07.05.2023

ŁUKASZ PIASKOWSKI

Dźwiękowe i muzyczne aspekty twórczości poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego

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.

Łukasz Piaskowski