

Łuciuk, Przyboś, Różewicz. Muzyka i poezja wobec niewyraźności

Łuciuk, Przyboś, Różewicz. Music and poetry towards ineffability

Renata Dobkowska

INSTYTUT MUZYKOLOGII, UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA
UL. UMULTOWSKA 89D, 61-614 POZNAŃ

r.dobkowska@yahoo.com

Abstract

The main purpose of this article is to characterize the concept of ineffability in the light of the art of poetry and song. Presented interpretations and analysis of two selected twentieth century songs composed by Juliusz Łuciuk to the texts of Julian Przyboś and Tadeusz Różewicz are the practical supplement of theoretical contemplation of ineffability contained in the first part of this article.

Wstęp

Niewyraźność jest zjawiskiem nie poddającym się łatwej eksplikacji. Problem z zakreśleniem jej granic wynika przede wszystkim z filozoficznej natury tego pojęcia, obecnego na gruncie epistemologii już od czasów starożytnych. Szereg myślicieli podejmował w swojej refleksji tematykę niemożliwości poznania pewnych obszarów rzeczywistości i wynikających stąd problemów relacji pomiędzy słowem a bytem. Rozważania te prowadziły przez wieki do kolejnych konstatacji w zakresie możliwości komunikacyjnych języka, odnoszących się do kwestii przekazywania wiedzy, doświadczeń wewnętrznych, mistycznych, czy też wszelkich zjawisk nieweryfikowalnych empirycznie. Swoista nieufność wobec słowa jest symptomatyczna szczególnie dla twórczości poetyckiej. W kolejnych epokach strategie podejmowane w obliczu trudności poradzenia sobie z pewnymi tematami przyjmowały różne kształty, zależne od danej problematyki i obowiązujących w epoce konwencji literackich¹.

¹ Przedstawione w niniejszym artykule koncepcje są jedynie wybranymi spośród wielu przykładami. Szerokie związki literatury i niewyraźności są przedmiotem cennych rozważań zawartych w monografii *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1997, będącej

Pozadyskursywny charakter muzyki implikuje refleksję nad sposobem odzwierciedlenia przez nią rzeczywistości i rodzi pytanie, czy ze względu na swą naturę może ona czynić to samodzielnie. Specyfika gatunku pieśni, w szczególności sposób wiążącej ze sobą słowo i muzykę, powoduje konieczność analitycznego spojrzenia na obydwie te poziomy dzieła i podjęcie próby dociekań – czy tam, gdzie język napotyka na przeszkodę komunikacyjną w wyrażeniu opisywanej rzeczywistości, muzyka może dopełniać słowo dźwiękową odpowiedzią, poszerzając tym samym granice wyrażania²? Za przedmiot namysłu nad wspomnianym zjawiskiem posłużą tu wybrane przykłady pochodzące z dwóch cykli pieśniowych Juliusza Łuciuka do słów Juliana Przybosa (*Narzędzie ze światła* na baryton i orkiestrę) i Tadeusza Różewicza (*Skrzydła i ręce* na baryton i orkiestrę symfoniczną).

Na tle muzyki polskiej drugiej połowy XX wieku twórczość Łuciuka odznacza się wysoką indywidualnością, niedającą jednoznacznie wpisać się w konkretne ramy – sam kompozytor zresztą nie identyfikuje się z żadną z wiodących tendencji stylistycznych swojego pokolenia. Jest to przy tym twórczość mało znana, jej problematyka bowiem stosunkowo rzadko bywa przedmiotem badań muzykologicznych³. Szczególna wrażliwość interpretacyjna kompozytora, objawiająca się w sposobie muzycznego opracowania tekstów Przybosa i Różewicza, a także sam ich dobór w omawianych cyklach pieśniowych czyni je szczególnie atrakcyjnym przedmiotem analizy w kontekście problematyki niewyraźności i stwarza możliwość przedstawienia różnorodnych jej ujęć, wynikającą przede wszystkim z odmiennego podejścia obu poetów do możliwości wyrazowych słowa poetyckiego.

