W twórczości poetyckiej międzywojnia werbel pełni funkcję głównie metaforyczną lub jest akcydentalnym motywem:

1. Ekspresjonizm: E. Zegadłowicz (*Wieś polska*).
2. Skamander: A. Słonimski (*La Victoire*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W. Broniewski (*Żywa pieśń*, *Marsz*, *Poezja*).
3. Awangarda Krakowska: J. Przyboś (*Wiosna 1934*).
4. Kwadryga: S.R. Dobrowolski (*Sława*), M. Piechal (*Mitologia*), L. Szenwald (*Scena przy strumieniu*).
5. Awangarda Lubelska: J. Łobodowski (*Noce lubelskie*, *Wycieczka do Krasnegostawu*), W. Gralewski (*Mój ojciec*), J. Śpiewak (*sonata wojenna*). B
6. Żagary: T. Bujnicki (*Defilada*), M. Kotlicki (*Miasta w kolorach*).
7. Poeci niezależni: M. Jastrun (*Pieśń zabobonu*).

[850] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 114–116.
[851] T.D. Brown, *Drum set*, [w:] *Grove Music Online*, http://www.doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J130700 [dostęp: 22.02.2022 r.]; J. Blades, J.K. Page, E.A. Bowles i in., *Drum*, op. cit.
[852] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 107; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 532–533.

TAMBURYN

To ręczny mały bębenek, nazywany też czasami bębenkiem baskijskim, który składa się z małej obręczy obciągniętej skórą po jednej stronie, z zawieszonymi po bokach blaszanymi talerzykami[853]. Z powodu tej złożonej budowy na tamburynie można grać na trzy sposoby: bijąc dłonią lub pałką w membranę, pocierając membranę oraz potrząsając, by uzyskać brzęk wydobywany przez blaszane talerzyki[854]. Tamburyn związany jest bardziej z kulturą ludową niż z muzyką klasyczną, kojarzony najczęściej z kulturą hiszpańską i latynoską, choć nie tylko. W Polsce instrumenty podobne do tamburynów, o różnych wariantach (np. z rozwieszonymi dodatkowymi dzwonkami itp.), nazywane są bębenkami jednomembranowymi. Używane są one najczęściej przez wiejskich muzykantów, wchodząc w skład klasycznej wiejskiej kapeli: skrzypce, basy, bębenek.

Oto wykaz motywów tamburynowych:

1. Skamander: A. Słonimski (*Sztuka*), J. Iwaszkiewicz (*Indes Galantes*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Otium*), M. Pawlikowskia-Jasnorzewska (*Lunaria biennis*).
2. Kwadryga: K.I. Gałczyński (*Bal u Salomona*).
3. Awangarda Lubelska: J. Czechowicz (*hildur baldur i czas*), J. Łobodowski (*Dytyramby patetyczne*, *Poemat barbarzyński*).

KOTŁY

W bardzo skromnym wymiarze tematyzowano także w międzywojniu orkiestrowe kotły. Jest to prostej budowy instrument, którego dzieje sięgają zamierzchłych czasów – podobnie jak bębna. W pewnym sensie można je uznać za ogromną wersję bębna. Pierwotnie była instrumentem wojskowym. Membrana w kotłach nałożona jest na dużego rozmiaru korpus w kształcie misy; jest naciągana przez specjalny mechanizm[855]. W odróżnieniu od wielu bębnów kotły można dzięki temu nastroić. Wydają one dźwięk o określonej wysokości. Gra się na nich specjalną pałką[856].

Motyw kotłów jest w międzywojniu rzadki, ujawniony ledwie kilka razy:

1. Ekspresjonizm: A. Bederski (*Impromptu erotyczne*), W. Hulewicz (Kotły), J. Wittlin (*Grzebanie wroga*).
2. Futuryzm: T. Czyżewski (*Barkarola z Sewilli*).

[853] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 130–132.
[854] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 107; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 500.
[855] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 144–150.
[856] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 498; J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 264–265.

IDIOFONY

TALERZ

To jeden z najstarszych, obok bębna i fletu, instrumentów muzycznych, pełniących na początku funkcje bardziej pragmatyczne, ale z czasem także estetyczne. Istniał i był wykorzystywany już w starożytnej Mezopotamii, Babilonie, Asyrii, Egipcie, Grecji czy Rzymie[857]. Był ważnym instrumentem w religii judeochrześcijańskiej. Jak pisze Robert Kaczorowski: „talerze (cymbały) w Piśmie Świętym ściśle wiązały się z rytuałem i kultem Jahwe"[858]. W europejskiej tradycji literackiej znane jest zdanie, które przeszło do języka potocznego jako przysłowie, pochodzące z *Hymnu o miłości* św. Pawła z *Pierwszego Listu do Koryntian*: „Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał, byłbym jako miedź dźwięcząca i cymbał brzmiący" (1 Kor 13, 1). Motywy cymbałowe pojawiają się ponadto w biblijnych psalmach, w których cymbały służyły do zachwalania Boga („Chwalcie Pana cymbałami dźwięcznymi, chwalcie go nawet cymbałami hałaśliwymi")[859]. W tym sensie *Hymn* św. Pawła wprowadza nową wykładnię tego, jak należy postrzegać dźwięk wydawany przez talerze: Paweł utożsamia hałaśliwy dźwięk cymbału z pustką, brakiem miłości. Warto przypomnieć na marginesie, że w *Litanii do Marii Panny* op. 59 na sopran, chór żeński i orkiestrę, do słów Jerzego Lieberta, Karol Szymanowski wykorzystał m.in. talerze (oprócz kotłów, trójkąta i tam-tamu), kojarząc najprawdopodobniej sens religijny wiersza z określonym typem instrumentarium. Jak pisze Elżbieta Szczurko, „talerze uwydatniają kluczowe słowa «wiara» i «niebu»"[860].

W poezji międzywojennej talerze ujawniane są sporadycznie i często w pozamuzycznej funkcji, np. jako skojarzenie wizualne. Warto jednak wypisać przykłady muzyczne:

1. Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: W. Broniewski (*Koncert*).
2. Awangarda Krakowska: J. Kurek (*morze*).
3. Awangarda Lubelska: A. Madej (*Ostatni akord*).
4. Żagary: J. Zagórski (*Śmierć Parysa*).

[857] C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 53; G. Kubies, *Orkiestra króla Nabuchodonozora II czy zespół Antiocha IV Epifanesa? Kilka uwag muzykologa*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny" 2005, nr 2, s. 141–145.
[858] R. Kaczorowski, *Śpiew i instrumentarium muzyczne w księdze Psalmów. Studium leksykograficzne*, „Studia Gdańskie" 2002–2003, nr 15–16, s. 53.
[859] R. Rak, *„Miedź dźwięcząca i cymbał brzmiący"*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny" 1951, nr 4, s. 415–416.
[860] E. Szczurko, Litania do Marii Panny *Jerzego Lieberta w kantacie Karola Szymanowskiego*, „Pro Musica Sacra" 2017, nr 15, s. 138–139.

TRÓJKĄT

Trójkąt zwany także trianglem to idiofon perkusyjny, w istocie wygięty w kształt trójkąta pręt, trzymany przez muzyka na sznurku lub uchwycie i uderzany w różne miejsca specjalną pałeczką lub drutem[861]. Wydaje on wysoki ton o nieokreślonej wysokości dźwięku[862]. W orkiestrach symfonicznych trójkąta używa się mniej więcej od połowy XVIII wieku. Najwcześniejszy bodaj przykład jego artystycznego wykorzystania to opera *La Cythère assiégée* Glucka (1759); duży użytek zrobiła z tego instrumentu także wielka trójca klasyków wiedeńskich: Haydn, Mozart i Beethoven. Pierwotnie trójkąta używano w celach „orientalizujących": jego dźwięk kojarzył się z kapelami janczarskimi, które w ten sposób imitowano w orkiestrach[863]. Dopiero w IX Symfonii Beethovena (1822–1824) instrument został wykorzystany przez kompozytora w celach wyłącznie brzmieniowych[864]. Później, w epoce romantyzmu, chętnie korzystali z trójkąta Liszt, Brahms czy Wagner, rozszerzając też jego funkcje. Szczególnie ważnym osiągnięciem artystycznym dla historii tego instrumentu jest Koncert fortepianowy nr 1 Es-dur Liszta (1855), który nazywany jest nawet koncertem trójkątowym (*Triangle Concerto*). Liszt, rozwijając wcześniejszy pomysł Beethovena, użył trójkąta nie tylko jako instrument perkusyjny, ale wykorzystał jego przenikające metaliczne brzmienie, by osiągnąć określony efekt artystyczny[865], traktując go jak instrument solowy[866].

Poetycko trójkątem w międzywojniu zainteresowało się dwóch poetów: Jarosław Iwaszkiewicz oraz Julian Tuwim. Z punktu widzenia „muzykologii" poetyckiej za ważniejszy uznać należy wiersz *Triangulacje* napisany przez Iwaszkiewicza, włączony do tomu *Oktostychy* (1919). Już na poziomie paratekstu, czyli tytułu, poeta sygnalizuje tematykę wiersza, tworząc swoistą grę słów między trianglem a triangulacją, która jest wieloznacznym pojęciem, ale kojarzonym głównie z matematyką. Iwaszkiewicz pisze: „Nie wsłuchuj się w dźwięk trianglów, srebrnodzwonnych instrumentów, / W woale mgły i iluzji wplątanych, w mglistość wpiętych / Złotolistnych wag trójkątnych, czułych ciche w nocy chwianie, / Pszczół jesiennych brzęk i trójkąt bladych twarzy w cieniu stanie". Poeta tworzy w tym wierszu swoisty ciąg brzmieniowy, wychodzący od omawianego trójkąta i tworzący w następstwie szereg skojarzeń. Dźwięk trianglów jest niczym mgła i iluzja, złotolistna trójkątna waga, a wreszcie – jest jak brzęcząca pszczoła. Trójkąt odgrywa też pewną rolę w wierszu *Cocktail* Tuwima. Nie ma ona muzycznego charakteru. Nie chodzi bowiem sam instrument, lecz skojarzenie: „Farba w

[861] P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 186–188.
[862] J. Blades, J. Holland, *Triangle*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28350 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[863] M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, op. cit., s. 233.
[864] C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 413.
[865] *Triangle*, [w:] *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/art/triangle-musical-instrument [dostęp: 22.02.2022 r.].
[866] J. Blades, J. Holland, *Triangle*, Grove Music Online, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28350 [dostęp: 22.02.2022 r.].

barwę dzwoniła trianglem, / W szkło kieliszka – moje oczy szklane". Dźwięk trójkąta kojarzy się poecie z brzękającym w barze szkłem podczas pijatyki. Co istotne, można ten fragment uznać za przykład nowoczesnego doświadczenia polisensorycznego, a także aktualizację motywu synestezji.

GONG

Nazywany jest także tam-tam. Jest to idiofon, który – jak powiadają niektórzy – stał się orkiestrowym odpowiednikiem gongu, choć obu tych instrumentów nie można utożsamiać mimo powierzchownych podobieństw[867]. Jak pisze Janusz Ekiert, „tam-tam jest spokrewniony z rodziną gongów, choć ma inny kształt i większe rozmiary"[868]. Tam-tam wydaje dźwięk o nieokreślonej wysokości, ale o właściwości „zestrajania" się z dźwiękami otoczenia[869]. Innymi słowy, jego dźwięk nie budzi w słuchaczu poczucia ani konsonansowości, ani dysonansowości[870]. Gongi to uniwersalne instrumenty. Pełnią nie tylko funkcję artystyczną w orkiestrze, lecz także rolę utylitarną. Jak pisze James Blades, instrument jest uwikłany właściwie każdy aspekt życia człowieka: służy wojnie, służy pokojowi, wyraża smutek, wyraża radość, wykorzystywany jest do przekazywania wiadomości, a podczas bitwy staje się sygnałem do odwrotu, a podczas pościgu używany jest jako wabik[871].

Istnieje różnica między gongiem a tam-tamem, którego wykorzystuje się we współczesnych orkiestrach. Odgłos gongu jest mniej donośny, a rozległość jego wybrzmiewania jest bardziej ograniczona. Tam-tam jest z kolei bardziej donośny, a jego dźwięk wybrzmiewa znacznie dłużej i jest, można powiedzieć, złożony z większej liczby nieokreślonej wysokości dźwięków. Dźwięk gongu jest bardziej punktowy, a tam-tamu bardziej przestrzenny. W muzyce symfonicznej gong jest jednym z tych instrumentów, które pełnią funkcje symboliczne. Kompozytorzy chętnie korzystają z otaczającej go mistycznej atmosfery, by wyrazić określone programowe treści. Tam-tamy często symbolizują obszary tanatologiczne, są związane z symboliką śmierci[872]. Czasami gongi występowały w roli dzwonów pogrzebowych, jak np. w wolnej cześci *Adagio lamentoso* z VI Symfonii Piotra Czajkowskiego czy w poemacie symfonicznym *Śmierć i wyzwolenie* Richarda Straussa[873]. Gongi traktowano także jako symbol natury: ich „rozgałęzione" na liczne alikwoty dźwięki chętnie utożsamiano z potęgą wielkiej symfonii przyrody[874].

[867] J. Blades, J. Holland, A.R. Thrasher, *Gong*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42877 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[868] J. Ekiert, *Bliżej muzyki*, op. cit., s. 500; P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, op. cit., s. 136–138.
[869] Właściwości odgłosu gongu wykorzystywane są chętnie w muzykoterapii. Por. L. Kataryńczuk-Mania, *Metoda Petera Hessa. Studium percepcji dźwięku w profilaktyce i terapii rodzinnej*, „Wychowanie w Rodzinie" 2020, nr 2, s. 161.
[870] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 347, 990.
[871] J. Blades, *Percussion instruments and their history*, New York 1992, s. 93.
[872] C. Floros, *Refleksje nad wymiarem głębi w muzyce*, „Teoria Muzyki" 2012, nr 2, s. 27; M. Gmys, *Idea wiecznego powrotu według Busoniego*, „Res Facta Nova" 2017, nr 18, s. 46.
[873] O. Łapeta, *Zjawisko muzycznych idées fixes w twórczości kompozytorskiej Eugeniusza Morawskiego: w poszukiwaniu genezy i interpretacji*, „Muzyka" 2019, nr 3, s. 73.
[874] K. Kucia, *Teologia na granicy słowa, muzyki i obrazu. Przypadek opery Saint-François d'Assise Oliviera Messiaena*, „Rocznik Komparatystyczny" 2016, nr 7, s. 190.

