

## POETA „PRZED CZYMS NIEZNANYM W SAMYM SOBIE”, CZYLI KAZIMIERZ WIERZYŃSKI SŁUCHAJĄCY MUZYKI\*

IWONA PUCHALSKA\*\*

Kazimierz Wierzyński nie jest zaliczany do poetów „muzycznych” – nawiązania do sztuki dźwięków w jego twórczości pojawiają się stosunkowo rzadko, zwłaszcza we wczesnej poezji, intensyfikując się dopiero w okresie emigracyjnym. Charakter i ewolucja tych wątków są jednak znamienne; można je wręcz uznać pod wieloma względami za emblematyczne dla zmian w podejściu do muzyki, jakie dokonały się w poezji polskiej wieku XX, pomiędzy tradycją neoromantyczną a szeroko rozumianą nowoczesnością. Są one zarazem bardzo indywidualnym świadectwem tego, jak obcowanie z muzyką może przemieniać światopogląd poetycki i jak jej intymne doświadczenie może rzutować na horyzont artystyczny nawet tych twórców, którzy zachowują wobec niej dystans i dla których nie należy ona do doświadczeń elementarnych.

Poruszając problem muzyki w twórczości Wierzyńskiego, nie mam na celu dokonywania przeglądu i analizy wszystkich występujących w niej wątków muzycznych; z jednej strony dlatego, że tematowi temu zostało poświęcone ostatnio bogate studium Wojciecha Ligęzy<sup>1</sup>, z drugiej zaś dlatego, że proponowana przeze mnie analiza sytuacji poety jako słuchającego – analiza zapisów jego bezpośredniej relacji z konkretną muzyką – skłania do selektywnego ukierunkowania lektury. W centrum zainteresowania znalazły się te – nieliczne, ale symptomatyczne – teksty Wierzyńskiego, w których słuchanie jest tematem głównym, nie zaś wiersze wprowadzające wątki muzyczne w celach metaforycznych, ornamentacyjnych czy też symbolicznych. Chodzi bowiem o uchwycenie indywidualnych reakcji na sztukę dźwięku, a nie o analizę sposobu operowania mniej lub bardziej skonwencjonalizowaną topiką muzyczną. Oddzielenie tego, co w poetyckich zapisach relacji z muzyką osobiste, od tego, co konwencjonalne,

---

\* Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/B/HS2/02881.

\*\* Iwona Puchalska – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> W. Ligęza, *Muzyka w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ; Nauki Humanistyczne”, Nr specjalny 5 (1/2014).

przejęte, jest naturalnie zadaniem niełatwym; w twórczości Wierzyńskiego jednak ta granica zarysowuje się dość wyraźnie, a w związku z tym – szczególnie interesująco.

Marian Hemar, we wspomnieniach redagowanych tuż po śmierci poety, z wielkim uznaniem pisał o sposobie, w jaki Wierzyński – biograf Chopina – odnosił się do jego muzyki, o dystansie i powściągliwości, z jaką charakteryzował twórczość kompozytora<sup>2</sup>. Subtelność tego podejścia była, zdaniem Hemara, zaskakująca nie tylko wobec raczej ograniczonych zainteresowań muzycznych Wierzyńskiego, lecz także na tle rozpowszechnionego w literaturze polskiej sposobu pisania o muzyce. Hemar wspominając przy tej okazji o swoim dawnym planie napisania pracy doktorskiej na temat „jak muzyka odbijała się w literaturze polskiej”, stwierdzał, że sposoby te były w większości kuriozalne:

Niestety, nasza literatura rozumie muzykę tylko jako dźwiękową ilustrację, jako programową wizję, w którą przemieniają się akustyczne odpowiedniki. Ilekroć coś w muzyce gra cienko, to znaczy że śpiewają słowiki, albo szemrze strumyk, albo na atłasie piękna cicha trzyma ręce na krzyż, triolki w basie znaczą konnicę, a fałszywa struna, to naturalnie Targowica.<sup>3</sup>

Hemar, planując taki temat doktoratu na początku wieku XX, wpisywał się w intensywną wówczas ofensywę formalizmu w myśleniu o muzyce, będącą z jednej strony przejawem samookreślenia się muzykologii jako nauki uniwersyteckiej, z drugiej zaś – znużenia i przesytu romantyczną i neoromantyczną topiką muzyczną, w dalekim stopniu w tym okresie skonwencjonalizowaną. Narzekając na muzyczną ignorancję pisarzy polskich połączoną z tendencją do funkcjonalizowania muzyki w literaturze i podporządkowywania jej mniej lub bardziej konwencjonalnym wyobrażeniom, Hemar – powtórzmy – podkreślał wyjątkowość Wierzyńskiego na tym tle. Jednak owa chwalebna powściągliwość i szacunek wobec „tajemnicy muzyki” nie cechowała bynajmniej od początku utworów poety, była zjawiskiem dość późnym – stanowiła efekt pewnej ewolucji, w której czynniki artystyczne ściśle wiążą się z biograficznymi. Młody Wierzyński posługiwał się bowiem muzyką w sposób zbliżony do tego, jaki w negatywnych kategoriach charakteryzował Hemar, w sposób, by tak rzec, standardowy – ornamentacyjny, alegoryczny i symboliczny<sup>4</sup>. Aż do emigracji praktycznie nie notujemy w jego poezji motywowanego realistycznie zapisu przeżycia muzycznego, rzeczywistego słuchania muzyki. Dobitnie ilustruje tę tendencję *Koncert Szopena w Nowym Jorku z tomu Róża wiatrów*, dedykowany Arturowi Rubinsteinowi i Arturowi Rodzińskiemu<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> M. Hemar, *O autorze „Życia Chopina”* [w:] „Przebity światłem”. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim, Londyn 1969, s. 79.