Niewyraźność – zarys problematyki

Początków problematyki niewyraźności można doszukiwać się w epistemologii. W dość znacznym uproszczeniu bowiem – to, co nie daje się poznać, nie daje się także w żaden sposób wyrazić – tego typu myśl towarzyszyła poglądom filozoficznym jeszcze sprzed czasów Platona. U schyłku starożytności wraz ze wzrostem wpływów filozofii Orientu napłynęły do kultury greckiej tendencje irracjonalistyczne. Wątki mistyczne zaczęły coraz silniej wypierać dotąd mocno ugruntowany grecki

owocem XXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. „Literatura wobec niewyraźnego”, zorganizowanej w 1996 roku.

² W przypadku muzyki i jej potencjalnych odniesień do sfery niewyraźności, pierwsza przeszkoda, na jaką napotyka badacz pragnąc te kwestie rozwiązać, są wątpliwości co do tego, czy muzyka jako sztuka dźwięków wyraża cokolwiek. Problematyka znaczeń muzycznych jest sporem odwiecznym i – z filozoficznej swojej natury – nigdy nierozstrzygnięty m. Wiedzę dotyczącą kwestii muzycznego znaczenia odnaleźć można m. in. w pracach: L. Kramer, *Musical Meaning: Toward a critical history*, Berkeley-Los Angeles-London 2002; E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2015; K. Gucałski, *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999.

³ Wśród niewielu opracowań na ten temat uwadze czytelnika polecić warto artykuł autorstwa Magdaleny Chrenkoff: M. Chrenkoff, *Oratorium św. Franciszek z Asyżu Juliusza Łuciuka*, w: *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. T. Malecka, Kraków 1992, s. 149-164.

racjonalizm. Zarówno myśliciele, jak i twórcy zwrócili swoje pióra ku próbom wyrażenia boskości i ujęcia w słowach Absolutu.

Po okresie średniowiecznej fascynacji mistycyzmem przyszedł jednak czas na dominację empiryzmu i reorientację filozofii na nową problematykę. Różnorodność prądów filozoficznych obecnych w kulturze od tego okresu nastęrcza szczególnych trudności, jeśli chodzi o chronologiczne ujęcie pojęć związanych z niewyraźnością. Ruch kartezjański, jakkolwiek ma niepodważalne znaczenie dla dalszego kształtu filozofii europejskiej, nie przyniósł wielu refleksji na temat wyrażania i właściwie aż do zwrotu lingwistycznego, jaki miał miejsce u schyłku XIX wieku, zainteresowanie tą kwestią było znikome.

Zwrot ów, zapoczątkowujący radykalną zmianę w myśleniu o języku, miał bodaj największe znaczenie dla kształtowania się refleksji dotyczącej niewyraźności. Wraz z rozwojem językoznawstwa zainteresowania filozofów zaczęły obracać się wokół problematyki przekazu tego, co poznawalne. Ciekawa w tym kontekście wydaje się być myśl Wilhelma von Humboldta – jego zdaniem struktury językowe stanowią przejaw wnętrza myśli człowieka i są jego bezpośrednią manifestacją. Język wywiera istotny wpływ na postrzeganie rzeczywistości, a słowo aktywnie uczestniczy w akcie poznania (Humboldt 2002: 152).

Friedrich Schleiermacher, tłumacz Platona na język niemiecki, a także poeta i filozof głosił, iż naszemu poznaniu pośredniczy język, ponieważ myśli wyrażane są przez formy językowe (Woleński 2000: 110). Kwestia relacji języka i poznania stanowiła ważne zagadnienie w hermeneutyce (także późniejszej), według której wszelka interpretacja rzeczywistości następuje najpierw w języku. Hermeneutycy twierdzili, że wszelkie poznanie jest zawsze przezeń zapośredniczone, nie wszystko jednak, co poznajemy, jest wypowiedalne.

