

O doświadczeniu akuzmatycznym w poezji. Słuchanie świata w *Szybkim wierszu* Adama Zagajewskiego oraz *Kontrapunkcie* Stanisława Barańczaka*

Aleksandra Reimann-Czajkowska

ORCID: 0000-0002-2593-2467

* Artykuł powstał w ramach grantu „Muzyczno-literackie perspektywy intermedialności” przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr UMO-2012/07/D/HS2/03664).

„To jednak ta muzyka z jazdą to jest potęga”.

Miron Białoszewski¹

Założenia wstępne

Nie popełnimy błędu, twierdząc, że *Szybki wiersz* Adama Zagajewskiego oraz *Kontrapunkt* Stanisława Barańczaka to teksty, które łączy „muzyka w okolicznościach lirycznych” (Iwona Puchalska)². Intertekstualny dialog między utworami nie ogranicza się tylko do tematycznych analogii. W interpretacji warto więc zadać pytania, które ukażą oba teksty w świetle

¹ Miron Białoszewski, *Chamowo. Utwory zebrane*, t. 11 (Warszawa: PIW, 2010), 222.

² Zob. Iwona Puchalska, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017).

zależności intermedialnych: czy muzyka wpływa na budowę wiersza? Czy utwór poetycki znajduje swój kształt „w cudzym pięknie”? Należałoby jednak, oprócz badania tak zwanej muzyczności literatury, zwrócić uwagę na akuzmatyczne słuchanie, które w kontekście obu wierszy powinno być rozpoznane jako część kultury³, a także styl odbioru pejzażu dźwiękowego⁴.

W obu przypadkach impulsem dla kreowania sytuacji lirycznej była dobiegająca z głośników muzyka – zatem dźwięki zapośredniczone za sprawą technologii. Doświadczenie akuzmatyczne można rozumieć jako zanurzenie w „dźwiękach przemieszanych” – w których praktyka słuchania „pośredniego” (hi-fi) łączy się z rejestrowaniem dźwięków przygodnych, prowokowanych przez określoną rzeczywistość przestrzeni. To także próba spreparowania intymnej, bezpiecznej – choć technologicznie dystrybuowanej – audiosfery, pełniącej funkcję alternatywnej niszy wobec dźwięków dobiegających z chaotycznego świata⁵.

Współczesna komparatystyka interdyscyplinarna określa wiele muzyczno-poetyckich wariantów, które z kolei wpisują się w szerokie „pole intermedialności”⁶. Wektory tych międzytystycznych inspiracji przebiegają różnokierunkowo, wymagają zatem całościowego ujęcia. Pomocne w określeniu i uporządkowaniu muzyczno-literackich związków są intermedialne kategoryzacje zaproponowane przez Irinę O. Rajewsky, Wenera Wolfa czy Jensa Schrötera. Najnowsze taksonomie zazwyczaj obierają za punkt odniesienia utrwalony w badaniach podział wpływów muzyki i literatury autorstwa Stevena P. Schera. Rozpatrując muzyczność wierszy Zagajewskiego i Barańczaka, nietrudno wskazać „intermedialne odniesienia”⁷, których uwzględnienie jest warunkiem interpretacji *sine qua non*. Omawiane wiersze nie wychodzą poza granice jednego, w tym wypadku językowego, środka przekazu. W finezyjnej poezji zawężenie odczytania utworów do bezpośrednich wskazówek muzycznych wydaje się jednak zbyt dużym uproszczeniem. Charakter muzyczno-literackich konotacji zmierza w tym wypadku ku zjawiskom należącym do intermedialności ontologicznej⁸, która odnosi się do specyfiki materiału danej sztuki. Dzieło intermedialne konstituuje się między ontologicznymi analogiami (np. czasowość jako cecha poezji i muzyki) oraz różnicami (np. „statyczna” narracyjność malarstwa i dynamiczna narracyjność filmu).

³ Zob. Brian Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in The Theory and Practice* (New York: Oxford University Press Inc, 2014), 8.

⁴ Można przyjąć, że pejzaż dźwiękowy to dane środowisko akustyczne – badany obszar z uwzględnieniem wszystkich jego kontekstów. Zob. Renata Tańczuk, „Pejzaż dźwiękowy jako kategoria badań i doświadczeń miasta”, *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki* 1 (2015): 10–19.

⁵ Por. Andrzej Hejmej, „Słuchający Stanisław Barańczak”, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”: *prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Mateusz Antoniuk, Dorota Siwor (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021), 713–727.

⁶ Bernd Herzogenrath, „Travels in Intermedia[lity]. An Introduction”, w: *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*, red. Bernd Herzogenrath (Hanover: Dartmouth College Press, 2012), 3.

⁷ Werner Wolf, „Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, w: *Word and Music Studies. Essays Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart (Amsterdam – New York: Rodopi, 2002), 19 i n.; Irina O. Rajewsky, „Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités* 6 (2005): 52 i n.

⁸ Jens Schröter, „Four Models of Intermediality”, w: *Travels in Intermedia[lity]*, 15–31.