<sup>4</sup> W. Ligęza, dz. cyt., s. 17–19.

<sup>5</sup> K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994, t. I, s. 430–432.

Dedykacja utworu wraz z tytułem wskazuje konkretną sytuację muzyczną. Sytuacja ta jednak nie zostaje doprecyzowana – możemy się ewentualnie domyślać, że wykonawcami byli obaj adresaci wiersza, co oznaczałoby, że w programie znalazły się któreś z (nielicznych) utworów orkiestrowych kompozytora, zapewne te najpopularniejsze: koncert e-moll lub / i f-moll. Znamienne jest jednak, że poeta nie dba o podanie tych szczegółów; w wierszu identyfikacja wykonywanego repertuaru wydaje się zbędna, bowiem nie muzyka sama – jej cechy, charakter – przyciąga uwagę poety, ale emigracyjny kontekst jej wykonania i związany z nim ciąg dość konwencjonalnych asocjacji patriotycznych. Wierzyński zresztą nie pozostawia co do tego wątpliwości, pisząc: „Słuchamy nie muzyki, słuchamy wolności”. Daje w ten sposób świadectwo charakterystycznego typu odsłuchu, mocno zsubiektywizowanego, by nie rzec autystycznego, w którym dźwięki są jedynie bodźcem rozruchu poetyckich obrazów. Uderzające jest przy tym, że metaforyzacja w wierszu dokonuje się z pomocą niemal wyłącznie środków wizualnych<sup>6</sup>, które dominują nad wrażeniami audytywnymi. Można wręcz mówić o „widmowości”, „przezroczyście” muzyki, która stymuluje, otwiera świat wizji, ale sama nie staje się ich bohaterką. Do tego utworu, mimo że jest on, przynajmniej teoretycznie, zakotwiczony w realnym doświadczeniu muzycznym, można w pełni zastosować sformułowanie Wojciecha Ligęzy dotyczące wcześniejszego wiersza, *Szopen*, posiadającego dominantę biograficzną: że muzyka została tu nie przeżyta, lecz użyta<sup>7</sup>.

Zarazem zwraca uwagę bezpretensjonalność zwrotu: „słuchamy nie muzyki”. Wierzyński nie ukrywa, że obcowanie, które przedstawia w wierszu, nie jest obcowaniem ze sztuką dźwięków, lecz z pewnym symbolem kulturowym; że kontekst wykonania dzieła jest ważniejszy niż ono samo; że opisywany koncert nie jest wydarzeniem artystycznym, ale patriotycznym; że emocjonalny odbiór muzyki nie jest motywowany jej specyfiką, lecz jej społecznymi i kulturowymi rolami. Innymi słowy Wierzyński nie twierdzi, że idee i wrażenia, które przedstawia w wierszu, są wpisane w wykonywane kompozycje, stanowią ich istotę – z pełną szczerością uwidacznia arbitralny charakter swojego odsłuchu, ekspozuje jego pozamuzyczne uwarunkowania. Stosując więc zawłaszczające, upraszczające mechanizmy obcowania z kompozycją Chopina, Wierzyński stosował je z pełną świadomością, uczciwie deklarując swoje podejście. Nie kreował się na melomana. Koresponduje to dobrze ze świadectwem Hemara, który, charakteryzując muzyczne zaplecze Skamandrytów, pisał:

<sup>6</sup> Cecha ta wyraźnie daje się zauważyć w konfrontacji z *Lechonia Mochnackim*, w którym, przy równie intensywnej alegoryczności i wizyjności, i funkcjonalnym traktowaniu muzyki jako wehikułu idei, zachowane zostają jednak echa skojarzeń audytywnych („ktoś idzie, ostrogami dzwoni...”).

<sup>7</sup> W. Ligęza, dz. cyt., s. 18–19.