W poezji międzywojennej gong pełni podwójną funkcję: jest albo instrumentem muzycznym, albo podstawą metafory opartej na skojarzeniu wizualnym – jego talerzowaty kształt powoduje, że jego muzyczna funkcja wygasa na rzecz obrazu. Oto wykaz motywów poetyckiego gongu:

1. Ekspresjonizm: A. Bederski (*Impromptu erotyczne*).

2. Futuryzm: A. Wat (*Płodność. Poematu część czwarta*)

3. Skamander: J. Tuwim (*Pieśni głośnej*), A. Słonimski (*Sąd ostateczny*, *Oko w oko. Poemat*), J. Iwaszkiewicz (cykl *Siedem wierszy*). Poeci i poetki nawiązujący do poetyki Skamandra: Z. Ginczanka (*Piosenka o pogodzie*).

4. Meteor: R. Kołoniecki (*Osmologia*)

5. Awangarda Lubelska: B.L. Michalski (*księżyc*), W. Gralewski (*Wiersz patetyczny*).

6. Poetki i poeci niezależni: M. Czerkawska (*Stacja*).

HARMONIJKA USTNA

Zalicza się ją do idiofonów języczkowych, mających cechy instrumentu dętego. Wygląda jak małe pudełko i jest podzielona na małe przegrody. W każdej takiej przegrodzie umieszczony jest specjalna blaszka, nazywana języczkiem (najczęściej zrobione z mosiądzu)[875]. Wydobywanie dźwięku polega na wdychaniu lub wciąganiu powietrza ustami zbliżonymi do instrumentu, co wprawia w drgania języczki, powodując powstanie dźwięków. W zależności od kierunku przepływu powietrza dźwięk może być wyższy lub niższy, zazwyczaj o półton, choć istnieją także inne wersje harmonijki, jak np. diatoniczna, chromatyczna, basowo-akordowa[876]. Harmonijka ustna nazywana bywa organkami ustnymi (zwłaszcza w kontekście muzyki ludowej)[877], czasami też miniaturową wersją akordeonu (ze względu na brzmienie), a także harfą bluesową (*blues harp*)[878] lub harfą francuską (*french harp*). Powstała ok. 1821 roku; za jej twórcę uznaje się Christiana Friedricha Ludwiga Buschmanna (choć jednocześnie wskazuje się, że był to tylko jeden z wielu wynalazców, któremu przypadek i późniejsza legenda przypisała pierwszeństwo)[879]. Później instrument ulepszyli Christian Messner i Friedrich Hotz, którzy zaczęli jej fabryczną produkcję. W połowie XIX wieku współczesną już formę nadał jej Mathiass Hohner[880], wchłaniając przy okazji firmy Messnera i Hotza. W 1887 roku wyprodukowano na świecie pierwszy milion harmonijek ustnych[881]. Instrument nie był nigdy wykorzystywany na

[875] L. Prichard, *Harmonica*, [w:] *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2241411 [dostęp: 22.02.2022 r.].
[876] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 390.
[877] M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, op. cit., s. 207.
[878] G. Ramsey, Ch. Banaszak, J. Wiseman, *The Harmonica as a Blues Instrument*, „Proceedings of Meetings on Acoustics" 2014, nr 18, s. 2.
[879] C. Restle, *In aller Munde. Mundharmonika, Handharmonika, Harmonium. Eine 200-jährige Erfolgsgeschichte*, Berlin 2003, s. 43.
[880] *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 390.
[881] P. Krampert, *The Encyclopedia of the Harmonica*, Pacific 2002, s. 5.

wielką skalę przez kompozytorów. Stał się jednak popularny wśród muzyków ludowych i grajków miejskich, choć bywało, że traktowano go także jak zabawkę dla dzieci. W XX wieku zaczęto wykorzystywać harmonijkę w muzyce popularnej; stała się emblematyczna m.in. dla muzyki bluesowej[882], wchodząc w skład klasycznej kapeli wykonującej ten gatunek muzyczny[883].

W poezji międzywojennej harmonijka odegrała rolę marginalną. Nie była instrumentem, który ujawniano często; nie nadawano mu też szczególnie istotnej funkcji. Co istotne, początkowo nie wiązano go w żaden sposób z muzyką rozrywkową ani nawet bezpośrednio z bluesem. O harmonijce wspomina jedynie Antoni Słonimski (*Przypowieść*), który czyni z niej atrybut żeglarzy, oraz Jan Bolesław Ożóg (*Dwa kłosy*), widzący w harmonijce nową wersję harfy eolskiej.

DRUMLA

Słownik ilustrowany języka polskiego Michała Arcta definiuje drumlę jako „małe narzędzie muzyczne, do trzymania w zębach, opatrzone sprężynką i wydające za szarpnięciem różne tony, w miarę odpowiednich ruchów warg”[884]. Drumla jest obecna w polskiej kulturze od dawna[885], a także narzędziem muzycznym związanym integralnie z kulturą ludową; często wiązano ją z praktykami magicznymi. Wiązało się to z jakością dźwięku, który można za pomocą drumli wydobyć. Jego brzmienie ma charakter złożony, albowiem z jednej strony źródłem dźwięku jest brzmiąca blaszka, z drugiej – rezonatorem owego dźwięku jest jama ustna człowieka. Dźwięk drumli ma więc poniekąd podłoże somatyczne; w zależności od ruchu języka oraz kształtu jamy ustnej brzmienie instrumentu może być modulowane i kształtowane. Ciało człowieka jest w tym wypadku przedłużeniem instrumentu, jako iż jego prosta budowa uniemożliwia panowanie nad dźwiękiem. W literaturze międzywojennej motyw drumli był przywoływany rzadko. Jego funkcjonalizacja zamyka się zazwyczaj w trzech wariantach: motyw pełni funkcję albo metafory muzykalizującej, albo metafory twórczości (analogicznie do lutni), albo elementu świata przedstawionego typowego dla określonego typu pejzażu. Oto wykaz motywów poetyckiej drumli:

1. Skamander: K. Wierzyński (*Muchy niebieskie*). Poeci nawiązujący do poetyki Skamandra: L. Staff (*Pieśń wysokiego wichru*).
2. Futuryzm: T. Czyżewski (*Pastorałki*).
3. Awangarda Lubelska: J. Śpiewak (*sonata wojenna*).

[882] J. Ekiert, *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, op. cit., s. 188.
[883] P. Filipowicz, *Prawdziwość, autentyczność, bycie sobą – rozważania wokół problemu tożsamości na przykładzie twórczości artystów bluesowych*, „Anthropos?” 2013, nr 20–21, s. 158.
[884] M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, Warszawa 1916, s. 219.
[885] B. Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 227–229.

PODSUMOWANIE

A. Celem niniejszej rozprawy była prezentacja muzycznych i audialnych jakości tematyzowanych w poezji międzywojennej. Tłem zaprezentowanych motywów były historyczne przemiany w ogólnej audiosferze, do jakich doszło po Wielkiej Wojnie. W międzywojennej rzeczywistości po raz pierwszy w historii ludzie musieli mierzyć się z coraz wyższym poziomem hałasu środowiskowego, głównie w miastach, a także przyzwyczaić się do zupełnie nowych elementów współtworzących przestrzeń soniczną. Po ulicach zaczęły jeździć samochody, tramwaje, autobusy, a między miastami pociągi. Człowiek zaczął zdobywać przestrzeń powietrzną – nowością stały się samoloty. W mieszkaniach dzwoniły telefony, grały gramofony i radio, na poczcie stukały telegrafy, a w knajpach i restauracjach rozbrzmiewała nowa muzyka rozrywkowa, tańce i jazz. Nigdy dotąd nie zmieniała się tak diametralnie i szybko, jak w międzywojniu. Do jeszcze większego przyspieszenia doszło rzecz jasna po 1945 roku, ale nie był to przedmiot rozpatrywań w tej pracy. Wszystkie wyżej wymienione zjawiska wprost wpływały na twórczość poetycką tych lat, a także na wrażliwość audialno-muzyczną poetów, którzy sami dostrzegali wyjątkowość czasu, w którym żyli, chętnie rejestrując zmiany w kulturze dźwiękowej. Lata 1918–1939 to okres największych w XX wieku zmian w kulturze dźwięku i sposobach słyszenia i słuchania. Świadkami tych zmian byli poeci tego czasu. O tym, iż nie zachowali postawy biernej, przekonuje sama ich twórczość, która – niezależnie od reprezentowanych przez nich orientacji estetycznej – jest śladem tych wszystkich zmian, a także w pewnym sensie dokumentem i zapisem nowej kultury sonicznej. Niniejsza rozprawa pragnie być pierwszym skromnym krokiem ku pełnemu poznaniu świata dźwiękowego międzywojnia.

B. Główną metodą zastosowaną w badaniu jakości sonicznych była anatomia pejzażu dźwiękowego zainspirowana ustaleniami amerykańskiego biologa, Berniego Krause'a. Na jej podstawie wyróżnione zostały podstawowe kategorie interpretacyjne i porządkujące materiał dźwiękowy utrwalony w treści wierszy. Są to geofonia, biofonia i antropofonia. Zebrany materiał badawczy pozwolił sklasyfikować wszystkie znalezione dźwięki, a także wyróżnić kilka ogólnej natury tendencji. Zdecydowanie największym zbiorem dźwięków jest geofonia, a już zwłaszcza motyw wiatru, któremu można poświęcić zupełnie osobną rozprawę. Równie chętnie poeci pisali o dźwiękach wydawanych przez deszcz czy obszary wodne. Geofonia pełni zazwyczaj funkcję tła sonicznego, na tle którego ujawniane są inne, bardziej konkretne jakości audialne. Bardzo często poeci uznają motywy geofoniczne za bezpośrednie źródła innych dźwięków, np. kiedy szeleszczą liście uderzane przez wiatr (biofonia aktywuje się za pośrednictwem geofonii). Spośród motywów biofonicznych w pracy wyróżniono przede wszystkim ssaki, płazy, owady oraz ptaki. Tematyzacja odgłosów pochodzących od zwierząt dość często wiąże się w poezji międzywojennej z tendencją do muzykalizacji doświadczenia audialnego. Metaforyka muzyczna odgrywa w tym kontekście bardzo istotną rolę. Najczęstszym jej przykładem jest oczywiście klasyczny śpiew ptaków lub koncerty żab.

Podobnej zasadzie podlegają niektóre owady, np. świerszcz, który chętnie portretowany jest jako śpiewak lub skrzypek. Nie jest to jednak zasada. Inne owady, np. muchy lub komary, muzykalizowane są rzadziej, a dźwięki najczęściej im przypisywane to banalne bzyczenie lub brzęczenie. Istnieje w międzywojniu wyraźna hierarchia biofonii. Niektóre zwierzęta traktowane są jak część kultury, a ich rola interpretowana jest przez kategorie muzyczne, inne zaś – audializowane są w sposób bardziej zbanalizowany. W zasadzie dochodzi tu do ciągłej dialektyki między biofonią a antropofonią.

C. Istotnym zjawiskiem związanym z antropofonią jest kultura akuzmatyczna, której początek przypada właśnie na okres międzywojnia. Jej początek związany jest z dwoma kluczowymi wynalazkami muzyczno-audialnymi, które zrewolucjonizowały sposób słuchania i postrzegania dźwięku, czyli gramofonem i radiem. Poeci włączali je w obszar motywów poetyckich, ale co istotniejsze – rejestrowali w swych dziełach wszystkie zachodzące zmiany. Z jednej strony eksponowane są takie nowe elementy poetyckiej rzeczywistości dźwiękowej, jak audiosfera miasta, którą reprezentuje szereg przedmiotów dźwiękowych, jak zgiełk ulic, klaksony samochodów, „śpiew" aeroplanów, dudnienie kół pociągów, posuwające się po szynach tramwaje, fabryczna syrena, wyznaczająca rytm życia miasta, fabryczna maszyneria, która wyznacza rytm nowoczesnej pracy, muzyka mechaniczna, gramofonowa czy różne odgłosy towarzyszące komunikacji, od telegrafu, przez stenotypię, do telefonu. Mówiąc w skrócie: dźwiękosfera rozwija się równolegle z posuwającą się industrializacją kraju – do tej pory przecież niemal wyłącznie rolniczego[886]. Od 1925 roku całkowicie rzeczywistość audialną zmienia radio, w obrębie którego rodzi się na dobre polska kultura akuzmatyczna – o czym już wspominałem wyżej. Radio staje się też częścią świata literatury. Głównymi teoretykami tego nowego medium są w literaci: Zenon Kosidowski, jako autor książki poświęconej problematyce rodzącego się wówczas nowego dźwiękowego gatunku literackiego tj. słuchowiska radiowego, pt. *Artystyczne słuchowisko radiowe*, napisanej w 1928 roku, oraz Witold Hulewicz, który odpowiedzialny jest za stworzenie tzw. Radiowego Teatru Wyobraźni, pierwowzoru znanego dzisiaj wszystkim Teatru Polskiego Radia. Hulewicz w publikowanych na łamach prasy artykułach pisał wiele o sztuce radiowej, słuchowisku, jest także autorem książki pt. *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, napisanej w 1935 roku, poświęconej słuchowiskom i ogólnym relacjom radia i literatury[887]. Antropofonia to najbardziej rozbudowana i

[886] Janusz Żarnowski podaje, iż w latach 20. ludność miast stanowiła ok. 24% całości populacji. Prawie 75% mieszkała na wsi – z czego Polacy stanowili większość, ale nie bardzo przeważającą. Nie oznacza to jednak, że chłopi stanowili taki procent polskiej ludności. Skład społeczności polskiej tego czasu przedstawiał się następująco. Chłopi według szacunków stanowili ok. 54% populacji, robotnicy rolni – 11%, robotnicy nierolni – 16,5%, inteligencja – 5%, drobnomieszczanie – 10%, ziemianie – 1%. Por. J. Żarnowski, *Społeczeństwo i klasy*, [w:] *Polska odrodzona 1918–1939. Państwo – społeczeństwo – kultura*, red. J. Tomicki, Warszawa 1982, s. 255; Z. Landau, J. Tomaszewski, *Polska w Europie i świecie 1918–1939*, Warszawa 1980, s. 35–36; W. Roszkowski, *Historia Polski 1914–2004*, wyd. 10 rozszerz., Warszawa 2004, s. 32–33; T. Nałęcz, *1904–1939*, [w:] T. Kizwalter, T. Nałęcz, *Historia Polski. Polska 1831–1939*, Warszawa 2007, s. 350–352; R. Kaczmarek, *Historia Polski 1914–1989*, Warszawa 2010, s. 60–61.