Muzyka w wierszu

*Szybki wiersz*⁹ Adama Zagajewskiego pochodzi z tomu *Ziemia ognista* (1994) – został napisany w czasie, gdy poeta mieszkał we Francji. Natomiast *Kontrapunkt* należy do cyklu poetyckiego *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (1988). Wiersz Stanisława Barańczaka ukazuje doświadczenia emigranta w Stanach Zjednoczonych. Porównując tytuły, można zauważyć, że wiersz Zagajewskiego pozwala umieścić utwór pośród świadectw metatekstowej refleksji. Z kolei autor *Chirurgicznej precyzji* – już przy pierwszej próbie nawiązania dialogu z czytelnikiem – odwołuje się do sztuki dźwięków. Sygnalizuje tym samym, że w kontekście utworu istotny będzie kontrapunkt, czyli technika polifoniczna, polegająca na jednoczesnym prowadzeniu różnych linii melodycznych według ściśle określonych zasad tonalnych, rytmicznych i harmonicznym. W tekstach oprócz narzucających się podobieństw odkrywamy różnice, które skłaniają do zastanowienia się nad odmiennymi stylami odbioru muzyki, co z kolei wpływa na kwestie najważniejsze – począwszy od kształtowania prozodii muzycznej wiersza, a skończywszy na myśleniu o świecie. Tak u Zagajewskiego, jak u Barańczaka „nie chodzi o kolekcjonowanie wrażeń czysto estetycznych, ale o poszukiwanie przeżycia jednoczącego całość życiowego doświadczenia”¹⁰.

Zagajewski, który na łamach „Życia Literackiego” debiutował w 1967 roku wierszem *Muzyka*, nie ukrywa swoich fascynacji sztuką dźwięków: w jego twórczości pojawiają się nazwiska kompozytorów, między innymi Ludwiga van Beethovena, Johannes Brahmsa, Fryderyka Chopina, Witolda Lutosławskiego, Dmitrija Szostakowicza, Roberta Schumanna, Franza Schuberta, są także wymieniane tytuły dzieł muzycznych (*Pasja według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha, *Requiem* Wolfganga Amadeusa Mozarta czy *Pieśń o ziemi* Gustava Mahlera)¹¹. Według Anny Czabanowskiej-Wróbel:

W niewyrażonej nigdzie *expressis verbis* hierarchii sztuk Zagajewskiego to właśnie muzyka znajduje się najwyżej, po niej jest miejsce dla poezji [...]¹².

Zasłuchanie autora *Podróży zimowej. Wierszy do pieśni Franza Schuberta* rezonuje w całej jego twórczości, wykraczając daleko poza świadectwo poety melomana. W świecie Barańczaka logos i melos to sfery nierozłączne, wzajemnie się przenikające, które organizują zarówno fikcyjną przestrzeń tekstów, jak i poetycki światopogląd¹³. Słuchanie przynosi nowy rodzaj

⁹ Warto zwrócić uwagę, że *Szybki wiersz* jest związany autorskim wykonaniem głosowym. „Głośna poezja” Zagajewskiego domaga się ciągle analizy z perspektywy różnych dyscyplin: komunikacji językowej, performansu czy analizy literaturoznawczej. Zob. Aleksandra Kremer, „Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 103–124.

¹⁰ Anna Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2005), 78.

¹¹ Zob. uwagi o muzyczności poezji Stanisława Barańczaka i Adama Zagajewskiego w książce Bartosza Małczyńskiego. Bartosz Małczyński, *Zestrojenia. Szkice o literaturze, muzyce i dobroci* (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos: 2017), 123–133.

¹² Czabanowska-Wróbel, s. 74.

¹³ Więcej na ten temat pisałam w rozdziale *Muzyczny światopogląd Stanisława Barańczaka*. Zob. Aleksandra Reimann-Czajkowska, *Muzyczne transpozycje. S. I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2018), 115–132.

zmysłowego doświadczenia rzeczywistości – doświadczenie akuzmatyczne¹⁴, które zarówno w wierszu Zagajewskiego, jak i Barańczaka zmienia nieodwracalnie sytuację słuchającego, a w konsekwencji przekłada się na wyczuwalne tętno wiersza.

Czas i dźwięk

W *Szybkim wierszu* Zagajewskiego i *Kontrapunkcie* Barańczaka zasadniczą kwestią jest czas – cecha wspólna dla poezji i muzyki. Temporalność rozumiana jest jako realny czas trwania dzieła: potrzebny na jego lekturę, oraz fikcyjny czas, należący do sytuacji lirycznej; ten drugi jest nieco bardziej złożony. W zakreślonej sytuacji lirycznej występują dwa czasowe porządki – czas jazdy samochodem oraz czas sztuki: rozbrzmiewające *Wariacje dla Goldberga* Jana Sebastiana Bacha (w wierszu Barańczaka) oraz śpiew gregoriański (w wierszu Zagajewskiego). Czas pierwszy to „realistyczny czas fikcji”, drugi zaś to czas, który wychodzi poza ramy utworu literackiego i należy do innej sztuki, w tym wypadku – do czasowego przebiegu dzieła muzycznego. Chociaż związki poezji ze sztuką dźwięków mają bardzo długie tradycje, to współczesny poeta nie przypomina antycznego piewcy, który prezentuje swoją twórczość, równocześnie akompaniując na lirze lub gitarze. Współczesny poeta słucha... Zdarza się, że słuchanie muzyki jest pierwszym impulsem do napisania wiersza.

Przedstawione w utworach poetyckich okoliczności nie zapraszają do celebracji muzyki – typowej dla koncertów, ani też do kontemplowania wyselekcjonowanych nagrań w domowym zaciszu. Poeci kreślą zwyczajne, wzięte z życia wydarzenie: jazdę samochodem, której towarzyszy słuchanie utworu muzycznego. Sztuka dźwięków może więc być zaledwie częścią środowiska dźwiękowego, elementem akustycznej sfery świata, postrzeganego jako „potężna makrokosmiczna kompozycja wymagająca słuchania równie uważnego, jak symfonia Mozarta”¹⁵ (Raymond Murray Schafer).