Legenda o wyjątkowej muzykalności Lechonia była bardzo przesadzona. On sam umiał ją zρέcznie wmawiać wielu ławowiernym. Słoniński był na muzykę głuchy jak pień [...]. Wierzyński – jeszcze gorzej, był na muzykę obojętny. Nie pamiętam, bym go kiedy widział na koncercie, bym go kiedy słyszał rozmawiającego na tematy muzyczne.<sup>8</sup>

W istocie rzeczywiste wejście muzyki w twórczość Wierzyńskiego dokonało się dopiero w okresie emigracyjnym. Uderza przy tym fakt, że niemal wszystkie wiersze nawiązujące do muzyki w zakresie wyrastającym poza topikę ornamentacyjną (czyniące z niej zasadniczy lub jeden z zasadniczych tematów), są dedykowane osobom, z którymi Wierzyński w jakiś sposób dzielił muzyczne doświadczenie – tak jakby w obcowaniu ze sztuką dźwięków potrzebne mu było pośrednictwo kogoś, kto jej ambasadoruje. Ową stałą obecność „elementu ludzkiego” w relacjach z muzyką ilustruje nie tylko wspomniany *Koncert Szopena w Nowym Jorku*, lecz także częste łączenie wątków muzycznych z biograficznymi, przedstawianie muzyki w perspektywie życia jej twórców (jak np. w wierszu *Ballada o Haydnie* z tomu *Korzec maku*). Muzyka nie utworowała sobie więc do twórczości Wierzyńskiego drogi sama, lecz dzięki ludziom jej oddanym. Jej obecność i działanie okazały się jednak ocalające.

Wielokrotnie już rozpatrywano rolę, jaką w przewyciężeniu powojennej zapaści duchowej Wierzyńskiego odegrało pisanie biografii Chopina, zaproponowane przez Artura Rodzińskiego, który nie tylko przełamał początkowy opór poety, ale i stworzył mu idealne warunki do tej pracy<sup>9</sup>. Badacze zgodnie zauważają, że ożywczo wpłynął na poetę nie tylko sam akt zmuszenia się do pisania, lecz także – a może i przede wszystkim – pobyt w odosobnieniu, w posiadłości wówczas już nienależącej do Rodzińskich, ale dzięki ich staraniom udostępnionej Wierzyńskim – Stockbridge<sup>10</sup>.

Chopin jako artysta-Polak, a zarazem emigrant, to postać, która poniekąd oswoiła Wierzyńskiego z fenomenem emigracji, pozwoliła mu przepracować

<sup>8</sup> M. Hemar, dz. cyt., s. 79.

<sup>9</sup> Na temat powojennego kryzysu emigracyjnego Wierzyńskiego i jego literackich refleksjach napisano bardzo wiele; zob. m.in.: M. Dłuska, *Kazimierz Wierzyński 1894–1969* [w:] *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972; A. Hutnikiewicz, *Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego* [w:] tegoż, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976; K. Wierzyński, *Wybór poezji*, oprac. K. Dybciak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. IX; Z. Andres, *Liryka nostalgii i niepokoju* [w:] *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, zwł. s. 114–129; Z. Marcinów, „Z Ameryki do Europy...” *O emigracyjnej poezji Kazimierza Wierzyńskiego* [w:] „Skamander”, t. 5: „Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego”, red. I. Opacki, współdziałł R. Cudak, Katowice 1986, s. 130–132; W. Ligęza, dz. cyt., s. 19–20.

<sup>10</sup> Zob. np. W. Ligęza, dz. cyt., s. 19; A. Rydz, *Świat nie ma sensu. Sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, s. 88; H. Rodzińska, *Wspomnienie o Wierzyńskim* [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001, s. 256–261; B. Dorosz, *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce, Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 347–354.

fakt własnej „bezdomności”. Wpływ ponad dwuletniego bliskiego obcowania z postacią kompozytora jednak na tym się nie kończy, owocując refleksją poetologiczną, stymulowaną słuchaniem muzyki. Wierzyński podszedł bowiem do sprawy pisania biografii sumiennie i chociaż jego książka o Chopinie istotnie uderza na tle innych prac poświęconych kompozytorowi nieobecnością muzycznej charakterystyki, nie znaczy to, że nie zapoznał się z jego dorobkiem. Jak wspominał:

Przywieźliśmy ze sobą także sporo płyt, które uważałem za coś w rodzaju rzeczowych materiałów i które grywaliśmy często. W istocie, był to najbardziej źródłowy, ale i urzekający materiał. Muzyka, niezwykle otoczenie, noce pełne wysokich i wyraźnych gwiazd, które dla zabawy studiowaliśmy według naiwnego przyrzędu zwanego *star finder* i każdy nowy dzień ze świeżym śniegiem i świeżymi śladami zwierząt na śniegu – wszystko to z wolna zaczęło uderzać mi do głowy. Obok zeszytów z rękopisem Chopina położyłem inny zeszyt i w nim uciekałem od mojej prozy do wierszy. Tak zaczął się nowy ich zbiór, który nazwałem potem *Korzec maku*.<sup>11</sup>