Na przeciwnym biegunie w stosunku do koncepcji hermeneutycznych na temat języka leżą teorie fenomenologiczne. Podczas gdy dla hermeneutyków język zapośredniczał poznanie, dla fenomenologów było wręcz odwrotnie – to poznanie miało charakter przedjęzykowy. Dla ojca fenomenologii, Edmunda Husserla, język stanowi zaledwie narzędzie utrwalenia przedmiotu doświadczenia – jako zaś narzędzie niedoskonałego przekazu musi zawsze stanąć przed pewnymi ograniczeniami. Wobec tego, niewyraźność pewnych kwestii jest nieunikniona.

Słynna teza Wittgensteina zawarta w jego *Traktacie logiczno-filozoficznym* głosi potrzebę milczenia wobec tego, o czym nie da się powiedzieć (Wittgenstein 2000: 83). Niejako w opozycji do owego braku wiary w możliwości słowa Jacques Derrida stwierdził tymczasem: *O czym nie można mówić, o tym nie należy milczeć, lecz to napisać* (cyt. za: Markowski 1998: 31). W tym miejscu warto pokrótce nakreślić problematykę niewyraźności na gruncie twórczości poetyckiej, której istotą jest przecież docieranie do głębi przeżyć i stanów wewnętrznych w próbie ich opisanie.

Poetyckie strategie „wyrażania niewyraźnego” na przestrzeni dziejów

W obszernej monografii Ernsta Curtiusa *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* autor zawarł krótki ustęp dotyczący toposu niewyraźności, wskazując na jego obecność już w starożytności (Curtius 1997: 167). Antyczni poeci stawali przede wszystkim wobec trudności wysłownienia wspaniałości władcy – tak pojmowana niewyraźność przyjmowała w głównej mierze rolę retorycznego środka, mającego służyć wyeksponowaniu doniosłości opisu.

W okresie ok. V wieku wyjątkową popularnością cieszyły się w Europie żywoty świętych. Według Curtiusa szczególnie często pojawia się tam motyw *panca e multis* – to jest, gdy autor przedstawia jedynie skromną część tego, co w rzeczywistości chciałby wysłownić (Curtius 1997: 168).

Doświadczenie ułomności słowa towarzyszyło również poetom doby renesansu w poezji miłosnej, w baroku zaś częstą strategią w obliczu takiej problematyki stawała się enumeracja. Prezentuje ją na przykład Daniel Naborowski w próbie opisu oczu królowny angielskiej, która to próba ostatecznie zakończona jest porażką – liczne porównania okazują się bowiem zawodne i na koniec nie pozostaje poecie nic innego jak, zgodziwszy się na aporię słowa, zamknąć ów opis *w jednym oka słowie*:

(...)^[SEP]
*Nie oczy, lecz pochodnie dwie nielitościwe,
Które palą na popiół serca nieszczęśliwe.
Nie pochodnie, lecz gwiazdy, których jasne zorze
Błagają nagłym wiatrem rozgniewane morze.
Nie gwiazdy, ale słońca palające różno,
Których blask śmiertelnemu oku pojąć próżno.
Nie słońca, ale nieba, bo swój obrót mają
I swoją śliczną barwą niebu wprzód nie dają.
Nie nieba, ale dziwnej mocy są bogowie,
Przed którymi padają ziemscy monarchowie.*

(...)^[SEP]
*Lecz się wszystko zamyka w jednym oka słowie:
Pochodnie, gwiazdy, słońca, nieba i bogowie.*
(Naborowski 1961)

W siedemnastowiecznej twórczości religijnej ważną rolę odgrywały natomiast symbol i alegoria, pozwalając pisarzom i poetom sięgać myślą poza granice doczesności i dotykać sfery pozasłownej.