Michał Głowiński – nie bez żalu – zauważa:

Nic nie ochroni arcydzieła przed występowaniem w roli tła – dla rozmowy, podróży, oczekiwania w poczekalni u dentysty, a nawet hałaśliwego przyjęcia. W tej perspektywie dystans między Beethovenem a Beatlesami zdumiewająco maleje. Muzyka dociera ze wszystkich stron [...] wszelka muzyka autonomiczna może stać się w każdej chwili muzyką funkcjonalną. Nie ma czasu ochronnego nawet na największe arcydzieła¹⁶.

Zanika nie tylko dystans między muzyką popularną a tak zwaną klasyczną, ale również między sztuką dźwięków, rozumianą jako uporządkowany przebieg elementów brzmieniowych w czasie, a szmerem, hałasem, furkotem... Sytuacja liryczna wierszy nastęrcza problematykę percepcji różnych ontologicznie dźwięków należących do wspólnej przestrzeni danej w subiektywnym wizualnym oraz audialnym (!) odbiorze.

¹⁴Zob. Andrzej Hejmej, „Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym”, *Teksty Drugie* 2 (2021): 301–319.

¹⁵R. Murray Schafer, „Muzyka środowiska”, tłum. Danuta Gwizdalanka, *Res Facta* 9 (1982): 298–315.

¹⁶Michał Głowiński, „Pytania zadawane muzyce”, *Ruch Muzyczny* 3 (1993): 6.

Określenie pola semantycznego odniesień zmusza tym razem do uwzględnienia osobistych doświadczeń pisarza – intymnego aktu słuchania. Dzieła muzyczne, które istnieją niezależnie od utworów poetyckich, przesuwają czasowe granicę wiersza. W tekście Barańczaka czas słuchania zaczyna się w momencie, gdy *Wariacje dla Goldberga* „bryznęły z głośników stereo”, zaskakując siedzącego w samochodzie bohatera. Także u Zagajewskiego wkraczamy w utwór *in medias res* – gdy muzyka trwa, towarzysząc „ja” lirycznemu w czasie przemierzania autostrady.

Intermedialne relacje występujące między muzyką i literaturą zagęszczają czas liryki nie tylko w dosłownym znaczeniu – temporalnym, ale również strukturalnym. Zadajmy więc pytanie o różnice fakturalne między słuchanymi w samochodzie utworami – polifonicznymi *Wariacjami* Bacha i średniowiecznym jednogłosowym chorałem gregoriańskim.

Muzyka słuchana w samochodzie

W obu tekstach informacja o słuchanym utworze jest ważna, skoro pojawia się już w pierwszym wersie.

Zagajewski:

Słuchałem śpiewu gregoriańskiego
w pędzącym samochodzie,
na autostradzie, we Francji.

(*Szybki wiersz*)¹⁷

Barańczak:

„Wariacje dla Goldberga”, w rozpoznawalnym od razu
nagraniu Glenna Goulda, bryznęły z głośników stereo,
gdy włączył starter, i z tym gwałtowniej mdlącą odrazą,
męką właściwie, przeklął to, co natychmiast stanęło
tępą przegrodą w poprzek rwącego strumienia akcentów:

(*Kontrapunkt*)¹⁸

Tekst Zagajewskiego to „wiersz drogi”, w którym najważniejsze pytania dotyczą celu: „Dokąd jechałem? Gdzie schowało się słońce?”. Jazda pędzącym samochodem, mijane krajobrazy, ciągnąca się po horyzont autostrada to elementy stwarzające wrażenie świata uporządkowanego linearnie, w którym przemijanie nie wiąże się z obietnicą cyklicznego powrotu. Organizację wypowiedzi poetyckiej cechuje zwięzłość formułowanych twierdzeń i szkicowość prezentowanych obrazów. Tok amfibrachiczno-trocheiczny tworzy wypowiedź niespiesznie

¹⁷Adam Zagajewski, *Szybki wiersz*, w tegoż: *Wiersze wybrane* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2010), 155. Wszystkie cytowane fragmenty wiersza pochodzą z tego wydania.

¹⁸Stanisław Barańczak, *Kontrapunkt*, w tegoż: *Wybór wierszy i przekładów* (Warszawa: PIW, 1997), 317. Wszystkie cytowane fragmenty wiersza pochodzą z tego wydania.

rozwijającą się i tym samym będącą w kontrze do przedstawionej sytuacji lirycznej (szybkiej jazdy samochodem). Dwudzielność intonacyjna ostatniego przytoczonego wersu („na autostradzie, we Francji”) daje możliwość wytchnienia, buduje spokojną percepcję.

Czytelnik odnosi wrażenie, że ukształtowanie utworu poetyckiego podąża za muzyką i nastrojem podmiotu lirycznego, zdystansowanego wobec pędzącego świata:

Drzewa śpieszyły się. Gł^osy mnichów
chwaliły niewidzialnego Pana
(o świcie, w drżącej od chł^odu kaplicy).
D^omine, exaudi orationem meam,
prosiły męskie gł^osy tak spok^ojne
jakby zbawienie rosło w ogr^odzie.

(*Szybki wiersz*)¹⁹

Warto zwrócić uwagę, że u Zagajewskiego muzyka kreuje wizję – wyobrażenie mnichów modlących się „w drżącej od chłodu kaplicy”. Drzenie z zimna jest sensualne i dotyczy nie tylko chłodu, ale również rezonowania dźwięku w przestrzeni. Pogłos, jaki towarzyszył śpiewowi w średniowiecznych kościołach, potęgował wrażenie uduchowienia i „nieziemskości”.

Zagajewski sięga po „rzeczy archaiczne”; wybór chorału gregoriańskiego, którego rozkwit przypada na IX–XII wiek, jest znaczący. Melodie chorałowe brzmią surowo i ascetycznie. Chorał nie ma podłoża harmonicznego, nie ma też akompaniamentu, w zamian opiera się na bogatej figuracji. Charakterystyczne są modalność i monofoniczność; to *cantus planus*, czyli śpiew równy, jednogłosowy²⁰.