[887] Zob. Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowisko radiowe*, Poznań 1928; W. Hulewicz, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Warszawa 1935. Osobno wyróżniłbym też naukowe prace poświęcone

kluczowa kategoria soniczna, której rozpoznanie umożliwia zrozumienie strukturę ogólnej audiosfery epoki. To w jej obszarze dochodziło do największych i najbardziej rozległych zmian. Zmieniała się bowiem głównie ludzka rzeczywistość, a natura pozostawała naturą. Biofonia czy geofonia nie uległy dużym przekształceniom, a jeśli do nich dochodziło, to zazwyczaj przez pryzmat urozmaiceń i aktualizacji samej antropofonii. To dźwięki, których źródłem jest działalność człowieka, wpływały najbardziej na ogólny kształt audiosfery, dlatego też w pewnym sensie stoi ona na szczycie hierarchii sonicznej epoki literackiej. Była też najbardziej inspirująca poetycko.

D. Obok kultury audialnej istotnym problemem w rozprawie była muzyka i sposób jej istnienia w epoce literackiej. Analiza przedmiotu dowiodła, że dotychczasowy obraz międzywojnia wykluczał znaczną rolę muzyki w twórczości poetów tworzących w latach 1918–1939, przy czym trzeba także zaznaczyć, że poglądy na te kwestie ukształtowały się w latach 80. i 90., a w ostatnich latach zostają poddane znaczącej rewizji. Przytoczona na początku rozprawy ogromna bibliografia prac poświęconych muzyczności w poezji takich poetów, jak Leśmian, Iwaszkiewicz, Tuwim, Wierzyński, Lechoń, Liebert, Czechowicz, Sebyła, Gałczyński i inni, dowodzi, że przekonanie o amuzyczności poezji międzywojennej jest weryfikowane negatywnie. W niniejszej pracy podjęto trud ujęcia tych wszystkich przejawów istnienia muzyki w sposób syntetyczny. Osobną ambicją było również pokazanie, że sposób istnienia muzyki jako tematu, motywu czy nawet koncepcji artystycznej uległ w latach międzywojennych zmianom, ale nie oznaczały one całkowitej rezygnacji z idei syntezy i korespondencji sztuk, lecz raczej jej twórczą modyfikację, zwrot ku perspektywie muzykologicznej lub ostatecznie – także powtarzanie niektórych motywów w zupełnie nowym kontekście. Warto podkreślić, że muzyka w międzywojniu, o czym mowa była w tej pracy wielokrotnie, oddziaływała na wielu różnych poziomach i zakres tych wpływów zdecydowanie się poszerzył. Można powiedzieć, że muzyka była czynnikiem wielobodźcowym, który mógł inspirować poetów z różnych punktów widzenia. Skończyła się epoka dominacji muzyki poważnej, a zaczęła epoka stopniowego wzrostu muzyki rozrywkowej, której „zaplecze" kulturowe współtworzyli chętnie także sami poeci, pisząc piosenki, scenariusze filmowe, skecze kabaretowe itp. Pierwszy raz od dawna twórcy literatury mogli sami uczestniczyć w tym, co nazywamy syntezą sztuk. Poezja odgrywała w tej konfiguracji bardzo znaczącą rolę. Istotnym wątkiem poruszonym w rozprawie jest czynnik wpływu Awangardy Krakowskiej na ogólny kształt muzyczności poezji tego czasu. Warto podkreślić, że mimo iż tego typu ruchy ze strony poetów „Zwrotnicy" odegrały początkowo swoją rolę, o tyle pod koniec lat 30. łatwo zauważyć, że ich antymuzyczna kampania załamała się i ostatecznie nie powiodła. Dowodem na te tezę może być fakt niezwykłego nasilenia tematyzacji muzyki w poezji Czechowicza (początkowo inspirującego się awangardą) oraz zwłaszcza grupy literackiej Kwadryga. W latach 30.,

wynalazkowi radia: Zob. L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938; T. Szulc, *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*, Warszawa 1938.

wraz z odrodzeniem tendencji symbolistyczno-romantycznych, muzyka jedynie umacniała się jako temat i motyw. A jako metafora twórczości powracała wielokrotnie u różnych poetów przez całe 20 lat okresu międzywojennego, o czym piszę bardziej szczegółowo w rozdziale poświęconym muzyce jako tematowi zasadniczemu poezji. Powstało w tym czasie również wiele wierszy, w których tytułach od razu sygnalizowano treści muzyczne. Tylko nieliczne z nich można co prawda zaliczyć do muzykologii poetyckiej, ale świadczą one o mocnej tendencji do wykorzystywania muzyki w ten lub inny sposób. Samo myślenie muzyczne o przestrzeni było w międzywojniu bardzo silne, a przejawiało się to tendencją do muzykalizacji doświadczenia audialnego. Melosfera zdecydowanie dominuje nad muzykosferą, podobnie zresztą jak motywy i metafory muzyczne nad muzyką jako tematem głównym utworu. Muzyka była rozpatrywana na kilku płaszczyznach: albo jako szuka muzyczna sensu ścisłego, albo kategoria przestrzenna, albo kategoria filozoficzno-religijna (muzyka sfer, muzyka kosmosu). Bardzo dużą grupę aluzji muzycznych stanowią także proste i akcydentalne motywy oraz mniej lub bardziej wyrafinowane metafory muzyczne. Duże znaczenie w międzywojniu miała ponadto muzyka rozrywkowa, a zwłaszcza muzyka taneczna oraz jazz. To zupełnie nowe dla poezji polskiej zjawisko zostało bardzo szybko wykorzystane przez poetów, którzy zwłaszcza w latach 20. chętnie wzbogacali swoje utwory o nowe typy motywów związanych czy to z dancingiem, czy to z jazzem. Nie bez znaczenia było także pisanie piosenek, które należy uznać w zasadzie za najważniejszy gatunek muzyczno-poetycki w całym międzywojniu.

Nie brakuje w poezji lat 1918–1939 nawiązań do tego, co nazywamy na łamach tej rozprawy muzyką „konkretną", a więc taką, która powiązana jest z rzeczywiście istniejącymi figurami muzycznymi, które mogą stanowić autentyczny intertekst dla wiersza. Chodzi tu głównie o prawdziwych kompozytorów, niekonwencjonalne instrumenty muzyczne oraz formy muzyczne.

W poezji tego czasu czyniono liczne aluzje do różnych kompozytorów, zarówno polskich, jak i niepolskich. Największą estymą spośród Polaków cieszył się Fryderyk Chopin, a tuż za nim wyróżnić można takie osoby, jak Karol Szymanowski, Ignacy Jan Pederewski, Stanisław Moniuszko, Mieczysław Karłowicz, Stanisław Kazuro. Zdecydowanie częściej ujawniano aluzje do kompozytorów europejskiego formatu. Katalog postaci jest naprawdę szeroki: Valentin Bakfark [Bekwark], Jean-Baptiste Lully, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeusz Mozart, Luigi Cherubini, Carl Czerny, Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Jacques Offenbach, Édouard Lalo, Johann Strauss, Johannes Brahms, Georges Bizet, Piotr Czajkowski, Edward Grieg, Giacomo Puccini, Issac Albéniz, Jean Sibelius, Sergiusz Rachmaninow, Fritz Kreisler, Claude Debussy, Maurice Ravel, Aleksandr Skriabin, Igor Strawiński, Francis Poulenc.

Bardzo istotnym obszarem muzycznych nawiązań były także aluzje czy nawet adaptacje form muzycznych na gatunki literackie. W poezji międzywojnia z powodzeniem znaleźć możemy liczne

nokturny, scherza, preludia, sonaty, symfonie i koncerty. Warto jednak podkreślić, że zjawisko, jakim jest przekład intersemiotyczny, czyli rzeczywista adaptacja kompozycyjno-strukturalna, jest w tym okresie niezwykle rzadki. Można w zasadzie wyróżnić jedynie jeden wiersz-poemat, który spełniałby kryteria takiej operacji, i są to *Młyny. Sonata nieludzka* Władysława Sebyły. Cała reszta gatunków stanowi rezultat mimetyzmu formalnego – mniej lub bardziej powierzchownego – które nazywam w tej pracy metaformą muzyczno-literacką.

Jeśli chodzi o instrumenty muzyczne, w międzywojennej poezji można ich znaleźć naprawdę sporo. Największym powodzeniem cieszyły się chordofony (skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, basetla, basy, lira, harfa, lutnia, mandolina, gitara, banjo, ukulele, klawikord, szpinet, fortepian). Mniejszą acz także znaczącą liczbę stanowią aerofony (flet, okaryna, saksofon, klarnet, fagot, obój, trąbka, trąba, puzon, organy, fisharmonia). Najmniej chętniej tematyzowano z kolei membranofony (bęben, werbel, tamburyn, kotły) i idiofony (gong, tam-tam, harmonijka ustna oraz drumla). Do instrumentów nowych w epoce należy zaliczyć przede wszystkim saksofon i banjo, które przybyły do Polski wraz z muzyką jazzową.

E. Osobną ambicją autora rozprawy było wprowadzenie do nauki o literaturze nowej terminologii, a także wykorzystanie jej do uporządkowania materiału poetyckiego według klucza muzyczno-audialnego. Nie było możliwe mechaniczne przeniesienie pewnych słów i terminów, dlatego zostały one uprzednio dość jednoznacznie zdefiniowane, a następnie metodycznie i logicznie wykorzystane w celu wydobycia z poezji międzywojnia określonych jakości audialnych i muzycznych oraz ułożenie ich w określonym porządku i według pewnych ustalonych przez autora klasyfikacji. Celem tej pracy było ukazanie przed historykami i teoretykami literatury pewnych perspektyw, które stoją przed badaczami zainteresowanymi zjawiskiem korespondencji sztuk, relacjami między muzyką a literaturą oraz dźwiękiem jako tematem dzieła poetyckiego. Istotną sprawą była także adaptacja metodologii *sound studies*, by móc ją skutecznie wykorzystywać bez potrzeby ciągłych zastrzeżeń i wątpliwości w zakresie stosowanej metody. Chodziło także o to, by stworzyć narzędzia do analizy, opisu i interpretacji muzyki i dźwięku, które są tematem literatury lub wykorzystuje się je w funkcji motywów. W niniejszym studium ukazano, w jaki sposób można te motywy i tematy porządkować, co umożliwia dostrzeżenie pewnych struktur wyższego rzędu i określonych zależności. A oprócz tego pozwala zweryfikować pewne obiegowe sądy na temat tego, co w literaturze polskiej tego czasu muzyczne, a co audialne. Rozprawa dzieli się przez to na dwa podstawowe segmenty: audialny oraz muzyczny. Ta wyraźna segmentacja miała na celu przedstawienie czytelnikowi, że problematyka dźwiękowa i muzyczna może być rozpatrywana zupełnie osobno, ale także wspólnie, ponieważ umożliwia to odpowiednio przygotowana metodyka, a zwłaszcza terminologia. W pewnym sensie rozdział poświęcony muzyce powinien zostać włączony do ogólnej refleksji poświęconej dźwiękowi, ponieważ jej miejsce w jest w dziale poświęconym antropofonii kontrolowanej. Warto pamiętać, że

muzyka to jedynie niewielki wycinek dźwiękowego uniwersum. Jest ona jednak niezwykle istotna, ponieważ mimo wszystko staje się punktem odniesienia do myślenia o dźwięku, czego częstym wyrazem są chętnie wykorzystywane metafory muzyczne niejako przykrywające swoją obecnością właściwie obiekty dźwiękowe. Jednym z dużych problemów metodologicznych było oddzielenie dźwięku od muzyki w sytuacji, kiedy obie sfery łączyła metafora, czyli po prostu określone działanie języka. Wprowadzenie określonych kategorii opisowych umożliwiło bardziej adekwatną interpretację tego typu utworów „z pogranicza". Liczę, że niniejsza praca przyczyni się włączenia metodologii *sound studies* w obszar nauki o literaturze na szerszą skalę, a także do lepszego rozumienia dźwięku jako tematu literatury w ogóle.

STRESZCZENIE

W rozprawie poruszona została problematyka dźwięku i muzyki w polskiej poezji dwudziestolecia międzywojennego. Można ją zaliczyć do prac z zakresu badań muzyczno-literackich, a także do literaturoznawczego *sound studies*. Praca składa się zasadniczo z dwóch dużych części. Jedna poświęcona jest problematyce dźwięku jako tematu w poezji, druga zaś muzyce w tej samej funkcji. Zakres wykorzystanych metod jest szeroki, ale najważniejsze z nich to metodyka wypracowana przez badaczy związanych z nurtem komparatystyki interdyscyplinarnej (trzy typy muzyczności literatury) oraz metodyka związana z szeroko rozumianymi studiami nad dźwiękiem w kulturze i przyrodzie.