Choć w twórczości wielu epok przewija się niewątpliwie jakieś poczucie niewystarczalności słowa, nie manifestuje się ono jednak bezpośrednio. Dotychczasowe wątle ślady problematyki niewyraźności stają się znacznie wyraźniejsze w wieku XIX, co naturalnie wiązać można z fascynacją artystów tamtego czasu aurą tajemniczości i subtelnej gry niedopowiedzeń. W twórczości poetyckiej zaczęły pojawiać się już nie tylko

sygnały zmagania z opisem rzeczywistości pozasłownej, ale bezpośrednio komunikowane oznaki walki z materią słowa stawiającego opór w przekazywaniu pożądaných treści. Poczucie skończoności języka mającego poddać opisowi nieskończoności przeżyć, emocji czy piękna decyduje właśnie o podjęciu różnorodnych strategii poetyckich mających sprostać zadaniu stawianemu sztuce przez filozofów. Trudne do opisanego piękno wymyka się słowom, które wydają się „spłaszczać” rzeczywiste doznanie, lub też po prostu w słowniku ludzkich pojęć brakuje takich, które zdolne byłyby je wysłowić. Z trudnością tą zmagają się na przykład Mickiewicz w jednym ze swych mistrzowskich *Sonetów krymskich*:

*Tam widziałem – com widział, opowiem po śmierci,
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.*
(Mickiewicz 1982)

Od początku kolejnego stulecia zakorzenione w romantyzmie przekonanie o istnieniu niezależnego od artystycznej ekspresji niewyraźnego przedmiotu, było coraz częściej kontestowane (Nycz 1998: 89). Dla nowoczesnej sztuki, wyrażanie przedmiotu było zarazem jego kreowaniem, przez co punkt ciężkości przesunął się z tego, co jest wyrażone na samą czynność wyrażania. Taka cecha charakteryzuje przede wszystkim twórczość ekspresjonistyczną, jednak na przykład na gruncie polskim bardzo silnie zaznacza się również w międzywojennej twórczości Juliana Przybosa. W poezji dwudziestowiecznej z jednej strony istnieje wciąż jeszcze zaufanie do słowa, pragnienie uchwycenia niewyraźności w międzysłowiu i metaforze, jak czynił to Przyboś w swojej dojrzałej poezji⁴. Z drugiej przeciwnie – całkowita utrata owej ufności, jak w poetyce Różewicza⁵, powtarzającego, że poezja *nie uszła cało z morderczych zmagania z człowiekiem*⁶.

Nie ulega wątpliwości, że język poetycki poprzez operowanie symbolem i metaforą, poprzez strategie takie, jak przemilczenie lub wielosłowie, słowne innowacje czy celowe zniekształcenia, jest w stanie w pewien specyficzny sposób rozszerzyć granice niewyraźności. Poezja, pomimo swojej specyficznej natury, wciąż jednak pozostaje językiem „uwikłanym” w słowo. Analizując wybrane przykłady dzieł Juliusza Łuciuka postaram się zatem zobrazować, jak na gruncie twórczości pieśniowej odbywać się może specyficzne ewokowanie treści trudnych do wyrażenia w słowie i w jaki sposób uczestniczy w tym procesie materia muzyczna.

⁴ Wątek niewyraźności w kontekście poezji Przybosa podejmuje m. in. Agnieszka Kluba w swej monografii: A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Toruń 2014.

⁵ Wśród prac traktujących o niewyraźności w poezji Różewicza na uwagę zasługuje szczególnie: D. Szczukowski, *Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.

⁶ Cyt. za: A. Sobieska, *Twarz trzecia*, <http://panoramaliteratury.pl/index.php?action=entry&what=352>, [data dostępu: lipiec 2017].

„Narzędzie ze światła” oraz „Skrzydła i ręce” – analiza słowno-muzyczna wybranych przykładów

Wydany w roku 1966 cykl pieśni na baryton i orkiestrę pt. *Narzędzie ze światła* powstał do wierszy pochodzących z czterech różnych, dojrzałych tomów poetyckich Juliana Przybosia: *Narzędzie ze światła* (pieśni: *Zachód i Wschód, Urywek/Fragment*), *Najmniej słów* (*Aleja, W ogrodzie*), *Więcej o manifest* (*Motto*) oraz *Na Znak* (*Napis*). Wybrane przez kompozytora utwory słowne łączy przede wszystkim ich retrospektywny charakter i uobecniający się w nich motyw odchodzenia.