Melodia chorałowa była podporządkowana tekstowi modlitwy. Najprostsza miała charakter skromnego melodycznie recytatywu, wykonywanego głównie przez kapłana. Śpiew chóru był bardziej urozmaicony melodycznie. Najefektowniejszy śpiew melizmatyczny polegał na przyporządkowaniu sylabie wielu dźwięków, w ten sposób podkreślano wagę kluczowych słów (np. Alleluja). Mimo że chorał gregoriański jest zwyczajowo traktowany jako śpiew liturgiczny, to u Zagajewskiego ma także wartość estetyczną – ujmuje pięknem i prostotą, które stają się punktem wyjścia dla refleksji o charakterze egzystencjalnym.

Poeta przywołuje Psalm Dawidowy (142), zaczynający się słowami: „Modlitwę moją racz wysłuchać, Panie!”. Pieśń opowiada o doświadczeniu własnej słabości, samotności, udręki i zależności od Boga. Nieprzypadkowo Zagajewski inkrustuje swój tekst samogłoską „o” – akcentowaną aż sześciokrotnie w trzech ostatnich zacytowanych liniach. „O” w wierszu Zagajewskiego (podobnie – choć nie z taką mocą – jak „a” w wierszu *Apollo i Marsjasz* Zbigniewa Herberta) to wyraz lamentu, zawodzenia, a jednocześnie głoska odsyłająca do śpiewu – jakby fonetyczne uobecnienie muzyki.

¹⁹Wythuszczania tekstu moje – A.R.C.

²⁰Podstawą chorału gregoriańskiego są skale kościelne, w średniowieczu było ich osiem. Por. Bogusław Schaeffer, *Dzieje muzyki* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983), 47–48.

Pieśń-modlitwa tak dla zakonników, jak i dla „ja” słuchającego to przystań kontemplacji. Wiersz autora *Świata nie przedstawionego* kieruje uwagę czytelnika/słuchacza w stronę pytań o transcendencje. Bóg pozostaje niewidzialny („Głosy mnichów / chwaliły niewidzialnego Pana”). Jednak Niewidzialny w hierarchii Zagajewskiego nie znaczy nieobecny – niewidzialność jest istotna, jest czymś dojmującym, zawsze odczuwalnym i związanym z misterium. Muzyka natomiast jest sztuką, która – jak żadna inna – potrafi uobecnić niewidzialne w słyszalnym²¹.

Paradoksalnie śpiew gregoriański, podobnie jak ikony, należy do reliktyw przeszłości, które cieszą się niesłabnącą popularnością. „Dlaczego wracamy do starej muzyki, czy nie dla tajemnicy właśnie?”²² – pyta Zagajewski. Z kolei w *Autoportrecie* (1995) pisze: „Dużo słucham muzyki: [...] / W muzyce znajduję siłę, słabość i ból, trzy żywioły. / Czwarty nie ma imienia”²³. Dopowiedzmy – nie ma imienia, ponieważ jest Tajemnicą. W poezji Zagajewskiego spotyka się doświadczenie muzyki z doświadczeniem transcendentalnej zagadki.

Muzyka u Zagajewskiego prowadzi od słuchania do pytań egzystencjalnych:

Dokąd jechałem? Gdzie schowało się słońce?
 Moje życie leżało rozdarte
 po obu stronach drogi, kruche jak papier mapy.
 Razem ze słodkimi mnichami
 zmierzałem w stronę chmur, sinych,
 ciężkich i nieprzeniknionych,
 w stronę przyszłości, otchłani,
 połykając twarde łyzy gradu.

Muzyka i związana z nią kontemplacja to przestrzeń przyjazna dla poety – jej warunkiem jest jednak słuchanie – *poeta in ascolto*. Być może pisarz znajduje w chorale gregoriańskim tęsknotę za mistyczną żarliwością i duchową indolencją współczesnego człowieka. Dla Aliny Białej muzyka w wierszu Zagajewskiego to zarazem dwa osobne modele świata:

Dwa modele egzystencji: współczesny, świecki, w nieustannym pośpiechu, i średniowieczny, religijny, oparty na skupieniu i kontemplacji. Pierwszy kojarzy się z przestrzenią horyzontalną, ciągle zmieniającą się dzięki zdobyczom cywilizacji i stylowi życia (samochód, podróż), drugi – z przestrzenią wertykalną, wciąż jednak piękną, modelowaną powoli naturalnym rytmem światła i służącą ascezie [...] ²⁴.

²¹Zob. Bohdan Pociąg, *Muzyka i mistyka – o pewnych wtajemniczeniach*, dostęp 13.08.2021, <https://deon.pl/wiara/duchowosc/muzyka-i-mystyka-o-pewnych-wtajemniczeniach,122745>.

²²Adam Zagajewski, *Wielki niemilczenie* [tekst z książki programowej *Festiwalu Misteria Paschalia 2016*], dostęp 13.08.2021, <http://misteriapaschalia.com/images/upload/Zagajewski.pdf>.

²³Adam Zagajewski, *Późne święta* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998), 255.

²⁴Alina Biała, *Literatura i muzyka: korespondencja sztuk* (Warszawa – Bielsko-Biała: Wydawnictwo Popularnonaukowe Sfinks, 2011), 193.

Szybki wiersz jest nie tyle o muzyce *sensu stricto*, ile o zwątpieniu, które objawia się również w języku poezji: w przenośniach i aliteracjach odsyłających do rzeczywistości „za oknem” („twarde łyż **gradu**”), w epitetach wielokrotnych („ciężkich i nieprzeniknionych”), w apokaliptycznym zestawieniu pojęć z odległego pola semantycznego (przyszłości – otchłań).