Wydaje się, że czas pracy nad Chopinowską biografią był okresem najintensywniejszego obcowania Wierzyńskiego ze sztuką dźwięków, co więcej – obcowania naprawdę uważnego, sumiennego, analitycznego, dokumentacyjnego, nie ukierunkowanego jedynie na stymulację poetyckiej wyobraźni, ale na poznanie źródeł i uchwycenie specyfiki stylu Chopinowskiego na tle twórczości innych kompozytorów. Nie bez powodu, jak sądzę, tekst, w którym Wierzyński opisuje ten etap swojego życia, nosi tytuł *Chopin i wiersze*, a nie, na przykład „Chopin i emigracja”, „Chopin i Ameryka”, czy zgoła „Chopin i kryzys emigranta” – świadczy bowiem o wpływie muzyki nie tylko na biografię i światopogląd poety, lecz także – a może przede wszystkim – na jego własny warsztat poetycki i postawę twórczą, na jego stosunek do tradycji artystycznych, na sposób obchodzenia się z materiałem słowa na wzór Chopinowskiego obchodzenia się z materiałem dźwięku.

W *Korcu maku*, tomie, który narodził się w tym okresie, muzyki jest, jak na wcześniejszą twórczość Wierzyńskiego, sporo; jednak w stosunku do innych tematów pojawiających się w tomie – nie tak uderzająco wiele; nie więcej niż inspiracji płynących z malarstwa<sup>12</sup>. Czy to jednak oznacza, że niesłuszne jest przypisywanie jej dominującej roli w przemianie poety? I tak i nie. Zbliżenie z Rubinsteinem i Rodzińskim, a przez nich – z muzyką (nie tylko Chopina) nie zaowocowało przemianą Wierzyńskiego w poetę-melomana, poetę-wyznawcę muzyki. Byłoby to bardzo trudne, biorąc pod uwagę, że rzeczywiście z natury chyba raczej nie skłaniał się on ku tej sztuce. Oddziaływała na niego chyba w szczególny sposób – niezależnie od jego instynktownych preferencji czy nawet w pewnym sensie wbrew nim – oddziaływała na niego jako siła poniekąd obca, nigdy w pełni nie interioryzowana. Zaryzykowałabym nawet stwierdzenie, że muzyka wpływała na Wierzyńskiego wbrew jego naturze, która nie była naturą

<sup>11</sup> K. Wierzyński, *Chopin i wiersze* [w:] *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966, s. 30.

<sup>12</sup> Zob. A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 64–65.

muzyczną. Dlatego też „przewrót Chopinowski” w jego twórczości nie zaowocował inwazją wątków muzycznych – ale te, które powstały, mają walor emblematu. To pod wpływem refleksji nad muzyką Chopina, nad jej bardzo polskim, ale i bardzo uniwersalnym charakterem, zrodziła się nowa koncepcja poezji, niezależnionej od sytuacji poety-emigranta. To obcowanie z indywidualnym, niepowtarzalnym stylem Chopina sprawiło, że, jak to ujął sam Wierzyński: „ocknęła się świadomość, że mam w ręku instrument, który może mnie unieść ponad klęskę”<sup>13</sup>. Następujący po tym stwierdzeniu wielki pean na cześć niezależności poetyckiego słowa i ocalającej mocy wierszy „poświęconych poezji i niczemu innemu” jest wyprowadzony bezpośrednio z refleksji nad muzyką w pełni wyrażającą polskość właśnie dlatego, że ją przekraczającą:

Myśli te podsuwały mi pokusę czyby nie wrócić do tej samoistości słowa – bo nie chcę powiedzieć do czystej poezji – czy nie poświęcić się jej jak poświęcił się wielkiej swojej sztuce twórca, nad którym właśnie pracowałem, a który według powiedzenia Balzaca był bardziej polski niż Polska, choć przecież wyrażał tę konkretność środkiem tak nieuchwytnym jak muzyka.<sup>14</sup>

Słusznie pisał Ligęza o „genesis nowej poezji Wierzyńskiego – z ducha muzyki”<sup>15</sup>. Owa genetyczna relacja jest jednak szczególna, nie jest relacją bezpośredniej zależności, następstwa, kontynuacji, podejmowania wątków. Idea korespondencji sztuk wyraża się w przypadku Wierzyńskiego w myśleniu paralelnym, ze stałą świadomością zasadniczej odrębności i odmienności muzyki i poezji. Jak wskazują na to zacytowane autokomentarze poety, muzyka była dla niego ważna nie dzięki swoim cechom, walorom, brzmieniom, takim czy innym stylom, lecz przede wszystkim ze względu na swój sposób bycia – na to, że jej *raison d'être* jest ona sama. Można, jak sądzę, potraktować okres pracy nad biografią Chopina jako okres wielkiej *e m a n c y p a c j i* słowa – na wzór muzyki; i stwierdzenie Wierzyńskiego, że dla Chopina „muzyka była jedynym realnym światem”<sup>16</sup> można zastosować do charakterystyki jego odnowionej koncepcji poezji, która jest tak pojemna, że ogarnia sobą także i polskość, ale polskość jej nie wyczerpuje. Chopin stał się dla Wierzyńskiego – paradoksalnie – wzorem rozłączności jakości narodowych i artystycznych, która skutkuje ich umocnieniem. Zdobyta wolność słowa okazuje się *conditio sine qua non* prawdziwie skutecznej służby narodowi, a „pisanie co się komu podoba”<sup>17</sup> – najskuteczniejszą metodą walki politycznej, skuteczniejszą niż pisanie dialogiczne lub konfrontacyjne, przeciw czemuś.