Z kolei w powstałym w 1972 roku cyklu czterech pieśni *Skrzydła i ręce* wybrane przez kompozytora utwory słowne pochodzą z trzech kolejnych zbiorów wierszy Tadeusza Różewicza – poczynając od wydanego w roku 1951 tomu *Czas, który idzie* (pieśni: *W ciszy, Wodzę oczami*), przez pochodzące z 1950 roku *Pięć poematów* (*Skrzydła i ręce*) aż po jeden z wczesnych zbiorów – *Czerwona rękawiczka* (*Jak dobrze*), wydany w 1948 roku. Poszczególne ogniwa tekstowe układają się w logiczny pod względem treściowym ciąg, a konsekwentnie budowana narracja treściowa uzupełniona jest spójnym, rozwijającym się w ścisłym związku ze słowem obrazem muzycznym, którego podstawowy czynnik, formujący percepcyjne całości, stanowi brzmienie.

1.1 „W ogrodzie” (z cyklu „Narzędzie ze światła”)

*Olśniony – nie dojrzałem róży:
światło było tylko cieniem jej woni.*
(Przyboś 1955)

Pochodzący z tomu *Najmniej słów* dwuwiers otwiera przed odbiorcą rozległe możliwości interpretacyjne. Pierwszą rzeczą, jaka może zwracać tu uwagę, jest ulubiony przez Przybosia motyw światła, zajmujący częste miejsce w jego poezji. Według Janusza Kwiatkowskiego, to wpływ teorii Władysława Strzemińskiego sprawił, że poeta tak szczególnie wyczulony jest na światło:

„(...) wydaje się rzeczą niewątpliwą, że twórczość Strzemińskiego, po pierwsze – ośmieliła Przybosia do analizy percepcji wzrokowej słonecznego światła, po drugie – podsunęła mu terminologię” (Kwiatkowski 1972: 242).

⁷ W niniejszej analizie muzycznej spośród wielu aspektów, na które należałoby zwrócić uwagę, wybrane zostały na potrzeby artykułu takie, które odnoszą się w największej mierze do brzmienia i koloru styki. To głównie przez te bowiem elementy dzieła kompozytor kształtuje specyficzne figury dźwiękowo-muzyczne stanowiące swoiste „dopowiedzenie” do warstwy słownej. W odniesieniu do problematyki niewyraźności taka optyka wydaje się najbardziej adekwatna.

Źródło wyobraźni poetyckiej Przybosia bije w regule zmysłowej percepcji świata, a najważniejszy dla poety jest w tym wypadku zmysł wzroku. Kwiatkowski niezwykle celnie określa tę poezję mianem *poezji patrzenia*, kwestia ta poruszana jest zresztą przez wielu badaczy. Zjawisko patrzenia, z podkreślaną tak często procesualnością wierszy autora *Najmniej słów*, łączy fakt, że akcent pada tu silnie nie na sam „gotowy” obraz przedstawiony w utworze, lecz na proces jego obserwacji. W przebiegu tym uwypuklona jest naturalnie perspektywa autora, przy czym, co istotne, ostatecznie ważny jest nie tyle przedmiot, który ów podmiot ogląda, ale to w jaki sposób patrzy na niego, jaki szereg czynników towarzyszy temu procesowi (zob. Łapiński 1970: 279). Sam Przyboś pisał:

„Wzrokiem otwieramy się na to, co na zewnątrz nas, wybuchamy – jak określał mówiąc o świadomości Husserl – ku światu, atakujemy więc świadomość wzrokową. Wszystkie inne zmysły mają charakter obronny: strzegą naszego ciała przed wrogim światem. Oczy – pierwsza największa broń człowieka. Ślepiec jest bezbronny” (Przyboś 1970: 201).