Głos wewnętrzny poety zainspirowany ascetycznym śpiewem mnichów z niepokojem rejestruje nieprzystawalność kultury dawnej i współczesnej, w której brak zrozumienia dla niegdyś rozpoznawalnych znaków wieczności. Chorał gregoriański to zarazem kolejny punkt wyjścia dla „rozmowy z sobą”²⁵, kolejna poetycka rejestracja autoanalizy.

Słuchanie chorału – zgodnie z jego celem – zbliża do mistycznego doznania, które wymaga stylu wysokiego pośredniczącego między duchami przeszłości a prowizorką teraźniejszości²⁶. Cechą tego stylu, podobnie jak cechą faktury monofonicznej, jest finezja, a jednocześnie „transparentność” formalna, dzięki której staje się możliwy wgląd w istotę rzeczy.

Czy muzyka pełniąca funkcję sakralną i muzyka świecka (reprezentowana przez *Wariacje dla Goldberga*) mają swój osobny ład? Bohdan Pocij rozróżniał dwie sfery dźwięków: cielesne (muzyka „z ciała”) i duchowe (muzyka „z ducha”). Utwory należące do pierwszej sfery charakteryzowałyby się różnorodnością barw, gęstością faktury, dosadnością rytmu, konkretnością melodii, witalnością, ostrością brzmienia, natomiast drugie – wysublimowaniem struktury dźwiękowej, jasnością, delikatnością rytmu, powolnym upływem czasu, subtelną melodyką²⁷. Czy muzyka należąca do jednej bądź drugiej z wymienionych sfer przekłada się na styl odbioru? *Szybki wiersz* Zagajewskiego prezentuje umiejętność kontemplacyjno-medytacyjnego słuchania. Czy w analogiczny sposób przebiega odbiór sztuki dźwięków w wierszu Barańczaka?

Warkocz kontrapunktu

Autor *Biografiotów*, wprowadzając do poezji termin muzyczny, dokonuje swego rodzaju rekontekstualizacji²⁸. Przeniesienie kontrapunktu do wiersza wiąże się z respektowaniem praw obowiązujących w sztuce dźwięków, a w konsekwencji ze zwielokrotnieniem intermedialnych relacji. Kontrapunkt jest wyzwaniem dla każdego kompozytora i sprawdzeniem jego umiejętności. Według Pocija:

Sztuka kontrapunktu, unaoczniona w systemie reguł, stanowi [...] jądro i fundament wszelkiej umiejętności komponowania. Komponowanie muzyki jest w swej istocie przede wszystkim składaniem,

²⁵Artur Grabowski, „Mistyctyzm jako mistyfikacja, czyli o słabej poezji i jej mocnych czytelnikach”, w: *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Dorota Wojda, Magdalena Heydel, Andrzej Hejmej (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 199.

²⁶Zob. Adam Zagajewski, *Obrona żarliwości* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2002), 41.

²⁷Zob. Tomasz Cyz, *Muzyka i Bóg*, dostęp 10.08.2021, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/muzyka-i-bog-129000>.

²⁸Zob. Aleksandra Reimann, *Kontrapunkt albo poetycka definicja techniki polifonicznej*, w teście: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2013), 154–178.

zestawianiem, zestrzajaniem, uzgadnianiem równobrzmiących elementów. Zgodność i harmonia jest tu ideałem, do którego cała, rozwijająca się w pewnym „przedziale czasowym”, muzyka zmierza; dźwięki w poszczególnych głosach polifonicznej konstrukcji spotykają się i zestrzajają we współbrzmieniu, w akord; każdy dysonans dąży do konsonansowego (harmonijnego) rozwiązania²⁹.

Oczekiwania czytelnika-melomana potwierdzają się w sytuacji lirycznej: bohater słucha *Wariacji dla Goldberga*, zatem arcydzieła Bachowskiego kontrapunktu³⁰. Lektura tekstu koncentruje się już nie tylko na ogólnych zasadach polifonii, ale także na konkretnym utworze.

Tropienie zależności między mistyką i muzyką w wierszu Zagajewskiego zostaje w *Kontrapunkcie* zastąpione nie mniej ambitnym zadaniem – śledzeniem równolegle przebiegających linii melodycznych oraz ich kontrapunktowych spotkań. Dla miłośnika muzyki ważny jest wykonawca utworu. Poeta sięga po niezaprzeczalny standard, nagranie *Wariacji dla Goldberga* Glenna Goulda, uznanego nie tylko za doskonałego pianistę, ekscentryka, ale również przenikliwego komentatora własnych interpretacji, który w sposób zamierzony łamał przyjęte kano-ny³¹. Barańczak słucha dzieła pierwotnie przeznaczonego na klawesyn, zatem w (nieznacznej) transkrypcji fortepianowej. Podobnie jak w *Szybkim wierszu*, tak i w poetyckim *Kontrapunkcie* czytelnik wkracza w sam środek sytuacji lirycznej. Mimo dystansu, jaki stwarza trzecia osoba liczby pojedynczej, pozostajemy w kręgu doświadczeń, myśli, ekspresji oraz uczuć bohatera lirycznego.