Nie była to myśl oczywista w tamtym okresie. Jak wspominał Tymon Terlecki: „Nakłaniałem wtedy Wierzyńskiego do wytrwania przy poezji politycznej.

<sup>13</sup> Tamże, s. 33.

<sup>14</sup> Tamże, s. 34.

<sup>15</sup> W. Ligęza, dz. cyt., s. 21.

<sup>16</sup> K. Wierzyński, *Chopin i wiersze*, dz. cyt., s. 37.

<sup>17</sup> Tamże, s. 34.

Jego własny instykt zwrócił go w stronę wprost przeciwną. Okazał się trafniejszy, jedynie trafny<sup>18</sup>. Wydaje się jednak, że owa „przeciwna” strona była przeciwna jedynie pozornie; w istocie było to przyjęcie perspektywy szerszej, bardziej osobistej – także zajęcie nowej postawy w zaistniałych politycznych uwarunkowaniach, znów wzorem Chopina, który „Był tak bardzo artystą, że wystarczała mu – jeśli można tak powiedzieć – Polska wieczna”<sup>19</sup>, niezwiązana z żadnym konkretnym jej politycznym kształtem czy projektem, co wcale nie musi prowadzić, i w przypadku Wierzyńskiego bynajmniej nie doprowadziło do obojętności na Polskę „doraźną”, do indyferentyzmu politycznego<sup>20</sup>.

Fascynującym przykładem tego, jak muzyka zdobywa w świecie poety własne prawa, jak zaczyna się w nim „rządzić” jest wiersz *Koncert zimowy* z tomu *Korzec maku*<sup>21</sup> (dedykowany Maryli Bychowskiej). Składa się on z czterech numerowanych części, które odsyłają do kolejnych przesłuchiowanych płyt.

Pierwszy wiersz z pierwszej części zarysowuje całą sytuację liryczną: Scarlatti w wykonaniu Vladimira Horowitza, słuchany „w Ameryce, w zamkniętym pokoju” otwiera:

Cały ogromny świat pod kloszem  
Na wsi, tu, w Massachusetts

Muzyka przedstawiona jest jako mikrokosmos, jak świat zminiaturyzowany, zamknięty, w stanie umożliwiającym jego swobodną obserwację. Zastosowana metafora klosza jest metaforą dystansującą, choć ów dystans w poszczególnych częściach wiersza jest zmienny. Uwagę zwraca także użycie pierwszej osoby liczby mnogiej: akt słuchania jest, podobnie jak to było w *Koncertie Szopena w Nowym Jorku*, przeżyciem wspólnym, choć niekiedy podmiot stosuje także formę pierwszej osoby liczby pojedynczej:

Sonaty. Rozarium. Kryształ. Świat.  
Nie wiem już co. Mistyka. Żart.  
Czerwone jabłka na cienkiej nóżce,  
Na cienkiej nóżce niebieskiego powoju  
Tańczą przy złotej, poważnej gruszce  
I objają się po pokoju

---

<sup>18</sup> T. Terlecki, *Wierzyński czyli poeta* [w:] „Przebity światłem”..., dz. cyt., Londyn 1969, s. 30.

<sup>19</sup> K. Wierzyński, *Chopin i wiersze*, dz. cyt., s. 27.

<sup>20</sup> Por. A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 61–64.

<sup>21</sup> K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. II, s. 46–49. Por. zwł. szczegółowe analizy utworu dokonane przez Jolantę Dudek (*Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975, s. 50–57) oraz Wojciecha Ligęzę (dz. cyt., s. 23–26), w których wyeksponowana została kunsztowność kompozycji i wielopoziomowość zawarty w utworze znaczeń.

Zwrot „nie wiem już co”, będąc wyrazem abdykacji intelektu i mechanizmów asocjacyjnych wobec impaktu sztuki dźwięków, odsyła zarazem do estetyki *je ne sais quoi*, dobrze korespondującej z muzyką Scarlatti. Fragment ten wskazuje, że Wierzyński nie porzuca bynajmniej techniki ideologizacji obrazowej – nie jest chyba w stanie pisać o muzyce inaczej – ale tym razem to jedynie specyfika materiału muzycznego określa zastosowanie specyficznego imaginarium poetyckiego, oscylującego pomiędzy rokokową arabeską a surrealizmem; Wierzyński dobiera ekwiwalent wizualny do samej muzyki, a nie do jej kontekstu kulturowego. Muzyka nie jest bodźcem rozmyślań, ale ich treścią.