Rozbudowany, dwudziestotrzytaktowy wstęp instrumentalny pieśni Łuciuka to obraz przywoływanego w wierszu Przybosia ogrodu, niemalże plastycznie odwzorowany w muzyce. Nacisk położony tu został przede wszystkim na efekty ilustracyjne i oddające nastrój utworu poetyckiego. Na plan pierwszy wysuwa się warstwa brzmieniowa kompozycji, mająca oddać wrażenie przebywania w ogrodzie. Instrumenty smyczkowe (skrzypce I, II oraz altówka) prowadzone w fakturze homorytmicznej, realizują tryl stale półtonowy na przerywanych pauzami krótkich motywach ćwierćnutowych, na zmianę z *tremolo* i *glissandowo* opadającymi dźwiękami (Przykład 1). Wraz z efektami szmerowymi w sekcji instrumentów perkusyjnych, imitującymi szelest liści, tworzą w ten sposób charakterystyczne, subtelne i przesycone pewną tajemniczością tło brzmieniowe.



Przykład 1. W ogrodzie, s. 12⁸.

⁸ Wszystkie przykłady nutowe odnoszące się do omawianego tu cyklu pochodzą ze źródła: J. Łuciuk, *Narzędzie ze światła: 6 utworów na baryton i orkiestrę symfoniczną*, [partytura], Kraków 1970 i podpisane są wg wzoru: tytuł pieśni, strona w partyturze.

Na tym tle, w instrumentach dętych (flet i klarnet) pojawiają się figury „ptasie”. Można tu wyróżnić cztery charakterystyczne motywy w odmiennych wariantach, stanowiące niemal Messiaenowski „katalog” odgłosów ptaków:

1. motyw oparty na trioli ósemkowej i ćwierćnucie, połączonych descendentálním *glissando* lub wyeksponowanych na *stacatto* (dwa warianty),



Przykład 2. *W ogrodzie*, s. 12.

2. szybki szesnastkowy pasaż *stacatto* i jego wariant: dwie szesnastkowe sekstole wykonywane na podwójnym *stacatto*,



Przykład 3. *W ogrodzie*, s. 12. i 14.

3. triola ósemkowa lub dwie ósemki z przednutkami,



Przykład 4. *W ogrodzie*, s. 15.

4. tryl na ćwierćnucie poprzedzonej przednutką,



Przykład 5. *W ogrodzie*, s. 15.

Ów wstęp nazwać by można dźwiękową sceną ogrodu. Na tym swoście „ptasio-listnym“ tle pojawia się partia fortepianu, której charakterystyczne figury, ze względu na osadzenie w bardzo wysokim rejestrze i drobne wartości rytmiczne, nazwać można z kolei „świetlnymi” – jest to więc także bezpośrednie nawiązanie do treści opracowywanego wiersza, symbolicznie przywodzą one na myśl nagłe rozbłyski, czy też „migotanie” światła przeświecającego przez liście.

W tak zobrazowanym dźwiękowo ogrodzie, rozświetlonym fortepianowymi błyskami i wśród „ptasich” figur instrumentów dętych, pojawia się partia wokalna, na sposób recytatywny prezentująca pierwszy wers tekstu: *Olśniony nie dojrzałem róży*. Barytonowi towarzyszy tu jedynie dwunastotonowy akord wynikający z wertykalizacji poszczególnych głosów instrumentów smyczkowych, wyciszonych nagle z *mezzoforte* do

pianissimo i „zatrzymanych” na długich wartościach. Ów specyficzny zabieg ma na celu maksymalne skupienie uwagi na warstwie słownej, co wydaje się tym cenniejsze, że dwuwers Przybosia tak silnie eksponuje walory brzmieniowe słowa.

Kolejny wers: *światło było tylko cieniem jej woni* wypowiedziany zostaje na tle ciszy w orkiestrze. Owa pauza, choć następuje tylko w warstwie instrumentalnej, ma niezwykle istotny wymiar – pozostawia bowiem w pamięci i umyśle odbiorcy „echo” umuzycznionej wizji ogrodu, co pozwala na spotęgowane, wyraźniejsze wybrzmienie poetyckiej metafory zawartej w wierszu Przybosia. Ta zaś ma charakter wybitnie synestezyjny, łączący w sobie odniesienie do dwóch odmiennych zakresów percepcyjnych, dodatkowo wzmocniony swoistym upoetyczeniem malarskiej techniki światłocieniowej (oksymoroniczne wyrażenie: *światło było cieniem*). Włączenie do percepcji tej wielopoziomowej struktury warstwy audialnej, ale jakby „osłabionej” efektem jej wybrzmiewającego pogłosu, tworzy w umyśle odbiorcy niezwykle, złożony obraz, o granicach zatartych i nieukonkretnionych.