Kluczem do zrozumienia poetyckiego kontrapunktu jest prześledzenie sytuacji lirycznej, w której dochodzi do zwielokrotnienia wydarzeń oraz działań. W momencie, gdy bohater włącza odtwarzacz, słuchaniu muzyki towarzyszą zajęcia wykonywane równocześnie:

gdy włączył starter; i z tym gwałtowniej mdlącą odrazą,
męką właściwie, przeklął to, co natychmiast stanęło
tępą przegrodą w poprzek rwącego strumienia akcentów:

Poeta kreuje **sytuacyjną polifoniczność wiersza** – zachodzi ona między równolegle dziejącymi się wydarzeniami: dziełem Bacha, świadomością bohatera oraz pospiesznie wykonywanymi rutynowymi zajęciami, które z kolei generują dźwięki: „to, co [...] stanęło / tępą przegrodą w poprzek [...] strumienia akcentów”.

Kontrapunkty w wierszu wykraczają ze sfery przynależnej sztuce i zaczynają organizować sytuację liryczną na wzór formy muzycznej. Ogrom dochodzących dźwięków nie sprzyja estetycznym przeżyciom, wręcz przeciwnie – wpływa na ciągłą dezorganizację odbioru *Wariacji dla Goldberga*. Adam Poprawa zwraca uwagę na konstrukcje językowe, które zwycza-

²⁹Bohdan Pociąg, *Bach – muzyka i wielkość* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972), 8.

³⁰Warto zwrócić uwagę na zainteresowanie poetów *Wariacjami dla Goldberga* Jana Sebastiana Bacha, przykładem może być cykl wierszy inspirowanych konkretnymi wariacjami Alice B. Fogel, *Interval. Poems Based on Bach's „Goldberg Variations”* (Tucson: Schaffner Press, 2014).

³¹Według Alberta Schweitzera: „Spośród wszystkich utworów Bacha żaden nie jest bliższy nowoczesnemu stylowi fortepianowemu niż ten właśnie” – Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, posł. Bohdan Pociąg (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972), 253.

jowo opisując sytuacje realistyczne, zyskują przenośne znaczenia, związane z porządkiem muzycznym:

„Rwący strumień akcentów” oznacza oczywiście słuchaną kompozycję. Jednakże metafora ta kryje w sobie coś jeszcze, otóż „rwący strumień” jest formułą nawiązującą do obiegowej metaforyki, określającej ruch pojazdów o dużym natężeniu (strumień, rzeka samochodów). [...] Za sprawą takiej językowej konstrukcji, umożliwiającej podwójność znaczeń, nieprzystawalne sfery przedstawiane są nie tylko jako wzajemne przeszkody, ale i jako – niedostrzegalne od razu – zbliżenia, paralelności. [...] Rwący strumień akcentów jest elementem kompozycji Bacha. Rwący strumień samochodów jest jednym z elementów Kompozycji, o którą pyta wiersz³².

Zdaniem Pocięja „polifonia” dąży do „harmonii”, wszelako jest polifonia zawsze w stosunku do harmonii pierwsza, bardziej zasadnicza, bardziej „pierwotna”³³. W świecie paralelnych zjawisk: konkurują słuchanie muzyki i percepcja „głosów” codzienności. „Całościowe objęcie” utworu muzycznego jest możliwe dzięki wcześniejszej znajomości dzieła Bacha i wyposażeniu słuchacza w odpowiednią wiedzę na temat kontrapunktu. Gdy bohater wiersza odrywa uwagę od bieżących spraw i zaczyna słuchać naprawdę, muzyka umożliwia mu „jasne” myślenie, przywołuje idee celu i porządku – sztuka wcześniej podporządkowana światu zaczyna ten świat porządkować według własnych reguł:

Przypieszył, i dopiero gdy ostro hamował [...] niejasna myśl: że w tak gęstej muzyce jest miejsce na wszystko.

Należałoby więc założyć, że „gęsta muzyka” nie ogranicza się jedynie do dzieła Bacha, ale uwzględnia również audiosferę. Kompozycja okazuje się polifonicznym odwzorowaniem porządku świata, „zawiera w sobie wszystko, obejmuje całość zjawisk”³⁴ – w tym dźwięków.

Przypomnijmy często komentowany *passus*, który można interpretować zarówno jako manifest doświadczenia akuzmatycznego, jak i poetycką definicję kontrapunktu³⁵:

Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięzłe spleciony warkocz
kontrapunktu, rozważać cud współistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż,
a w każdym punkcie czasu łączy je inna harmonia.

³²Adam Poprawa, *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*, w teżej: *Formy i afirmacje* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2003), 23.

³³Pocięj, 8–9.

³⁴Joanna Dembińska-Pawelec, „Stanisław Barańczak – niepowtarzalny rytm wiersza”, w teżej: *Poezja jest sztuką rytmu: o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010), 411.

³⁵Por. komentarze oraz interpretacje, m.in.: Adam Poprawa, „Bach w samochodzie albo próba harmonii. O «Kontrapunkcie» Stanisława Barańczaka”, *Warsztaty Polonistyczne* 2 (1993): 44–53; zob. także Poprawa, *Bach w samochodzie albo próba kontrapunktu*; Dembińska-Pawelec, 397–398; Reimann, 154–177; Iwona Puchalska, *Zaskoczenia*, w teżej: *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017): 194–198; zob. także Iwona Puchalska, „Deus ex machina”, czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka”, *Ruch Literacki* 4–5 (2013): 479–483.

Według Andrzeja Hejmeja w przywołanym fragmencie:

odnajduje się wnikliwą poetycką charakterystykę nowoczesnego fenomenu akuzmatyki, mechanizmów, które decydują o doświadczeniu akuzmatycznym (widać przy tym doskonale od początku, od momentu lektury inicjalnego zdania utworu, że w nowych okolicznościach nie chodzi wyłącznie o praktykę słuchania muzyki dającą się ująć w kategoriach *ascoltando*)³⁶.