W części drugiej, poświęconej Bachowi, przekład wizualizacyjny sięga poziomu harmonii. Wierzyński, odwołując się do tradycyjnego konceptu muzyki jako odzwierciedlenia zasady porządku świata, ubogaca go obrazem Bacha przedstawionego jako „Święty pajak”, który „Tka w złotej tkalni / jak Bóg sam obłoki tkał”, jak hafciarz, który „Wzór wyszywa po wzorze / Na podobieństwo boże”. Tym razem poeta nie podaje, jakiego utworu słucha, ani też kto go wykonuje, lecz liczne wzmianki o śpiewie wskazują, że jest to muzyka wokalna (a więc już nie Horowitz), a kontekst religii katolickiej (zakonne bractwo, opactwo...) oraz przywołany łaciński zwrot *Gloria in Excelsis* odsyłają do Wielkiej Mszy h-moll, jedyne opracowania liturgii rzymskiej przez protestanckiego kompozytora. Można by wprawdzie w tym kontekście brać pod uwagę także Kantatę BWV 191 (zatytułowaną właśnie *Gloria in excelsis Deo*), wykorzystującą we fragmencie ten sam materiał co Msza, i operującą łaciną, wydaje się ona jednak mniej prawdopodobna ze względu na jej znacznie mniejszą popularność, zwłaszcza w czasach Wierzyńskiego.

Kontekst kompozytorski i wykonawczy nie jest więc w tej części wiersza tak wyekspozowany jak w poprzedniej; następuje subiektywna kompilacja walorów muzycznych i okoliczności, w jakich muzyka ta jest słuchana (zimowego otoczenia, odosobnienia); i tym razem jednak poeta pozwala się prowadzić charakterowi utworu.

Część trzecia *Koncertu zimowego* poświęcona jest nagraniu Rubinsteina, wykonującego utwory Chopina w miejscu biograficznie nacechowanym – w klasztorze Valdemosa; trudno więc uniknąć uwzględnienia tego kontekstu. Zarazem jednak Wierzyński zwraca baczną uwagę na charakter muzyki, na jej walory audytywne, na elementy retoryki muzycznej:

Rubinstein gra w Valdemosa

Z trzeciego Scherza

Dzwonami oktaw

Tłucze się groza,

Rebelia Prometeusza.

Poetycka sytuacja muzyczna i tym razem jest konfiguracją elementów wiedzy i wyobrażeń na temat życia kompozytora oraz okoliczności odsłuchu muzyki,



a także – nieuchronnie – tematyki polskiej, będącej łącznikiem między tymi grupami elementów. Jednak podmiot przyjmuje w stosunku do muzyki postawę inną niż w przypadku wiersza *Koncert Chopina w Nowym Jorku*. Znaczący pod tym względem jest finalny obraz, w którym słuchający niejako „wchodzą” w muzyczny świat wyobrażony, w strukturę symultaniczną, gdzie nakłada się na siebie czas Chopina, czas Rubinsteina i czas odbioru, wszystkie zaś są czasem zimy. Słuchający stają u stóp wysokości – gór, ścian klasztoru – skąd pochodzi muzyka, w obu swych ontologicznych stadiach: tworzenia i wykonywania. Sytuacja tworzenia, wykonywania i słuchania w wizji poetyckiej stają się jednością, centrum tej jedności jest jednak muzyka, a nie świat jej słuchaczy.

Kończący *Koncert zimowy* zapis odsłuchu *Preludiów* jest wyrazem specyficznego zagubienia i rozproszenia słuchającego, zresztą zgubienia bynajmniej nie ocenianego negatywnie. Niejednorodność Chopinowskiego zbioru, powiązanego wyrazistą, choć enigmatyczną wewnętrzną dramaturgią, mnogość i różnorodność zawartych w nim muzycznych wątków sprawia, że jego zwarta wykładnia staje się niemożliwa, a zmienność wrażeń obrazuje metaforyka akwatycka:

płyniemy, błędzimy już bez pamięci,  
Po niebie, po morzu w pokoju zamknięci.

Podmiot, podążając za muzycznymi impulsami, ciągle ma świadomość konkretnej sytuacji odsłuchu; muzyka nie pochłania go bez reszty, realne otoczenie dostarcza ram, które określają, strukturyzują sytuację muzyczną, zapewniają podmiotowi dystans. W przypadku *Preludiów* słuchający semantyzuje jedynie fragmenty, epizody muzycznego przebiegu: „I słyhać szepty, / i czyjeś pociechy [...]”. Kończąca cykl fraza stanowi piękny przykład porzucenia prób wizualizacji i racjonalizacji pod przemożnym wpływem sztuki dźwięków i specyfiki cyklu *Preludiów*; przykład abdykacji z funkcji poety-tłumacza, poety-ideologa, poety-przywódcy i oddanie przywództwa samej muzyce:

Płyniemy dalej, płyniemy bez końca,  
Tylko nie pytajcie mnie za czem.