Globalnie rozprawa podzielona jest jednak na 4 rozdziały. Pierwszy poświęcony został historii i metodologii *sound studies*. Jest to rozdział w najszerszym znaczeniu metodyczny i wprowadzający w określone zagadnienia, które jak dotąd nie zostały przyswojone przez naukę o literaturze. W rozdziale zostały wprowadzone różne pojęcia zaczerpnięte z takich dziedzin nauki, jak ekologia akustyczna, bioakustyka czy antropologia dźwięku. Głównym celem tej operacji była implementacja i osadzenie w nowym kontekście typowych dla tego obszaru badawczego metod i pojęć, które umożliwią sprawniejszą interpretację dźwięku jako motywu lub tematu w dziele poetyckim i generalnie w literaturze. Do tych podstawowych pojęć należy zaliczyć przede wszystkim audiosferę, sonosferę, fonosferę, melosferę, muzykosferę, galenosferę, a także pojęcie w zasadzie najważniejsze, czyli *soundscape* – pejzaż dźwiękowy. Każde z tych pojęć obsługuje zupełnie inny obszar rzeczywistości dźwiękowej, a ich dość łatwe do sprecyzowania znaczenie umożliwia przeprowadzenie operacji, którą nazwać można audialną interpretacją dzieła poetyckiego lub badaniem motywów dźwiękowych inaczej niż przez pryzmat niewystarczających do tego pojęć z zakresu poetyki lub badań muzyczno-literackich. W celu oddzielenia dźwięków muzycznych od dźwięków jako takich wprowadzono najbardziej ogólny podział sposobów ich tematyzacji: Audialność I, II i III. Pojęcia te umożliwią ścisłe odgraniczenie jakości sonicznych od czysto muzycznych, które nie były jak dotąd ściśle rozróżniane.

Rozdział drugi poświęcony został praktyce interpretacyjnej, której celem jest ustalenie ogólnego kształtu audiosfery epoki międzywojennej. Wykorzystane zostały wszystkie wcześniej wprowadzone pojęcia, ale również metoda badawcza stworzona przez Berniego Krause'a, którą uczony nazwał anatomią pejzażu dźwiękowego. Na podstawie rozstrzygnięć Krause'a ustalono podstawową klasyfikację pejzaży dźwiękowych. Do pojęć szczegółowych należą tu zasadniczo: geofonia, czyli dźwięki przyrody nieożywionej (w poezji międzywojnia to zasadniczo wiatr, deszcz oraz obszary wodne: rzeka, morze, w mniejszym zaś stopniu jeziora czy stawy), biofonia, czyli dźwięki przyrody ożywionej, której źródłem nie jej działalność człowieka (w poezji międzywojnia to głównie ssaki, płazy, owady, ptaki; lasy, drzewa, rośliny), oraz antropofonia, a zatem wszystkie dźwięki, do których powstania przyczynił się człowiek. Ta ostatnia kategoria jest najbardziej obszerna, dlatego

wprowadzono w jej obrębie małe podkategorie (dźwięki fizjologiczne, elektro-mechaniczne, kontrolowane oraz incydentalne). Najbardziej istotnym typem pejzażu dźwiękowego jest z punktu widzenia poetów międzywojnia antropofonia, głównie ta związana ze zbiorem dźwięków elektro-mechanicznych: ogólną kulturą akuzmatyczną (oderwania dźwięku od źródła i jego medializacja, np. za pośrednictwem radia czy gramofonu, patefonu), dźwięków nowoczesnej pracy (fabryka, zakład, port itd., w mniejszym zaś stopniu praca na wsi), dźwięków związanych z nowoczesną infrastrukturą (słupy telegraficzne, telegrafy, telefony) oraz dźwięki maszyn (samoloty, tramwaj, samochód, autobus, pociąg). Największe zmiany dźwiękowe dotyczą właśnie kultury miejskiej i typowej dla niej antropofonii. Biofonia i geofonia były aktualizowane zasadniczo i przeważnie przez pryzmat dźwięków generowanych przez człowieka lub za pośrednictwem muzykalizacji – czyli poddaniu jakości sonicznej, typowej dla przyrody, interpretacji antropofonicznej.

Rozdział trzeci poświęcony został historii i teorii długich relacji między muzyką a poezją: począwszy od starożytnej potrójnej chorei, przez romantyczną i modernistyczną korespondencję sztuk, a skończywszy na międzywojennej muzykologii poetyckiej. Ma on zasadniczo wydźwięk historyczny i umożliwia zrozumienie ścieżki rozwoju relacji między tymi dwoma sztukami, a także dostrzeżenie zasadniczej różnicy między poprzednimi okresami w literaturze, a epoką międzywojnia, w której doszło do kumulacji różnych doświadczeń muzycznych, które z jednej strony unieważniły sens dawnej idei korespondencji sztuk, a z drugiej otworzyły przed nią nowe perspektywy.

Rozdział czwarty poświęcony został wyłącznie muzyce, która rozpatrywana jest z perspektywy ujawnianych motywów poetyckich oraz tematu wierszy. Wyróżniona zostaje zatem muzyka w prawie wszystkich możliwych postaciach: muzyka jako temat zasadniczy dzieła, muzyka sfer, muzyka popularna (kabaret, dancing, jazz) oraz muzyka „konkretna" (galeria kompozytorów polskich i obcych). Osobno omówione zostały również relacje między formami a gatunkami literackimi na przykładzie nawiązań, które stosowali poeci międzywojenni (nokturn, scherzo, preludium, sonata, symfonia i koncert). Rozdział zostaje zamknięty wielkim katalogiem instrumentów muzycznych, które wykorzystywano w poezji tego czasu w funkcji motywów literackich (chordofony, aerofony, membranofony oraz idiofony). Całość rozprawy zamknięta zostaje krótkim podsumowaniem.

SUMMARY

The dissertation deals with the issue of sound and music in Polish poetry of the interwar period. It can be classified as works in the field of music and literary research, as well as sound studies in literature. The work basically consists of two large parts. One is devoted to the issue of sound as a theme in poetry, and the other to music in the same function. The range of methods used is wide, but the most important of them are the methodology developed by researchers associated with the trend of interdisciplinary comparative studies (three types of musicality in literature) and the methodology related to broadly understood studies on sound in culture and nature.

Globally, however, the dissertation is divided into 4 chapters. The first was devoted to the history and methodology of sound studies. It is a chapter in the broadest methodological sense and introduces to specific issues that have not yet been assimilated by the science of literature. The chapter introduces various concepts taken from such fields of science as acoustic ecology, bioacoustics or sound anthropology. The main goal of this operation was to implement and embed in a new context methods and concepts typical for this research area, which would enable a more efficient interpretation of sound as a motif or theme in a poetic work and in literature in general. These basic concepts include, above all, the audiosphere, sonosphere, phonosphere, melosphere, musicosphere, galenosphere, as well as the most important concept, i.e. soundscape. Each of these concepts serves a completely different area of sound reality, and their meaning, which is quite easy to define, enables an operation that can be called an audio interpretation of a poetic work or the study of sound motifs other than through the prism of insufficient concepts in the field of poetics or music-literary research. In order to separate musical sounds from sounds as such, the most general division of their thematization methods was introduced: Audiality I, II and III. These concepts will enable a strict separation of sonic qualities from purely musical ones, which have not been strictly distinguished so far.

The second chapter is devoted to the practice of interpretation, the aim of which is to determine the general shape of the audiosphere of the interwar era. All previously introduced concepts were used, but also the research method created by Bernie Krause, which the scholar called the anatomy of the soundscape. On the basis of Krause's decisions, a basic classification of soundscapes was established. Specific concepts here include basically: geophony, i.e. sounds of inanimate nature (in interwar poetry, it is basically wind, rain and water areas: rivers, the sea, and to a lesser extent lakes or ponds), biophony, i.e. sounds of animate nature, the source of which is not human activity (in the poetry of the interwar period it is mainly mammals, amphibians, insects, birds; forests, trees, plants), and anthropophony, i.e. all sounds created by man. The latter category is the most extensive, so small subcategories (physiological, electro-mechanical, controlled and incidental sounds) have been introduced within it. The most important type of soundscape, from the point of view of poets, is the interwar anthropophony, mainly the one associated with a set of electro-mechanical sounds: general

acousmatic culture (detachment of sound from its source and its medialization, e.g. through the radio or gramophone, gramophone), sounds of modern work (factory, plant, port, etc., and to a lesser extent work in the countryside), sounds related to modern infrastructure (telegraph poles, telegraphs, telephones) and sounds of machines (airplanes, trams, cars, buses, trains). The greatest sound changes concern urban culture and its typical anthropophony. Biophony and geophony were updated essentially and mostly through the prism of human-generated sounds or through musicalization – i.e. subjecting the sonic quality, typical of nature, to anthropophonic interpretation.

The third chapter is devoted to the history and theory of the long relationship between music and poetry: from the ancient triple chorea, through the Romantic and modernist correspondence of the arts, to interwar poetic musicology. It basically has a historical overtone and makes it possible to understand the path of development of the relationship between these two arts, as well as to notice the fundamental difference between the previous periods in literature and the interwar period, in which various musical experiences accumulated, which on the one hand invalidated the sense of the old idea of the correspondence of arts and, on the other hand, opened up new perspectives for her.

The fourth chapter is devoted exclusively to music, which is considered from the perspective of the revealed poetic motifs and the theme of the poems. Thus, music in almost all possible forms is distinguished: music as the main theme of the work, music of the spheres, popular music (cabaret, dancing, jazz) and „concreto" music (a gallery of Polish and foreign composers). The relationship between forms and literary genres is also discussed separately on the example of references used by interwar poets (nocturne, scherzo, prelude, sonata, symphony and concerto). The chapter closes with a large catalog of musical instruments that were used in the poetry of that time as literary motifs (chordophones, aerophones, membranophones and idiophones). The whole dissertation is closed with a short summary.

BIBLIOGRAFIA

Abriszewski K., *Przemysł kulturowy jako pole sił. Działania melomanów i ewolucja nośników muzycznych*, [w:] *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.

Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, wstęp S. Jarociński, Warszawa 1974.

Adorno T.W., *Kultura i zarządzanie*, [w:] idem, *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przeł. M. Bucholc, red. i wstęp T. Maślanka, R. Wiśniewski, Warszawa 2019.

Ambrosius H., *Problem barwy dźwięku w radiofonii*, „Tydzień Radiowy" 1928, nr 1.

Antologia lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego, opr. W. Mrozowski, Lublin 1965.

Arct M., Słownik ilustrowany języka polskiego, Warszawa 1916.

Arthur B.J., Emr K.S., Wyttenbach R.A., Hoy R.R, *Mosquito (Aedes aegypti) flight tones. Frequency, harmonicity, spherical spreading, and phase relationships*, „The Journal of the Acoustical Society of America" 2014, nr 2.

Bachelard G, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

Bachura J., *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012.

Bachura J., Pawlik A., *Słuchowisko i jego „anatomia"*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.

Baines A., Boult A., *Woodwind Instruments and Their History*, New York 1991.

Balcerzan E., *Popularność literatury a „literatura popularna" (na przykładzie poezji i piosenki)*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

Balcerzan E., *Popularność piosenki – niepopularność poezji*, [w:] *Pogranicza poezji*, wyb. i opr. J. Z. Brudnicki, J. Witan, Warszawa 1983.

Baluch A., *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*, Kraków 2000.

Baranowski T., *Karola Szymanowskiego portret poetycki. Postać i dzieło kompozytora w poezji polskiej XX stulecia*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2020, nr 18.

Barańczak A., *Poetycka „muzykologia"*, „Teksty" 1972, nr 3.

Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

Bartoszyński K., *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2.

Baumgarth Ch., *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978.

Bąk W., *Brzemię niebieskie*, Warszawa 1934.

Bąk W., *Wiersze wybrane*, wyb. i przedm. S. Jończyk, wyd. 2 zm. i rozszerz., Warszawa 1984.

Bederski A., *Finish*, „Zdrój" 1918 t. 5, z. 3.

Bederski A., *Spleen*, „Zdrój" 1917, t. 1, z. 3.

Bednarek S., *Obecność Chopina w życiu Polaków*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009.

Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, opr. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.

Berendt J.E., *Wszystko o jazzie. Mały leksykon*, Kraków 1968.

Bernat S., *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Lublin 2015.

Biedroń W., *Instrumentarium muzyczne Jędrzeja Morsztyna*, „Język Artystyczny" 1986, nr 4.

Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

Bieńkowska D., Umińska-Tytoń E., *Językowa kreacja miasta i jego mieszkańców w łódzkich tekstach folklorystycznych*, „Studia Językoznawcze" 2015, t. 14.

Birkenmajer J., *Ulicą i drogą. Poezje*, Warszawa 1928.

Bisanz R.M., *The Romantic Synthesis of the Arts. Nineteenth-Century German Theories on a Universal Art*, „Journal of Art History" 1975, nr 1–2.

Biskupski Ł., *Miasta atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.

Blades J., *Percussion instruments and their history*, New York 1992.

Bocheński T., *Smutek triumfalny. Wiersze oryginalne i przekłady*, Lublin 1971

Boczek J., *Głosy owadów i możliwości ich wykorzystania w rolnictwie*, „Postępy Nauk Rolniczych" 1990, nr 3.

Borsuk B., *Przegląd wybranych zagadnień z badań etologicznych w pszczelarstwie*, „Kosmos" 2011, nr 3-4.

Boy-Żeleński T., *Prawy brzeg Wisły*, [w:] idem, *O Krakowie*, opr. H. Markiewicz, Kraków 1968.

Bramorski J., *Muzyczny wymiar dzieła stworzenia w perspektywie harmonia mundi*, „Roczniki Teologiczne" 2016, t. 63.