Wariacje dla Goldberga, które wtargnęły w sposób niespodziewany, prowadzą bohatera do zagubionej harmonii, ukazując mu „pierwotny” porządek różnorodności. Muzyka – sztuka wytwarzana *via et ordine*, czyli według reguł matematycznej miary – odzwierciedla swoje zasady i porządek w „lustrze transcendencji”, ujawnia poszukiwany „inny wymiar”, odbicie – modelu uniwersum³⁷.

Zakończenie

Przekonanie o hegemonii wizualności we współczesnym świecie zdaje się w zasadniczy sposób przeczyć codziennemu doświadczeniu³⁸. Eteryiczny dźwięk okazuje się bardziej ekspansywny niż obraz. Nie można zamknąć uszu, przestać słyszeć/słuchać. Konieczność percypowania dźwięków wymusza interpretowanie literatury z uwzględnieniem jej „akustycznego pejzażu”, będącego nieodłącznym elementem sytuacji lirycznej. Na podobnych prawach funkcjonują więc zarówno tembr silnika, jak i rozbrzmiewające z odtwarzacza *Wariacje dla Goldberga*. Dźwięki dobiegają do nas bezustannie; towarzyszą sobie często skrajne doznania akustyczne: hałas i muzyka, chaos i harmonia. Słuchanie, będące udziałem poetów, otwiera możliwość głębszego zrozumienia rzeczywistości.

U Barańczaka percepcja „przestrzeni akustycznej”, która jawi się bardziej jako zbiór dźwięków niż jako ich logiczne następstwo, to doświadczenie jednorazowe, niepowtarzalne, silnie związane z afektem. Dopiero tryb słuchania muzyki inicjuje proces intelektualnej analizy, która przynosi egzystencjalne ukojenie – porządek wynikający z praw polifonii – „gęstej muzyki” przewidywanej i mieszczącej w sobie wszystko.

W wierszu Zagajewskiego słuchanie wiąże się z rodzajem mistycznego uniesienia, które przekłada się zarówno na wizyjność wiersza, jak i regularność dźwiękową tekstu. Wiersz wolny autora *Ziemi ognistej* ma swój rytm, dzięki któremu wypowiedź „przypomina szepta-ny dziennik intymny”³⁹. Poetę bardziej niż krajobraz akustyczny interesuje jednak „krajo-
braz naturalny”⁴⁰, który tworzą mijane w trakcie podróży obrazy „rozdarte po obu stronach drogi”, a nade wszystko wizja ciężkiego, zamykającego się nad człowiekiem nieba. Chorał

³⁶Andrzej Hejmej, *Słuchający Stanisław Barańczak*, s. 719.

³⁷Por. Dembińska-Pawelec, 394.

³⁸Zob. Jakub Momro, „Fenomenologia ucha”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 7 i n.

³⁹Derek Walcott, „Elegista”, w: *„I cień i światło...” O twórczości Adama Zagajewskiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel (Kraków: Wydawnictwo a5, 2015), 20.

⁴⁰Barbara Toruńczyk, „Czytając Adama Zagajewskiego”, w: *„I cień i światło...”*, 33.

gregoriański prowadzi Zagajewskiego do tego, co poeta nazywa *vita contemplativa*⁴¹, zatem do świata ładu, sensu i harmonii. Pytania, które stawia wiersz Zagajewskiego, dotyczą przyszłości i choć odnoszą się do kwestii ostatecznych, często mistycznych, to ich kierunek jest horyzontalny, każe patrzeć w stronę nadchodzących wydarzeń. Zupełnie inaczej jest w wierszu Barańczaka, który skupia się na intensywnie przeżywanej „gęstej” terażniejszości.

Poeci, których zwykle się zalicza do pokolenia '68, próbują zrozumieć otaczającą nas rzeczywistość, uciekając się do sztuki dźwięków. Sięgają jednak po kompozycje o różnej funkcji (sakralnej – *stricte* estetycznej) oraz różnej formalnej komplikacji (monodia – polifoniczny utwór oparty na wariacjach). Zagajewski za pośrednictwem muzyki (i psalmów) dokonuje wglądu w siebie doświadczającego niewidzialnej Transcendencji. Barańczak natomiast – dość paradoksalnie – w autotelicznej muzyce i kunszcie kontrapunktowych spotkań *Wariacji dla Goldberga* odkrywa analogie między „pierwotną polifonią” świata a kontrapunktowymi spotkaniami – *punctus contra punctum* – w arcydziele Bacha.

⁴¹Toruńczyk, 33.

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. *Wybór wierszy i przekładów*. Warszawa: PIW, 1997.
- Biała, Alina. *Literatura i muzyka: korespondencja sztuk*. Warszawa – Bielsko-Biała: Wydawnictwa Popularnonaukowe Sfinks, 2011.
- Białoszewski, Miron. *Chamowo. Utwory zebrane*, t. 11, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- Cyz, Tomasz. *Muzyka i Bóg*. Dostęp 10.08.2021. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/muzyka-i-bog-129000>.
- Czabanowska-Wróbel, Anna (red.). *„I cień i światło...” O twórczości Adama Zagajewskiego*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2015.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2005.
- Dembińska-Pawelec, Joanna. *„Poezja jest sztuką rytmu”: o świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Fogel, Alice B. *Interval. Poems Based on Bach's „Goldberg Variations”*. Tucson: Schaffner Press, 2014.
- Głowiński, Michał. „Pytania zadawane muzyce”, *Ruch Muzyczny* 3 (1993): 6.
- Grabowski, Artur. „Mistycyzm jako mistyfikacja, czyli o słabej poezji i jej mocnych czytelnikach”. W: *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Dorota Wojda, Magdalena Heydel, Andrzej Hejmej, 197–215. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