*Koncert zimowy* ukazuje także wyraźnie, jakie skutki przyniosło obcowanie z muzyką na poziomie czysto technicznym. Otóż, począwszy od *Korcamaku* zmienia się poetyka Wierzyńskiego, następuje rozluźnienie formalne tej twórczości; jakby ustanowienie nieco odmiennej wewnętrznej zasady poezji umożliwiło coraz większą nonszalancję w architektonice wiersza. „Bez trudu wypunktować można, na czym ta rewolucja polegała warsztatowo” – zauważał Weintraub – „zarzucenie albo stuszowanie rymu, zarzucenie regularnej, tradycyjnej wersyfikacji na rzecz innej, swobodniejszej, z której umiał wydobywać urzekające efekty rytmiczno-melodyjne, przejście na obrazowanie, operujące skrótami myślowymi i techniką zbitek sennych, luźniejsza kompozycja, trzyma-

jąca się toku rzekomo swobodnych skojarzeń myślowych, rzekomo, bo w gruncie rzeczy rządzi nią ekonomia poetyckiego efektu<sup>22</sup>. Wszystkie te zjawiska, i formalne, i treściowe dają się zauważyć w wierszu; szczególnie jednak zwraca uwagę zmiana w sposobie muzycznej wizualizacji.

Owa nowa formuła poezji wypracowana w wyniku „przewrotu Chopinowskiego” z upływem lat ulegała ciągłemu rozszerzaniu zarówno na poziomie formalnym, jak i światopoglądowym: poeta narodowy ustępował miejsca poecie „po prostu”, poeta „po prostu” zaś – człowiekowi, który jest poetą. W utworach Wierzyńskiego z późniejszych lat emigracji można zaobserwować intensyfikację intymizmu, a zarazem eksponowanie elementarnych ludzkich doświadczeń. Temu procesowi odchodzenia od myślenia w kategoriach idei w kierunku konstatacji własnego bycia towarzyszy kontynuowany nieprzerwanie, choć stale ewoluujący, wątek biograficzny – wątek namysłu nad życiem innych artystów – w tym kompozytorów. Terlecki charakteryzuje ten ostatni okres twórczości Wierzyńskiego (którego początek widzi w tomie *Tkanka ziemi*) jako okres, który „stoi pod znakiem rozpaczliwej równowagi”, pod znakiem chrześcijańskiego lub, jeśli kto woli, „heroicznego stoicyzmu”, i w którym twórczość poety rozpięta jest między dwoma spolaryzowanymi kategoriami: losu i ziemi – z całym bogactwem semantycznym tych pojęć<sup>23</sup>. Nie kwestionując absolutnie trafności tego rozpoznania, postrzegabym jednak nieco inną dominantę tego okresu, którą nazwałabym dominantą doświadczeń egzystencji. Jak stwierdzał sam Wierzyński:

W pewnym okresie pisarz zaczyna pisać tylko dla siebie. Wyrażone idee i opanowane formy, które pozwoliły mu zdobyć czytelników, przestają go interesować. Przymus tworzenia popycha go w kierunku wysiłków, których dotychczas nie stosował, idei, których nawet nie przeczuwał. Staje przed czymś nieznanym w samym sobie, zaskoczony i zafascynowany tym odkryciem. Jeśli twórczość ma coś z powstawania świata, jest to jak gdyby ósmy dzień stworzenia, kiedy wszystko jest gotowe – i okazuje się niepotrzebne. Potrzebą staje się coś, czego nie ma. Drugi świat, trzeci, czwarty. Perpetuum życia, perpetuum młodości.<sup>24</sup>

Charakterystyczne jest to, że i w tym okresie twórczości pojawiła się w poezji Wierzyńskiego muzyka, jednak w roli bardzo szczególnej. Wiersz *Koncert* (z tomu *Kufer na plecach*) przedstawia specyficzną relację między poetą a sztuką dźwięków, która przedstawiona jest jako konkurentka:

Uszy, nie chodźcie do filharmonii,  
 Zostańcie w sypialni,  
 Instrumenty miłości:  
 Waltornie i flety,  
 Szepty i krzyki perkusji.

<sup>22</sup> W. Weintraub, *Szkic do artykułu* [w:] „Przebity światłem”..., dz. cyt., s. 53.

<sup>23</sup> T. Terlecki, dz. cyt., s. 34–46.

<sup>24</sup> K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 443.

Prosiłem ich długo i nadaremnie,  
 Wszystkie wybiegły z domu,  
 Leda i wiolonczela,  
 Mozart i menuet  
 I odbył się koncert  
 Pod zgaszonym żyrandolem.