Braun J., *Ziemia i niebo*, Warszawa 1930.

Braun M., *Liść dębowy*, Warszawa 1929.

Braun M., *Poezja pracy. Wiersze wybrane*, Warszawa 1938.

Broniewski W., *Poezje zebrane*, t. 1–2, opr. F. Lichodziejewska, Płock–Toruń 1997.

Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.

Brumm H., *The impact of environmental noise on song amplitude in a territorial bird*, „Journal of Animal Ecology" 2004, nr 73.

Brzękowski J., *Wiersze awangardowe*, wyb. i wstęp S. Jaworski, Kraków 1981.

Brzostek D., *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantroplogia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.

Brzostek D., *Tyrania oka, pokora ucha. O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie" 2015, nr 5.

Brzostowska J., *Poezje zebrane*, Warszawa 1981.

Buchman S.L., Hurley J.P., *A biophysical model for buzz pollination in angiosperms*, „Journal of Theoretical Biology" 1978, nr 4.

Burczyk I., *Motyw natury w muzyce i jego recepcja*, „Chowanna" 2016, t. 2.

Burszta W.J., *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008.

Campbell M., Greated C.A., Myers A., *Musical Instruments. History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music*, New York 2004.

Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998.

Cesarczyk L., *Gitara od A do Z*, Kraków 2010.

Chanan M., *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*, London 1995.

Chmielecki K., *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Gdańsk 2018.

Chmurzyński J.A., Głosy zwierząt, [w:] Encyklopedia PWN, https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/glosy-zwierzat;3906077.html [dostęp: 22.02.2022 r.].

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, t. 1, Kraków 1989.

Chomiński, J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987.

Ciesielczuk S., *Poezje zebrane*, przedm. i opr. S. Flukowski, wstęp S. Lichański, Warszawa 1965.

Ciesielski R., *Jazz – terra incognita polskiej muzykologii*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2012.

Ciesielski R., *O pożytkach płynących z obecności jazzu w kulturze polskiej*, „Wartości w Muzyce" 2014, nr 6.

Cieślińska I., *Dźwięk*, Warszawa 2015.

Cirlot J.E., *Dictionary of Symbols*, przeł. J. Sage, przedm. H. Read, wyd. 2, London 1990.

Cook N., *Muzyka. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Łuczak, Warszawa 2000.

Corbin A., *Historia ciszy i milczenia*, przeł. K. Kot-Simon, Warszawa 2019.

Czech A., *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013.

Czechowicz J., *Mój wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 6.

Czechowicz J., *Poezje zebrane*, zebr. i opr. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997.

Czerkawska M., *Jałowcowe żniwa. Wiersze wybrane*, wstęp i wyb. J. Kwiatkowski, Kraków 1972.

Czernik S., Poezje, Łódź 1958.

Czeskin M.S., *Człowiek i hałas*, przeł. L. Garmada, Warszawa 1966.

Czuchnowski M., *Poezje wybrane*, wyb. i posł. J. Kryszak, Kraków 1978.

Czyżewski T., *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, opr. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.

Dahlhaus C., *Richard Wagner's Music Dramas*, London–New York–Melbourne 1979.

Dalka P., Dąbrowski M., *System rozpoznawania dźwięków instrumentów muzycznych*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej" 2004, nr 20.

Danecka-Szopowa K., *Podstawowe wymiary psychologiczne dźwięku*, [w:] eadem, *Od muzyki do etyki. Muzykalność człowieka, muzykalność świata*, Kraków–Warszawa 2000.

Darska B., *Biografia jako popularyzowanie i przypominanie. Kilka refleksji wokół (auto)biografii Stanisława Grzesiuka*, „Teksty Drugie" 2019, nr 1.

Dąbrowicz E., *Rzeki historyczne/rzeki pamięci. Kilka przykładów z literatury polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad, Białystok 2017.

Demczyk T.J., *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1937, nr 1.

Demczyk T.J., *Tworzę życiorys*, Warszawa 1938.

Denora T., *The Concerto and Society*, [w:] *The Cambridge Companion to the Concerto*, red. S.P. Keefe, New York 2005.

Dmitruk K., *Kultura popularna – obieg – literatura*, „Literatura i Kultura Popularna" 1992, nr 2.

Dobrowolski S.R., *Pisma wybrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, wstęp D. Chróścielewska, P. Kuncewicz, Warszawa 1978.

Dobrzyński K., *Człowiek i dźwięki. O kulturze słuchania radia*, Warszawa 1973.

Döhl R., *Literatura konkretna*, przeł. J. Roszak, „Przestrzenie Teorii" 2007, nr 8.

Dolar M., *Polityka głosu*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie" 2015, nr 5.

Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1986.

Drobniak Sz., *Gramatyka ćwierkania*, „Tygodnik Powszechny" 2019, nr 44.

Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

Dziadek A., *Rytm i podmiot w Oktostychach i Muzyce wieczorem Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1999, z. 2.

Dziadek M., Jaczyński M., Kica J., *Ignacy Jan Paderewski w polskim dyskursie satyrycznym z lat 1898–1936*, „Muzyka" 2022, nr 3.

Dziadek M., *Muzyka Wagnera w Polsce od końca XIX wieku do czasów obecnych*, „Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" 2018, nr 1.

Dziadek M., *On collective forms of the Chopin cult in Poland during the nineteenth century*, „Interdisciplinary Studies in Musicology" 2011, nr 9.

Dziechcińska H., *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987.

Earp S.E., Maney D.L., *Birdsong. Is it Music to Their Ears?*, „Frontiers of Evolutionary Neuroscience" 2012, nr 4.

Ekiert J., *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, Warszawa 2006.

Eminowicz R., *Basileus*, opr. I. Chrzanowski, Warszawa 1922.

Eustachiewicz L., *Dwudziestolecie 1919–1939*, Warszawa 1982.

Feldhorn J., *Wczoraj – dziś – jutro*, Kraków 1928.

Ferber M., *A Dictionary of Literary Symbols*, wyd. 2, Cambridge 2007.

Filipowicz P., *Prawdziwość, autentyczność, bycie sobą – rozważania wokół problemu tożsamości na przykładzie twórczości artystów bluesowych*, „Anthropos?" 2013, nr 20–21.

Fioletowe płuca. 7-ma jednodniówka futurystów warszawskich, red. K. Brzeski, Z. Halicki, Warszawa 1922.

Fitch W.T., *Production of Vocalizations in Mammals*, [w:] *Encyclopedia of Language and Linguistics*, red. K. Brown, Oxford 2006.

Floros C., *Refleksje nad wymiarem głębi w muzyce*, „Teoria Muzyki" 2012, nr 2.

Flukowski S., *Obraz oszczepu i inne wiersze*, wyb. i opr. E. Balcerzan, Warszawa 1983.

Fox D., *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Katowice 2007.

Francis C.D., Ortega C.P., Cruz A., *Noise Pollution Changes Avian Communities and Species Interactions*, „Current Biology" 2009, nr 19.

Frasik J.A., *Opadanie szyszek*, „Nasz Wyraz" 1938, nr 5.

Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

Fryderyk Chopin w świetle poezyi polskiej, opr. O.M. Żukowski, Lwów 1910.

Furmanik S., *Dzieło literackie a muzyka*, „Pion" 1935, nr 37.

Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Warszawa 2013.

Galeyev B.M., *The Problem of Synaesthesia in the Arts*, „Languages of Design" 1993, nr 1.

Galeyev B.M., *What is Synaesthesita. Myths and Reality*, „Leonardo Electronic Almanac" 1999, nr 6, s. 3–4.

Gałczyński K.I., *Wiersze zebrane*, t. 1: *Szarlatanów nikt nie kocha*, wstęp J. S. Ossowski, Warszawa 2014.

Gałuszka J.A., *Cienie orłów*, Kraków 1932.

Gałuszka J.A., *Głosy ziemi*, Warszawa 1929.

Gałuszka J.A., *Ludzie bez twarzy*, Warszawa 1927.

Gatti G.M., *The Piano Works of Claude Debussy*, „The Musical Quarterly" 1921, nr 3.

Gekeler W., *Pszczoły. Poradnik hodowcy*, Warszawa 2014.

Gelatt R., *The Faboulous Phonograph 1877–1977*, London 1977.

Ginczanka Z., *Poezje zebrane (1931–1944)*, opr. i wstęp I. Kiec, Warszawa 2019.

Gloger Z., *Encyklopedia staropolska*, t. 3, Warszawa 1902.

Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.

Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

Godlewska J., *O powinowactwach biografii z mitem w Dionizjach Jarosława Iwaszkiewicza*, „Bibliotekarz Podlaski" 2019, nr 1.

Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.

Gołaszewska M., *Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury*, Wrocław 1984.

Gołaszewska M., *Święto wiosny. Ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Kraków 2000.

Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986.

Gołąb M., *Józef Koffler. The First Polish Composer of Twelve-Tone Music*, „Polish Music Journal" 2003, nr 6.

Gołąb M., *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011.

Gołos J., *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972.

Goula M., *Acoustical Communication in Heteroptera (Hemiptera: Heteroptera)*, [w:] *The Encyclopedia of Entomology*, red. J.L. Capinera, Dordrecht 2008.

Górny T., *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Kraków 2017.

Górski K., *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśl" 1952, nr 1–6.

Gradowski M., *R. Murray Schafer – pan od przyrody?*, „Glissando" 2004, nr 2.

Grajewski Cz., *Czego o portatywie i pozytywie historyk sztuki nie wie, a co wiedzieć powinien*, „Artifex Novus" 2019, nr 3.

Graszka-Petrykowski D., *Głosy ptaków*, [w:] *Encyklopedia Leśna*, https://www.encyklopedialesna.pl/haslo/glosy-ptakow [dostęp: 22.02.2022 r.].

Graszka-Petrykowski D., *Śpiew*, [w:] *Encyklopedia Leśna*, https://www.encyklopedialesna.pl/haslo/spiew/ [dostęp: 22.02.2022 r.].

Gray P.M., Krause B., Atema J., Payne R., Krumhansl C., Baptista L., *The Music of Nature and the Nature of Music*, „Science" 2001, nr 291.

Grędziński S., *Parabole*, Lublin 1926.

Grimshaw-Aagaard M., *What is Sound Studies?*, [w:] *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, London–New York 2019.

Grinfeder E., Haupert S., Ducrettet M. i in., *Soundscape dynamics of a cold protected forest. Dominance of aircart noise*, „Landscape Ecology" 2020, nr 37.

Grochowska A., *Paon*, „Literacki Kraków" 2014, t. 3.

Gromski J., *Szkic o folklorze muzycznym Łodzi*, Łódź 2016.

Groński R.M., *Kabaret Hemara*, Warszawa 1989.

Grove Music Online, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic [dostęp: 22.02.2022 r.].

Guzy-Pasiak J., *Panslawizm w muzyce Ludomira Michała Rogowskiego (1881–1945)*, [w:] *Panslawizm wczoraj, dziś, jutro*, red. Z. Chyra-Rolicz, T. Rokosz, Siedlce 2016.

Gwizdalanka D., *Dźwiękowe wojny*, „Ruch Muzyczny" 1987 nr 19.

Gwizdalanka D., *Historia muzyki*, t. 2, Kraków 2006.

Gwizdalanka D., *Literackie portrety Karola Szymanowskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2020, nr 18.

Gwizdalanka D., *Stulecie mediów*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole" 2001, nr 1.

Gwizdalanka D., *Symfonia na 444 głosy*, Kraków 2020.

Habib M.B., *Cały ten zgiełk, gdy ewolucja przyspieszyła*, „Świat Nauki" 2020, nr 2.

Hall E.T., *Bezgłośny język*, przeł. R. Zimand, A. Skarbińska, Warszawa 1987.

Hanek L., *Oddziaływanie muzyki na sfery psychiczne człowieka w aspekcie historycznym*, „Zeszyt Naukowe PWSM we Wrocławiu" 1978, nr 19.

Hejmej A., *Konsekwencje sporu o (nie)muzyczność literatury (wokół „Muzyki w dziele literackim" Tadeusza Szulca)*, „Ruch Literacki" 2000, nr 1.

Hejmej A., *Literatura w kulturze akuzmatycznej*, „Ethos" 2019, nr 1.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Wrocław 2002.

Hejmej A., Muzyczność dzieła literackiego, wyd. 2 popr., Wrocław 2002.

Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.

Hejmej A., *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie" 2004, nr 4.

Hejmej A., *Słyszeć poprzez język. Pogłosy awangardy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, z. 2.

Hejmej A., *Stereotypy muzyki w literaturze*, „Przestrzenie Teorii" 2003, nr 2.

Helman Z., *Muzyka polska między dwoma wojnami*, „Muzyka" 1978, nr 3.

Hemar M., *Dzik i świnia; Ballada o białym byku; Lata londyńskie; Satyry patetyczne; Ściana płaczu; Ściana uśmiechu; Rzeź Pragi*, Łomianki 2015.

Hemar M., *Kiedy znów zakwitną białe bzy. Utwory wybrane*, wyb. i posł. T. Szymański, Kraków 1991;

Hemar M., *Koń trojański*, Warszawa 1993.

Hermanowski M., *Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów*, Poznań 2018.

Hertz P., *Wiersze zebrane*, zebr. i posł. M. Zagańczyk, Warszawa 2019.

Hoffmann-Piotrowska E., *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021.

Hofstätter H.H., *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980.

Hollender T., *Czas, który minął i inne wiersze*, Lwów 1936.

Hollender T., *Ludzie i pomniki*, Warszawa 1938.

Holy T.E., Guo Z., *Ultrasonic Songs of Male Mice*, „PLoS Biology" 2005, nr 3.

Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.

Hopfinger M., *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985.

Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.

Hulewicz W., *Miasto pod chmurami*, Wilno 1931.

Hulewicz W., *Sonety instrumentalne*, Warszawa 1928.

Iłłakowiczówna K., *Poezje zebrane*, t. 1–2, zebr. i opr. J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, wstęp J. Ratajczak, Toruń 1999.