- Hejmej, Andrzej, „Słuchający Stanisław Barańczak”. W: „Odcisk palca – rozległy labirynt”: prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia, 713–727. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.
- – – „Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym”. *Teksty Drugie* 2 (2021): 301–319.
- Herzogenrath, Bernd. „Travels in Intermedia[lity]. An Introduction”. W: *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*, red. Bernd Herzogenrath, 1–14. Hanover: Dartmouth College Press, 2012.
- Kane, Brian. *Sound Unseen. Acousmatic Sound in The Theory and Practice*, New York: Oxford University Press Inc, 2014.
- Kremer, Aleksandra. „Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 103–124.
- Małczyński, Bartosz. *Zestrojenia. Szkice o literaturze, muzyce i dobroci*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2017.
- Momro, Jakub. „Fenomenologia ucha”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 7–12.
- Pociej, Bohdan. *Bach – muzyka i wielkość*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- – –. *Muzyka i mistyka – o pewnych wtajemniczeniach*. Dostęp: 13.08.2021. <https://deon.pl/wiara/duchowosc/muzyka-i-mistyka-o-pewnych-wtajemniczeniach,122745>.
- Poprawa, Adam. „Bach w samochodzie albo próba harmonii. O «Kontrapunkcie» Stanisława Barańczaka”, *Warsztaty Polonistyczne* 2 (1993): 44–52.
- – –. *Formy i afirmacje*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2003.
- Puchalska, Iwona. „«Deus ex machina», czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka”, *Ruch Literacki* 4–5 (2013): 479–483.
- – –. *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- Rajewsky, Irina O. „Intermediality, Intertextuality and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités* 6 (2005): 43–64.
- Reimann, Aleksandra. „Kontrapunkt albo poetycka definicja techniki polifonicznej”. W tejże: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwazkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, 154–178. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2013.
- Reimann-Czajkowska, Aleksandra. *Muzyczne transpozycje. S. I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2018.
- Schaeffer, Bogusław. *Dzieje muzyki*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983.
- Schafer, R. Murray. „Muzyka środowiska”. Tłum. Danuta Gwizdałanka, *Res Facta* 9 (1982): 298–315.
- Schröter, Jens. „Four Models of Intermediality”. W: *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*, red. Bernd Herzogenrath, 15–31. Hanover: Dartmouth College Press, 2012.
- Schweitzer, Albert. *Jan Sebastian Bach*. Tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Pośl. Bohdan Pociej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- Tańczuk, Renata. „Pejzaż dźwiękowy jako kategoria badań i doświadczeń miasta”, *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki* 1 (2015): 10–19.

- Toruńczyk, Barbara, „Czytając Adama Zagajewskiego”. W: „*I cień i światło...*” *O twórczości Adama Zagajewskiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, 29-54. Kraków: Wydawnictwo a5, 2015.
- Walcott, Derek, „Elegista”. W: „*I cień i światło...*” *O twórczości Adama Zagajewskiego*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, 9-28. Kraków: Wydawnictwo a5, 2015.
- Wolf, Werner. „Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”. W: *Word and Music Studies. Essays Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, 13–34. Amsterdam – New York: Rodopi, 2002.
- Zagajewski, Adam. *Obrona żarliwości*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2002.
- – –. *Późne święta*. Warszawa: PIW, 1998.
- – –. *Wielki niemilczenie* [tekst z książki programowej *Festiwalu Misteria Paschalia 2016*]. Dostęp 13.08.2021, <http://misteriapaschalia.com/images/upload/Zagajewski.pdf>.
- – –. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.

SŁOWA KLUCZOWE:

intermedialność

Barańczak

DOŚWIADCZENIE AKUZMATYCZNE

percepcja słuchowa

ABSTRAKT:

Artykuł zatytułowany „O doświadczeniu akuzmatycznym w poezji. Słuchanie świata w *Szybkim wierszu* Adama Zagajewskiego oraz *Kontrapunkcie* Stanisława Barańczaka” wpisuje się w problematykę intermedialności, szczególnie zaś koncentruje się na muzyczno-literackich relacjach w tekstach poetyckich, które łączy „muzyka w okolicznościach lirycznych” (Iwona Puchalska). Szkic jest próbą wsłuchania się w intertekstualny dialog, jaki nawiązuje się między wierszami, w których najważniejszym doświadczeniem podmiotu jest słuchanie muzyki (*Wariacji dla Goldberga* J.S. Bacha w wierszu Barańczaka i chorału gregoriańskiego w wierszu Zagajewskiego). W interpretowanych utworach logos i melos to sfery nierozłączne, wzajemnie się przenikające, które organizują fikcyjną przestrzeń tekstów, będąc zarazem punktem wyjścia do rozważań o charakterze egzystencjalnym. Słuchanie przynosi tym razem nowy rodzaj zmysłowego odbioru (i porządkowania) rzeczywistości, w której także doświadczenie przeciwieństw może prowadzić do utęsknionej Harmonii.

Zagajewski

ZWIĄZKI MUZYCZNO-LITERACKIE

intertekstualność

NOTA O AUTORCE:

Aleksandra Reimann-Czajkowska – literaturoznawca, profesor uczelni w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się zjawiskami interdyscyplinarnymi, szczególnie zaś związkami muzyki i poezji. Dysertację zatytułowaną *Formy muzyczne w literaturze dwudziestego wieku* obroniła w 2008 roku. Autorka książek *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak* (Poznań 2013) oraz *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (Kraków 2018). Publikowała między innymi w „Przestrzeniach Teorii”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Res Facta Nova”. Jej teksty krytycznoliterackie ukazywały się w „Nowych Książkach”, „Frazie”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Twórczości” i in. |