Leżałem w domu sam,  
 Czytałem partyturę sufitu,  
 Rozpamiętywałem każdy szelest  
 W mojej wydoskonalonej  
 Akustyce osamotnienia.

Filharmonia huczała od braw,  
 Kryształowy żyrandol zabłysnął,  
 I zaczęli wychodzić  
 Do drzwi, na mróz.

Dopiero po północy  
 Usłyszałem szelest klucza w zamku  
 I wróciły instrumenty na swoje miejsce,  
 Do zachwyconych uszu,  
 Wieści miłosne.<sup>25</sup>

Sytuacja przedstawiona w wierszu jest dość enigmatyczna, ale zarazem wyrazista. „Uszy”, należące do osoby ukochanej, dokonują swoistej zdrady – powodują rozdzielenie, rozłąkę, wprawdzie krótką, ale boleśnie odczuwaną. Wyjście na koncert jest okupione porzuceniem podmiotu, który nie może (nie chce?) tam się udać. Wyimaginowana sytuacja muzyczna, w której podmiot nie bierze udziału, a która odbywa się w ciemności, „pod zgaszonym żyrandolem”, nosi cechy schadzki i okupiona przez stronę „porzuconą” czasem samotności i oczekiwania. Ów czas samotności, w kontrapunkcie do koncertu odbywającego się poza jego zasięgiem, jest metaforycznie kreowany na sytuację antymuzyczną: sytuację, w którą zamiast muzyki wypełnia pustka, w której pojawiają się muzyczne rekwiizyty i właściwości, nie niosące jednak dźwięku, lecz reprezentujące odczucie braku, niezaspokojonego pragnienia.

Wiersz ten jest jednym z naprawdę rzadkich w poezji świadectw nieufnego, a nawet niechętnego podejścia do muzyki, i to nie uzasadnianego jej potencjałem opresywnym czy jej amoralnym charakterem (jak np. przez Herberta)<sup>26</sup>, lecz

<sup>25</sup> K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. II, s. 267–268.

<sup>26</sup> Zob. W. Ligęza, *Herbert a muzyka* [w:] *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016, s. 147–172 oraz tegoż *Historia muzyki według Pana Cogito*, s. 173–197; por. A. Wiedemann, *Prolegomena do metafizyki zadowolenia* [w:] *Posuszność: przygody muzyczne*, Wrocław 2016, s. 301–311. Zob także np. P. Quignard, *La haine de la musique*, Paris 1996, s. 213–255 (polski przekład tytułowego eseju: *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004.); T. Picard, *La littérature aime-t-elle vraiment la*

zazdrością o charakterze erotycznym. Utwór ten ma zresztą charakter wyjątkowy także na tle wcześniejszej twórczości Wierzyńskiego, eksponującej, jak wspomniano, raczej wspólnototwórcze działanie muzyki, czy to w sferze narodowej (jak w wierszu *Koncert Szopena w Nowym Jorku*) czy przyjacielskiej (jak w poemacie *Koncert zimowy*). Więcej nawet – właśnie Wierzyński był przykładem odbiorcy, którego doświadczenie muzyczne jest warunkowane obecnością innych ludzi, dla którego to relacje międzyludzkie warunkują sytuacje muzyczne, a nie odwrotnie. *Koncert* stanowi szczególnie przypadek napięcia cechującego stosunki między człowiekiem a muzyką, charakteryzujące się silną tendencją sztuki dźwięków do uniezależniania się od elementu ludzkiego, do absolutyzacji, a zarazem do zawłaszczania ludzkiego istnienia, podporządkowywania go sobie nawet za cenę alienacji. W wierszu tym muzyka skazuje podmiot na samotność; angażuje, „odbiera” drogie mu uszy – fetyszyzowane przezeń w swojej cielesności, a zarazem ulegające temu, co dla niego niedostępne. Sztuka dźwięków jest powodem zerwania sytuacji bliskości, sytuacji miłosnej, jest powodem nieporozumienia. Przedziwna to wizja, która może być uznana za podsumowującą stosunek Wierzyńskiego do muzyki: był świadom jej siły, podziwiał ją i starał się zrozumieć, na różne sposoby czerpał z niej inspirację i pociechę, ale zawsze stawał przed nią jak „przed czymś nieznanym w samym sobie”.

Iwona Puchalska

A POET “FACING SOMETHING UNKNOWN ABOUT HIMSELF”,  
OR KAZIMIERZ WIERZYŃSKI LISTENING TO MUSIC

Summary

The article explores the role of musical themes in the work of Kazimierz Wierzyński from the perspective of auditive practice in the context of what is known about the poet's personal tastes and appreciation of the art of sounds and noises. Most attention is paid to Wierzyński's verse written in exile because there the musical references became more complex than in the prewar and the postwar phases of his poetic career. It was then the musical references began to function as a sign of the poet's encounter with individual compositions and musical traditions – a record of a direct, personal and touching musical experience – rather than a metaphoric amplification or a rhetorical ornament.