Ingham R., *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge 1998.

Iszczek S., *Komary – uciążliwe owady*, „Przegląd Komunalny" 2001, nr 7.

Iwaszkiewicz J., *Cztery szkice literackie*, Warszawa 1953.

Iwaszkiewicz J., *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977.

James J., *Muzyka sfer*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.

Jancewicz E., *Głosy godowe*, [w:] *Encyklopedia Leśna*, https://www.encyklopedialesna.pl/haslo/glosy-godowe/ [dostęp: 22.02.2022 r.].

Janczarski Cz., *Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp B. Ostromęcki, Kraków 1974.

Janczarski Cz., *Wykrój liścia*, Warszawa 1957.

Janecek G., *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego 1996.

Janicki G., *Wybrane fonologiczne aspekty nazw geograficznych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego" 2008, t. 11.

Janicki K., *Epoka hipokryzji. Seks i erotyka w przedwojennej Polsce*, Poznań 2022.

Janiszewska K., *Mowa pszczół*, „Pasieka" 2013, nr 3.

Jankowski B.M., *O muzyce i muzykach*, Warszawa 1973.

Jankowski B.M., *O muzyce rozrywkowej*, Warszawa 1976.

Januszewski T., *Wstęp*, [w:] M. Hemar, J. Lechoń, A. Słonimski, J. Tuwim, *Szopki 1922–1931 Pikadora i Cyrulika Warszawskiego*, opr. T. Januszewski, Warszawa 2013.

Jarociński S., *Ideologie romantyczne. 5 esejów o związkach muzyki z przemianami kultury*, Kraków 1979.

Jarosiński Z., *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973.

Jarosiński Z., *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wyb. i opr. H. Zaworska, Wrocław 1978.

Jarzębska A., *Idea widowiska muzycznego Igora Strawińskiego*, [w:] *Spotkania Klubu Historii Idei 1996–2004*, red. E. Śnieżyńska-Stolot, Kraków 2005.

Jarzębska A., *Postać Strawińskiego w piśmiennictwie Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków 2007.

Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.

Jasieński B., Poezje zebra*ne*, opr. i wstęp B. Lentas, M. Ogonowska, Gdańsk 2008.

Jasiński R., *Koniec epoki. Muzyka w Warszawa 1927–1939*, Warszawa 1986

Jasiński R., *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Warszawa 2006.

Jastrun M., *Dziennik. Wybór z lat 1955–1960*, Londyn 1990.

Jastrun M., *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 8.

Jastrun M., *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1984.

Jaworski K., *„Najmłodsi futuryści warszawscy", czyli o peryferiach polskiego futuryzmu – próba rekonesansu*, „Italian Journal of Polish Studies" 2016, nr 7.

Jaworski K.A., *Wiersze*, przedm. J. Iwaszkiewicz, Lublin 1971.

Jenkins P.F., *Cultural transmission of song patterns and dialect development in free-living bird population*, „Animal Behaviour" 1978, nr 26.

Jędrzejewski T., *Rzeki polskie Kajetana Jeksy Marcinkowskiego – poemat ku źródłom narodowości*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2015, nr 5.

Jorasz U., *Słuchając, czyli kontredans akustyki ze sztuką*, Poznań 2010.

Jordan-Szymańska A., *Droga do poznania muzyki. Ucho i umysł*, Warszawa 2014.

Jóźwiak A., *Dancing retro. Historia jazzu w Polsce w latach 1918–1939*, Warszawa 1989.

Jusiak J., *Między zdarzeniem muzycznym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Lublin 2013.

Kaczmarek R., *Historia Polski 1914–1989*, Warszawa 2010.

Kaczorowski R., *Śpiew i instrumentarium muzyczne w księdze Psalmów. Studium leksykograficzne*, „Studia Gdańskie" 2002–2003, nr 15–16.

Kałużyński Z., *Pożegnanie molocha*, Warszawa 1972.

Kane B., *Sound Unseen. Acoustmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford 2014.

Kant I., *Dzieła zebrane*, t. 4: *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. M. Żelazny, Toruń 2014.

Kapelański M., *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego" (soundscape) w pismach R. Murray'a Schafera*, Warszawa 1999.

Kapelański M., *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka" 2005, nr 1.

Karpiński K., *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2014.

Karpiński K., *Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, „Dwutygodnik" 2014, nr 141, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5424-krzyk-jazz-bandu-w-miedzywojennej-polsce.html [dostęp: 22.02.2022 r.].

Karpiński S., *Poezje i satyry*, przedm. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1961.

Karpowicz-Zbińkowska A., *Zwierciadło muzyki*, Tyniec 2016

Kartomi M.J., *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago 1990.

Kataryńczuk-Mania L., *Metoda Petera Hessa. Studium percepcji dźwięku w profilaktyce i terapii rodzinnej*, „Wychowanie w Rodzinie" 2020, nr 2.

Kaziów M., *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973.

Kęsicka M., *„Can you imagine that you are a sound?". W kosmosie dźwięków Pauliny Oliveros*, „Glissando" 2015, nr 26.

Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.

Kiec I., *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina… czyli o kabarecie*, Poznań 2001.

Kierzek P., *Ekfraza muzyczna, czyli o opisie muzyki raz jeszcze*, [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010.

Kierzek P., *Muzyka w Żywych Kamieniach Wacława Berenta*, Kraków 2004.

Kisiel J., *„Chcę morze zarzucić na głowę". O fantazmacie samobójstwa w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] eadem, *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009.

Kocaj A., Krasińska I., *Music Education from the Perspective of „Wiadomości Muzyczne" (1925–1926)*, „Edukacja Muzyczna" 2020, nr 15.

Kochanowski J., *Fraszki*, opr. J. Pelc, wyd. 5, Wrocław 2008.

Kochanowski J., *Pieśni*, opr. L. Szczerbicka-Ślęk, wyd. 6, Wrocław 2008.

Kochanowski J., *Treny*, opr. J. Pelc, wyd. 16 popr., Wrocław 2009.

Kolbuszewski J., *„Jeszcze go widzę, jak w skromnej postawie stał w środku Sali ze skrzypcami w ręku...". Wiersze o Karolu Lipińskim*, [w:] *„Kto ma talenta, jest chwałą narodu". Wiersze o Karolu Lipińskim*, zebr. M. Bąk, do dr. podał J.A. Choroszy, Wrocław 2011.

Kolbuszewski J., *Literatura jako źródło wiedzy o kulturze muzycznej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu" 1995, nr 65.

Kołoniecki R., *Wiersze wybrane*, wyb. wstęp i opr. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1987.

Kominek M., *Zaczęło się od fonografu…*, Kraków 1986.

Kompozytorzy polscy 1918–2000, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005.

Konik M., *Harmonia natury ludzkiej (musica humana) u Boecjusza*, [w:] *Homo viator. Teksty i studia nad antropologią filozoficzną w średniowieczu*, red. M. Karas, Kraków 2009.

Konik M., *Starożytne źródła koncepcji harmonii sfer*, „Pro Musica Sacra" 2012, t. 10.

Kopaliński W., *Słownik mitów*, Warszawa 1979.

Korpanty K., *Znaczenie ładu liczbowego oraz Muzyka jako dar boży w świetle traktatów Andreasa Werckmeistra*, „Muzyka" 2016, nr 3.

Kosidowski Z., *Nokturn*, „Zdrój" 1920, t. 11, z. 6.

Kosiński J.A., *Wokół „Piłsudskiego" w „Karmazynowym Poemacie"*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3.

Kotoński W., *Muzyka elektroniczna*, wyd. 3, Kraków 2019.

Kowal R., *Jazz w Polsce*, Kraków 1995.

Kowalczykowa A., *Dramatyzm zacofania czy urok prymitywu?*, [w:] eadem, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 1981.

Kozikowski E., *Więcej prawdy niż plotki. Wspomnienia o pisarzach czasów minionych*, Warszawa 1964.

Kozłowska Z., *Poetyckie/pamiętane w języku. Casus Jana Brzękowskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2016, nr 14.

Kozłowska Z., *Synestezja – wyzwanie dla kultury wzrokocentrycznej*, „Ogrody Nauk i Sztuk" 2014, nr 4.

Kozłowska Z., *Synestezja*, „Forum Poetyki" 2015, nr 1.

Kozłowska Z., *Zapach idei. Syntestezja i ideastezja w Correspondances Charles'a Baudelaire'a*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2015, nr 26.

Kozłowski W., *Co nas gryzie?*, „Ogrody, Ogródki, Zieleńce" 2009, nr 8.

Kraj Ł., *Dwa Źródła Aretuzy. Semantyka, literackie właściwości i funkcjonowanie aspektów kompozycji Karola Szymanowskiego w sonecie Jarosława Iwaszkiewicza*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2016, nr 4.

Krampert P., *The Encyclopedia of the Harmonica*, Pacific 2002.

Krause B., *Anatomy of the Soundscape. Evolving Perspectives*, „Journal of the Audio Engineering Society" 2008, nr 1/2.

Krause B., Payne R., *Wild Soundscapes. Discovering the Voice of the Natural World*, New Haven–London 2016.

Krause B., *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, London 2012.

Krause B., *The Niche Hypothesis. How Animals Taught Us to Dance and Sing*, „Whole Earth Review" 1987, nr 57.

Krause B., *Voices of the Wild. Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*, New Haven–London 2015.

Kruszewska F., *Owoce*, Wilno 1925.

Kryszak J., *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, wyd. 2 rozszerz., Bydgoszcz 1985.

Krzyżanowski J., *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1979.

Kubicki S., *Poezje*, Poznań 1939.

Kubies G., *Orkiestra króla Nabuchodonozora II czy zespół Antiocha IV Epifanesa? Kilka uwag muzykologa*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 2005, nr 2.

Kucia K., *Teologia na granicy słowa, muzyki i obrazu. Przypadek opery Saint-François d'Assise Oliviera Messiaena*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7.

Kultura dźwięku – teksty o muzyce współczesnej, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.

Kurek J., *Poezje*, Kraków 1980.

Kurek R.T., Rybacki M., Sołtysiak M., *Poradnik ochrony płazów. Ochrona dziko żyjących zwierząt w projektowaniu inwestycji drogowych. Problemy i dobre praktyki*, Bystra 2011.

Kwiatkowski J., *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990.

Kwiatkowski M.J., *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972.

Landau Z., Tomaszewski J., *Polska w Europie i świecie 1918–1939*, Warszawa 1980.

Landels J.G., *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. M. Kaziński, Kraków 2003.

Langer S., *Nowy sens filozofii*, przeł. A.H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976.

Lec S.J., *Noc*, „Okolica Poetów” 1935, nr 4/5.

Lechoń J., *Poezje zebrane*, opr. i wstęp R. Loth, Toruń 1995.

Leibniz G.W., *Zasady natury i łaski*, przeł. S. Cichowicz, [w:] idem, Główne pisma metafizyczne, Toruń 1994.

Leo J., *Wyznawcy jazzu*, „Przegląd Muzyczny”, 1939, nr 7–8.

Leśmian B., *Poezje zebrane*, opr. J. Trznadel, Warszawa 2010.

Lewicki B.W., *Kronika filmowa*, „Sygnały” 1936, nr 16.

Lewis C.S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.

Liebert J., *O przyrodzie w polskiej poezji współczesnej*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – Proza*, zebr. i opr. S. Frankiewicz, Warszawa 1976.

Liebert J., *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – Proza*, zebr. i opr. S. Frankiewicz, Warszawa 1976.

Ligęza W., *Polscy poeci o Karolu Szymanowskim*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2013, nr 4.

Limon J., *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.

Lindstedt I., *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010.

Lisak-Gębala D., *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych w literaturze polskiej*, Kraków 2014.

Lissa Z., *O tzw. rozumieniu muzyki*, [w:] eadem, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975.

Londeix J.-M., *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire, 1844–2003*, przeł. B. Ronkin, Michigan 2003.

Loo P. van, Baumans V., *Mice*, [w:] *Comfortable Quarters For Laboratory Animals*, red. C. Liss, K. Litwak, D. Tilford, V. Reinhardt, wyd. 10, Washington 2015.

Losiak R., *O opisach pejzaży dźwiękowych*, „Prace Kulturoznawcze" 2010, nr 9.

Losiak R., *Pejzaż dźwiękowy lo-fi w przestrzeni fonicznej miasta*, [w:] *Przestrzeń zgiełku. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2012.

Łapeta O., *Relacje Karola Szymanowskiego i Eugeniusza Morawskiego w kontekście sporu o Wyższą Szkołę Muzyczną w Warszawie*, „Res Facta Nova" 2015, nr 16.

Łapeta O., *Zjawisko muzycznych idées fixes w twórczości kompozytorskiej Eugeniusza Morawskiego: w poszukiwaniu genezy i interpretacji*, „Muzyka" 2019, nr 3.

Ławrynowicz M., *Królestwo grzybów na przełomie tysiącleci*, „Wiadomości Botaniczne" 2002, nr 1/2.

Łobodowski J., *Demonom nocy*, Warszawa 1936.

Łobodowski J., *Poezje*, wyb. i wstęp J. Zięba, Lublin 1990.

Łobodowski J., *Rozmowa z ojczyzną*, Warszawa 1936.

Łobodowski J., *Wiersze i poematy*, wyb. i wstęp I. Szypowska, Warszawa 1991.

Łoboz M., *Ikona Beethovena i korespondencja sztuk. Kilka interpretacji literackich*, „Prace Filologiczne" 2016, nr 6.

Łopuch S., Tofilski A., *Use of high-speed video recording to detect wing beating produced by honey bees*, „Insectes Soxiaux" 2018, nr 66.

Łopuch S., *Wibroakustyczna komunikacja pszczoły miodnej (Apis mellifera L.)*, „Kosmos" 2022, nr 3.

Łopuch S., *Wpływ substancji toksycznych na zachowania pszczół*, „Wieś i Doradztwo" 2017, nr 4.

Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

Łuczak B., *O skrzypcach oraz ich muzyce w wierszu do „artysty zapomnianego" – do Nikodema Biernackiego*, „Studia Norwidiana" 2013, nr 31.

Łuszczykiewicz P., *Estrada i liryka. Szlagier w poezji międzywojennej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, nr 1.

Maciąg K., *„Naczelnym u nas jest artystą". O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010.

Maciejewska I., *O nastroju w poezji*, [w:] eadem, *Wiersze Leopolda Staffa*, Warszawa 1987.

Makowska M., *„Europejskość nie zaprzecza polskości. Mamy do niej prawo". Karol Szymanowski – artysta, Polak, patriota*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2013, nr 4.

Malinowski K., *Tym, co odeszli. Poezje*, Warszawa 1927.

Mała encyklopedia muzyki, red. S. Śledziński, Warszawa 1981.

Małkiewicz B., *„Paon" – pierwsza kawiarnia artystyczna Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka"*, red. A. Baranowa, Kraków 2001.

Marciniak K.B., *Pejzaż dźwiękowy „Opisu obyczajów za panowania Augusta III" Jędrzeja Kitowicza*, „Muzyka" 2014, nr 1.

Matrzak R., *Ignacy Jan Paderewski. Legendarna postać w historii polskiego narodu*, „Przegląd Pruszkowski" 1995, nr 2.

Matusiak J., *Odgłosy znad Wisły 1*, Warszawa 2015.

Matusiak J., *Odgłosy znad Wisły 2*, Warszawa 2015.

Mayen J., *O komunikatywności dziennika radiowego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.

Mayen J., *Radio a literatura*, Warszawa 1965.

Maziarka T., *Wszechświat – Boska muzyka*, „Tarnowskie Studia Teologiczne" 2014, nr 2.

Meyer J.A., *The Idea of Conflict in the Concerto*, „Studies in Music" 1974, nr 8.

Michalski B.L., *Wczoraj*, Lublin 1932.

Michalski B.L., *Wiersze wybrane*, zebr. i opr. S. Potasiński, Lublin 1966.

Michałowski P., *Zrozumieć, żeby zobaczyć – zobaczyć, żeby zrozumieć. Dwa typy doświadczenia w poezji*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.

Micherdziński W., *Nie tylko taniec – także głosy pszczół*, „Wszechświat" 1964, nr 10.

Michnik A., *1914–1918: Narodziny sztuki prowadzenia nowoczesnej akustycznej wojny*, „Przegląd Humanistyczny" 2014, nr 4.

Mikiewicz K., *Wiersze zebrane*, opr. i wstęp M. Stefański, Warszawa 2016.

Milewska H., *W nastroju nokturnu*, „HiFi i Muzyka" 2016, nr 9.

Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, wyd. 2 uzup., Kraków 2015.

Misiak T., *Aktualność muzyki konkretnej. O potrzebie interdyscyplinarnego namysłu nad muzyką konkretną*, „Kultura Współczesna" 2012, nr 1.

Misiak T., *Doświadczenia akuzmatyczne*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2020.

Misiak T., *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009.

Misiak T., *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2013.

Młodożeniec S., *Utwory poetyckie*, zebr., opr. i wstęp T. Burek, Warszawa 1973.

Moore B.C.J., *Słuch*, [w:] *Czucie i percepcja*, red. R.L. Gregory, A.M. Colman, przeł. M. Siemiński, Poznań 2002.

Morsztyn J.A., *Wybór poezji*, opr. W. Weintraub, Wrocław 1988.

Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

Nałęcz T., *1904–1939*, [w:] T. Kizwalter, T. Nałęcz, *Historia Polski. Polska 1831–1939*, Warszawa 2007.

Nancy J.-L., *Listening*, New York 2007.

Nawrot R., *Świerszcz za kominem*, „Zieleń Miejska" 2020, nr 11.

Nicolai J., Singer D., Wothe K., *Ptaki*, przeł. E. Żuchowska, Warszawa 1994.

Noudelmann F., *What is an Acoustmatic Reading*, „Paragraph" 2017, nr 41.

Nowak M., *Miasto – jazz – fotografia*, „Ethos" 2019, nr 2.

Nowakowski S., *Przemiany postaw w stosunkach miasto–wieś w Polsce*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny", nr 25.

Nowicka E., *Dwa wiersze o słowiku. Adam Mickiewicz i Bohdan Zaleski*, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 3.

Nożyński Sz., *Muzyka na żądanie – transformacje w obszarze kultury audialnej*, „Kultura Współczesna" 2017, nr 3.

Nożyński Sz., *Środowisko audialne. Kilka uwag na temat otoczenia dźwiękowego*, [w:] *Zanurzeni w mediach – konteksty edukacji medialnej*, red. N. Walter, Poznań 2016.

Nożyński Sz., *Teoretyczne i praktyczne sposoby słuchania muzyki wybrane z literatury muzycznej*, [w:] *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2017.

Obertyńska B., *Pszczoły w słoneczniku*, Lwów 1927;

Obertyńska B., *Tarta róża. Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp A. Piwkowska, Warszawa 2017.

Oborny A.I., *Polskie instrumenty ludowe*, Warszawa 2015.

Odrzywolska-Kidawa A., *„Chodzi pojękując, kaszle, albo pluje". Odgłosy natury i kultury u Mikołaja Reja* [w:] *Mikołaj Rej i futuryści*, Częstochowa 2016.

Okoliczanie. Antologia poezji polskiego autentyzmu, opr. i wstęp J. B. Ożóg, Warszawa 1984.

Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976.

Olędzki S., *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978.

Oliveros P., *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, New York 2005.

Olszowska M., *Chodź do wiosennego lasu*, „Wszechświat" 2014, nr 4-6.

Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., i wstępem opatrz. J. Japola, wyd. 2 przejrz. i popr, Warszawa 2011.

Opacki I., *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia*, [w:] idem, *Król Duch, Herostrates i codzienność*, Katowice 1997.

Opacki I., *Lechoń i polskie mity*, Kielce 1993.

Opalski J., *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980.

Opalski J., *Karol Szymanowski w kręgu literatury międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 3.

Opalski J., *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

Oppman A., *Poezje*, t. 3: *Pieśni o sławie*, Warszawa 1927.

Ossowski S., *U podstaw estetyki*, wyd. 3 uzup., Warszawa 1958.

Ostasz G., *Od Tyrteuszy do Herostratesa*, [w:] idem, *W cieniu „Herostratesa". O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*, Rzeszów 1994.

Ozimek E., *Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Warszawa 2018.

Ożóg J.B., *Poezje wybrane*, Warszawa 1970.

Ożóg J.B., *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1977.

Panek W., *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.

Panksepp J., Burgdorf J., *„Laughing" rats and the evolutionary antecedents of human joy?*, „Physiology & Behavior" 2003, nr 79.

Papenburg J.G., Schulze H., *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia sound studies*, przeł. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski, „Kultura Współczesna" 2012, nr 1.

Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*, t. 1–2, zebr. i opr. A. Madyda, wstęp K. Ćwiekliński, Toruń 1997.

Payne R., *Whale Songs. Musicality or Mantra?*, BioMusic Symposium, AAAS Annual Meeting, 2000.

Peiper T., *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 7.

Peiper T., *Poematy i utwory teatralne*, opr. i przedm. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1979.

Peiper T., *Pisma wybrane*, opr. S. Jarociński, Wrocław 1979.

Peiper T., *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.

Peppard V.E., *Brzękowski and Surrealism*, „The Polish Review" 1971, nr 4.

Petrowicz J., *Nadwarciańska Arkadia*, „Rocznik Wieluński" 2011, t. 11.

Piaskowski Ł., *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2020, z. 4.

Picker J.M., *Soundscape(s). The Turning of the Word*, [w:] *The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, London–New York 2019.

Piechal M., *Dzień i epoka. Wybór wierszy 1925–1975*, Warszawa 1978.

Piechal M., *Jak wiersz powstaje*, „Okolica Poetów" 1936, nr 6.

Pierce J.R., David E.E., *Świat dźwięków*, przeł. A. Rakowski, Warszawa 1967.

Pietrkiewicz J., *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 10.

Pietrzak W., *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 11.

Piętak S., *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1936, nr 8.

Piętak S., *Utwory poetyckie*, t. 1, opr. S. Nyczaj, przedm. S. Lichański, Warszawa 1986,.

Pilch-Nowakowska X., *Literatura w życiu i działalności Ignacego Jana Paderewskiego*, „Niepodległość i Pamięć" 2018, nr 25.

Pinch T., Bijsterveld K., *New Keys to the World of Sound*, [w:] *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, Oxford 2012.

Piotrowiak J., *Nokturnowe echa znad Narwi. Władysława Sebyły Nokturn 3*, [w:] *Wiersz-rzeka*, red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, Katowice 2016.

Piotrowski G., *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016.

Piotrowski R., *Absurdy i kurioza przedwojennej Polski*, Warszawa 2016.

Pleszkun-Olejniczakowa E., *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939. Wnioski, fakty, przypuszczenia*, Łódź 2000.

Pociej B., *Harmonia mundi?*, „Znak" 1994, nr 5.

Pociej B., *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, Kraków 1972.

Pociej B., *Muzyczna duchowość romantyzmu*, [w:] idem, *Z perspektywy muzyki*. Wybór szkiców, Warszawa 2005.

Pociej B., *Muzyka w poezji*, „Ruch Muzyczny" 1993, z. 1, s. 3.

Podraza-Kwiatkowska M., *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty" 1980, nr 2.

Poezja polska 1914–1939. Antologia, t. 2, wyb. i opr. R. Matuszewski, S. Pollak, Warszawa 1984.

Poniatowska I., *Chopin w poezji*, Warszawa 2020.

Przyboś J., *Pisma rozproszone*, red. A. Kwiatkowska, J. Grądziel-Wójcik, J .Borowczyk, Poznań 2019.

Przyboś J., *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959.

Przyboś J., *Pisma zebrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, opr. R. Skręt, przedm. J. Kwiatkowski, Kraków 1984.

Pstrokońska-Nawratil G., *Ekomuzyka*, [w:] *O naturze i kulturze*, red. J. Mozrzymas, Wrocław 2005.

Quignard P., *Nienawiść do muzyki*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na świecie" 2004, nr 1–2.

Rak R., *„Miedź dźwięcząca i cymbał brzmiący"*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny" 1951, nr 4.

Ramsey G., Banaszak Ch., Wiseman J., *The Harmonica as a Blues Instrument*, „Proceedings of Meetings on Acoustics" 2014, nr 18.

Rand A.L., Gill F., Storer R.W., Bird, [w:] Encyclopedia Brittanica, https://www.britannica.com/ /animal/bird-animal/ [dostęp: 22.02.2022 r.].

Rączka-Jeziorska T., *Święte rzeki*, https://nplp.pl/artykul/swiete-rzeki/ [dostęp: 22.02.2022 r.].

Regiewicz A., *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu?*, [w:] *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2017.

Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2013.

Reimann-Czajkowska A., *Muzyczne transpozycje. S. I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*, Kraków 2018.

Restle C., *In aller Munde. Mundharmonika, Handharmonika, Harmonium. Eine 200-jährige Erfolgsgeschichte*, Berlin 2003.

Rewers E., *Miejski soundscape z wodą w roli głównej*, „Avant" 2020, nr 3.

Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

Rice A.R., *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone*, „Journal of the American Musical Instrument Society" 2009, nr 35.

Roberts P., *Images. The Piano Music of Claude Debussy*, Portland 1996.

Rode B., *Czy zwierzęta mają język?*, „Zoophilologica" 2017, nr 3.

Roeder M.T., *A History of the Concerto*, Portland 1994.

Rogowska A., *Categorization of Synaesthesia*, „Review of General Psychology" 2011, nr 3.

Rogowska A., *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka" 2002, nr 1.

Rogowski S., *Panny leśne*, Lwów 1936;

Rogowski S., *Wieczór oczekujących*, Lwów 1938.

Rogoziński J., *Słowo wstępne*, [w:] J. Zagórski, *Wybór wierszy*, wyb. J. Zagórski, wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1977.

Romanowska M., *Kompozycja dźwiękowa jako przedmiot badań ekologii krajobrazu*, „Prace i Studia Geograficzne" 2017, z. 4.

Roszkowski W., *Historia Polski 1914–2004*, wyd. 10 rozszerz., Warszawa 2004.

Rotter L., *„Dźwiękami zapisane". Instrumenty muzyczne w symbolice europejskiej*, [w:] *Wytwory rąk człowieka*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 175.

Rountree R.A., Juanes F., Bolgan M., *Temperate freshwater soundscapes. A cacophony of undescribed biological sounds now threatened by anthropogenic noise*, „PLoS ONE" 2020, nr 15.

Rozanow Z., *Muzyka w miniaturze polskiej*, Kraków 1965.

Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

Rychter M., *Liczbowe przyjemności. Leibniz i muzyka*, „Przegląd Filozoficzny" 2016, nr 4.

Rydzewska N., *Wesoła pieśń o Gdyni*, „Kwadryga" 1928, nr 5.

Sachs C., *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Warszawa 1989.

Sales D., Pye D., *Ultrasonic Communication by Animals*, London 1974.

Sarnoff D., *Jutrzenka radiowizji*, „Tydzień Radiowy" 1929, nr 23.

Sawa A., *Sygnały w świecie płazów i gadów*, „Salamandra. Magazyn Przyrodniczy" 2012, nr 1.

Schafer R.M., *The Rhinoceros in the Classroom*, [w:] idem, *The Thinking Ear. Complete Writings on Music Education*, Toronto 1986.

Schafer R.M., *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994.

Scher S.P., *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.-P Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982.

Scher S.P., *Verbal Music in German Literature*, New Haven 1968.

Schlesinger K., *Symphonia*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, t. 26, red. H. Chisholm, wyd. 11, Cambridge 1911.

Schmidt A., *Historia jazzu*, Lublin 2009.

Schöning K., *Literatura foniczna jako potencjalny przedmiot badań literackich*, przeł. H. Żebrowska, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005.

Schreiber E., *Filozofia słuchania. Pierre Schaeffer i koncepcja przedmiotu dźwiękowego*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein" 2012, nr 8.

Schreiber E., *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.

Schreiber E., *Opis przedmiotów dźwiękowych Pierre'a Schaeffera*, „Kultura współczesna" 2012, nr 1.

Schulkin J., G.B. Raglan G.B., *The Evolution of Music and Human Social Capability*, „Frontiers in Neuroscience" 2014, nr 8.

Sebyła W., *Poezje zebrane*, wstęp i opr. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981.

Seweryn A., *Spór o polską „poezję muzykalną". Królikowski – Elsner*, „Pamiętnik Literacki" 2020, z. 1.

Skarbowski J., *„Taka była rozmowa o Chopinie"*, [w:] idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.

Skibska J., *Modalność znaku*, „Chowanna" 2009, nr 21.

Slabbekoorn H., Den Boer-Visser A., *Cities Change the Songs of Birds*, „Current Biology" 2006, nr 16.

Slabbekoorn H., Peet M., *Ecology: Birds sing at a higher pitch in urban noise*, „Nature" 2003, nr 424.

Slobodchikoff C.N., Paseka A., Verdolin J.L., *Prairie dog alarm calls encode labels about predator colors*, „Animal Cognition" 2009, nr 12.

Słobodnik W., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1980.

Słobodnik W., *Wiersze zebrane*, Warszawa 1948.

Słonimski A., *Felieton na temat aktualnych wydarzeń kulturalnych*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 12.

Słonimski A., *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, Warszawa 2004.

Słonimski A., *O drażliwości Żydów*, „Wiadomości Literackie" 1924, nr 35.

Słonimski A., *Orfeusz opętany*, [w:] idem, *Artykuły pierwszej potrzeby*, Warszawa 1959.

Słonimski A., *Poezje zebrane*, wyd. 2, Warszawa 1970.

Słonimski A., *Ruch teatralny*, „Wiadomości Literackie" 1926, nr 13.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław 2000.

Sokalska M., *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze*, Kraków 2018.

Sokołowicz M., *Jesienny deszcz – jesienny płacz. Między muzyką a poezją (Verlaine i Staff)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, nr 1.

Sokołowski J., *Ptaki ziem polskich*, t. 1, Warszawa 1972.

Southworth M., *The Sonic Environment of Cities*, „Environment and Behavior" 1969, nr 1.

Sparks P., *The Classical Mandolin*, Oxford 2005.

Stachowski J., *Jaworowa baśń*, Warszawa 1939.

Stachowski J., *Poezje*, opr. i wstęp R. Matuszewski, Warszawa 1958.

Staff L., *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967.

Stala M., *Dziewiąta pełnia księżyca. W drodze do interpretacji jednego wiersza Leopolda Staffa*, [w:] *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005.

Stanisz A., *(Pod)wodne słuchanie i dryfująca antropologia hydrodźwięku*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2021, nr 2.

Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.

Stasiowska J., *Re-produkcja mechanizmu percepcji dźwięku poprzez urządzenie fonografu oraz jego wpływ na odbiór dźwięku*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2015, nr 1.

Stern A., *Igor Strawiński o muzyce nowoczesnej*, „Almanach Nowej Sztuki" 1925, nr 1.

Stern A., *Wiersze zebrane*, t. 1, opr. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1985.

Sterne J., *Sonic Imaginations*, [w:] *The Sound Studies Reader*, New York–London 2012.

Sterne J., *Spaces, Sites, Scapes*, [w:] *The Sound Studies Reader*, New York–London 2012.

Stępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

Stoiński S.M., *O nową polską pieśń ludową (projekt)*, „Śpiewak" 1929, nr 5.

Strauß J., Lakes-Harlan R., *Evolutionary and Phylogenetic Origins of Tympanal Hearing Organs in Insects*, [w:] *Insect Hearing and Acoustic Communication. Animal Signals and Communication*, t. 1, red. B. Hedwig, Berlin–Heidelberg 2014.

Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998.

Strzyżewski M., *Romantyczne sfery muzykalne. Literackie konteksty idei musica instrumentalis*, Toruń 2010.

Stur J., *Anima Nostra. Przełomu część 1*, Poznań 1920.

Stur J., *Triumfy. Przełomu część 4*, Poznań 1920, s. 19–20.

Stykowa M.B., *„Correspondance des arts" w tytułach dzieł sztuki z okresu około 1900*, „Roczniki Humanistyczne" 1975, z. 1.

Szalewska K., *Pejzaż dźwiękowy i praktyki audytywne czasu wojny (wówczas i współcześnie)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 6.

Szałasek F., *Sound studies – dyskurs akuzmatyczny*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2020.

Szantroch T., *Po czabańskim gościńcu*, Kraków 1935.

Szarecki A., *Ciało słuchające wobec zmiany nośników muzycznych*, „Kultura Współczesna" 2012, nr 1.

Szarlitt B., *Z dziejów gramofonu*, „Muzyka" 1929, nr 6.

Szczepanowicz B., *Muzyka i taniec w Biblii*, Kraków 2016.

Szczepański H., *Kawiarnie, dancingi i jazz*, „Kwartalnik Fabryka Silesia" 2018, nr 21.

Szczerbowski T., *Wyspy hawajskie. Język i tradycja*, t. 1, Kraków 2006.

Szczurko E., *Litania do Marii Panny Jerzego Lieberta w kantacie Karola Szymanowskiego*, „Pro Musica Sacra" 2017, nr 15.

Szenwald L., *Pisma wybrane*, przedm. W. Wasilewska, Warszawa 1955.

Szpakowska M., *„Wiadomości Literackie" prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012.

Szulakowska-Kulawik J., *Muzyka i ogrody jako wzajemnie naświetlające się teksty kultury*, „Wartości w muzyce" 2012, nr 4.

Szulc T., *Malum musicale (odpowiedź p. St. Furmanikowi)*, „Pion" 1935, nr 43.

Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, „Pion" 1935, nr 28.

Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

Szuman S., Lissa Z., *Jak słuchać muzyki*, Warszawa 1948.

Szydłowska-Ceglowa B., *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Wrocław 1977.

Szyszkowska M.A., *Wsłuchując się w muzykę. Studium z fenomenologii słuchania*, Warszawa 2017.

Śniecikowska B., *„Nowa muzyczność"? Fonostylistyka awangardowa i jej współczesne kontynuacje*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, nr 1.

Śniecikowska B., *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Toruń 2017.

Śniecikowska B., *What Did They Need Jaz For? Jazz Music in Polish Interwar Poetry*, [w:] *Regarding the Popular. Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*, red. S. Bru, L. Nuijs, B. Hjartarson, P. Nicholls, T. Ørum, H. Berg, Berlin–Boston 2011.

Śpiewak J., *Wybór wierszy*, wstęp i wyb. M. Sprusiński, Kraków 1978.

Święcicki C.K., *Mityczni bogowie natury w literaturze staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4.

Święcicki M., *Jazz – rytm XX wieku*, Warszawa 1972.

Tańczuk R., *„Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem* miast*a*, „Audiosfera” 2015, nr 1.

Tarnowski S., *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892, s. 8.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. 5, Warszawa 2011.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa 2009.

Tembrock G., *Głosy zwierząt. Wprowadzenie do bioakustyki*, przeł. H. Jakubczyk, M. Kaczmarek, D. Wasylik, Warszawa 1971.

Tenczyńska A., *Muzyczny idiom Ośmiu nokturnów Władysława Sebyły. Rozpoznanie wstępne*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1.

Tenczyńska A., *Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9.

Tenczyńska A., *Nawiązania do cyklu sonatowego i formy sonatowej w poemacie Młyny Władysława Sebyły*, [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki*. Relektury, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Warszawa 2016.

Tenczyńska A., *Synkopy w sonecie. Witolda Hulewicza „definicja” jazzu*, [w:] *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, K. Mytkowska, I. Fedorowicz, Kraków 2017.

Tomkowski J., *Młoda Polska*, Warszawa 2001.

Tovey D.F., *Concertos and Choral Works. Selections from Essays in Musical Analysis*, New York 2015.

Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.

Trochimczyk M., *An Archangel at the Piano. Paderewski's Image and His Female Audience*, „Polish American Studies” 2010, nr 67.

Trochimczyk M., *Paderewski in Poetry. Master of Harmonies or Poland's Savior?*, „Polish Music Journal” 2001, nr 4.

Tucker D., Gage S.H., Williamson I., Fuller S., *Linking ecological condition and the soundscape in fragmented Australian forests*, „Lanscape Ecology” 2014, nr 29.

Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Toruń 2002.

Tuwim I., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1979.

Tuwim J., *Bank (czasami nazywany „Srulkami")*, „Wiadomości Literackie" 1924 nr 24.

Tuwim J., *Juwenilia*, t. 1–2, opr. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990.

Tuwim J., *Kabaretiana*, opr. T. Stępień, Warszawa 2002.

Tuwim J., *Wiersze*, t. 1–2, opr. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986.

Twardowski J., Twardowska K., *Ptaki świata*, Warszawa 2016.

Tyler J., Sparks P., *The Early Mandolin*, Oxford 1989.

Verlaine P., *Wybór poezji*, opr. A. Drzewicka, Wrocław 1980.

Voss A., *The Music of the Spheres. Ficino and Renaissance Harmonia*, [w:] *The Harmony Debates. Exploring a Practical Philosophy for a Sustainable Future*, red. N. Campion, Ceredigiton 2020.

Vries A. de, *Dictionary of Symbols and Imagery*, wyd. 2, New York 1976.

Walczak B., *Jeszcze o nazwie Gniezno (próba syntezy)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica" 2019, nr 14.

Waldorff J., *Sekrety Polihymnii*, Warszawa 1957.

Waldorff J., *Wielka gra. Rzecz o Konkursach Chopinowskich*, wyd. 2 przejrz. i uzup., Warszawa 1985.

Wandurski W., *Sadze i złoto*, Kraków 1926.

Waschko R., *Muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Warszawa 1970.

Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1, rozm. i przedm. Cz. Miłosz, Warszawa 1990.

Wat A., *Poezje zebrane*, opr. A. Micińska, J. Zielińska, Kraków 1992.

Wat A., *Wybór wierszy*, opr. A. Dziadek, Wrocław 2008.

Ważyk A., *Wiersze i poematy*, Warszawa 1957.

Wegner E., *The characteristics of the most troublesome mosquito species (Diptera: Culicidae) in Poland*, „Fragmenta Faunistica" 2009, nr 2.

Weintraub J.K., *Próba powrotu*, Chełm 1937.

Weintraub J.K., *Wrogi czas*, Warszawa 1939.

Weintraub J.K., *Wiersze wybrane*, wyb. i wstęp J. Śpiewak, Warszawa 1953.

Weiss T., *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, wyd. 2 poszerz., Kraków 1987.

West M.L., *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003.

Westerkamp H., *Spacery dźwiękowe*, przeł. K. Kijowska, „Glissando" 2015, nr 26.

Wever E.G., *Sound Reception*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/science/sound-reception [dostęp: 22.02.2022 r.].

Wiegandt E., *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztu*k, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

Wielgosz E., *Twórczość literacka i faktograficzna Józefa Wittlina*, Rzeszów 2014.

Wieniawski A., *Stanisław Kazuro. Jego życie i twórczość*, Warszawa 1932.

Wiersze o Szymanowskim, zebr. i opr. J. Opalski, wyd. 2, Kraków 1982.

Wierzbicki P., *Muzykalny Pan Bóg*, [w:] idem, Życie z muzyką, Warszawa 1993.

Wierzyński K., *Poezje zebrane*, t. 1, zebr. i opr. W. Smaszcz, Białystok 1994.

Witkiewicz S.I., *Sonata Belzebuba*, Warszawa 1925.

Wittlin J., *Wybór poezji*, wstęp i opr. W. Ligęza, Kraków 1998.

Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.

Wolański R., *Tango milonga, czyli co nam zostało z tamtych lat*, Poznań 2019.

Woronow I., *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.

Wójcikowska A., *Aktualność awangardy. Tendencje modernistyczne w twórczości Marcina Stańczyka i Artura Zagajewskiego*, Łódź 2019.

Zarych E., *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie" 2015, nr 5.

Zawada A., *Druga Rzeczpospolita*, [w:] *Literatura Polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2: P–Z, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2003.

Zawadzki W., Puzio I., Radzki R.P., *Zmysły i narządy zmysłów*, [w:] *Fizjologia zwierząt*, red. T. Krzymowski, J. Przała, wyd. 9 popr. i rozszerz., Warszawa 2015.

Zegadłowicz E., *Budziejowickie łąki*, Poznań 1932.

Zegadłowicz E., *Dziewanny. Poemat 1919–1926*, Warszawa 1927.

Zegadłowicz E., *Poezye*, Kraków 1919.

Zieliński T., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

Ziemiański S., *Jana Długosza teoria muzyki w liczbach*, [w:] idem, *Muzyka w liturgii*, Kraków 2016.

Zyga A., *Ożogowe rozumienie ludowości*, [w:] *Szkice o twórczości literackiej Jana Bolesława Ożoga*, red. E. Łoch, Rzeszów 1982.

Żabczyc J., *Symfonije anielskie*, opr. A. Karpiński, Warszawa 1998.

Żagary. Antologia poezji, opr. J. Fazan, K. Zajas, wstęp T. Bujnicki, Wrocław 2019.

Żakiej T., *Jak powstaje wiersz*, „Okolica Poetów" 1937, nr 2.

Żarnowski J., *Społeczeństwo i klasy*, [w:] *Polska odrodzona 1918–1939. Państwo – społeczeństwo – kultura*, red. J. Tomicki, Warszawa 1982.

Żukowski J.L., *O sztuce*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.