Wersy Przybosia tak silnie nasycone są treścią, że decyzja kompozytora, by pozostawić je w formie recytacji przy minimalnym, a następnie całkowicie wyciszonym tle instrumentalnym, wydaje się w pełni uzasadniona. Jest to zabieg zdradzający wybitną wrażliwość interpretacyjno-odbiorczą Łuciuka. Okalające te recytatywne fragmenty tekstu dźwiękowe przedstawienia ogrodu, w którym (co zresztą sugeruje jedynie tytuł wiersza) znajduje się podmiot liryczny, doskonale oddają nastrój i wrażenie chwili, którą poeta zdaje się pragnąć uchwycić w słowie. Niemalże malarski sposób kreowania poetyckiego obrazu, przywodzący na myśl zabiegi impresjonistów, oddaje wysublimowana brzmieniowość warstwy muzycznej, utrzymanej w klimacie Debussy’owskich preludiów.

Utwór kończy ponowne przywołanie „muzycznego ogrodu”, któremu to obrazowi towarzyszy określenie *poco a poco accelerando al fine*. Motywy „ptasie” i „światłne” rozbrzmiewają jeszcze w dwóch ostatnich taktach. Bardzo wysokie dźwięki na długich wartościach i *glissanda* w instrumentach smyczkowych pojawiające się wielokrotnie w omawianym tu utworze, da się także zinterpretować jako swoiste umuzycznienie woni – po raz kolejny wspomnieć można zatem zjawisko synestezji.

1.2 „Skrzydła i ręce” (z cyklu „Skrzydła i ręce”)⁹

*Kiedy odchodzę dalej
nie zatrzymuj mnie
to jest droga w światło*

*Ręce ze wszystkich stron
ruchliwe ręce*

⁹ Analogicznie jak w przypadku analizy pieśni „W ogrodzie”, w niniejszym przykładzie uwytknione zostały te aspekty, które ze względu na specyficzne kształtowanie materii muzycznej wywołują się najodpowiedniejszym przykładem w kontekście odniesień do niewyraźności.

rozpraszają mnie i roznoszą
i zaczyna się tropienie
i zaczyna się gra światła i rąk
i są cienie na obłokach białych
cienie rąk i skrzydeł

choć nie ma między nami aniołów
(Różewicz 1988)

Ów pochodzący z tomu *Pięć poematów* wiersz posiada swoisty charakter sennej wizji – stanowi obraz nieco odrealniony. Od początku lektury dość naturalnie nasuwa się odczytanie pierwszej strofy jako metafory umierania. Na taką interpretację naprowadza oczywiście użycie przez Różewicza śladów frazeologizmu¹⁰: *odejść w stronę światła*. To, co jednak może zastanawiać przy uważniejszym czytaniu, to zastosowany czas teraźniejszy – prośba poety: *nie zatrzymuj mnie*, nie odnosi się bowiem do sytuacji spodziewanej w jakiejś mniej lub bardziej dookreślonej przyszłości, ale do trwającego procesu – *kiedy odchodzę* – mówi podmiot. W tym kontekście trafna wydaje się konstatacja Anety Kuli:

„Jest Różewicz-poeta takim nieszczęśnikiem, który od kilkudziesięciu już lat ma wrażenie, że doszedł do czasu pożegnań” (Kula 2003: 334).

Światło jest tu *sui generis* przestrzenią transcendencji, i choć Różewicz konsekwentnie odrzuca sformułowania mogące odnosić się do tradycyjnie pojmowanej „religijności”, proces umierania osadza jednak w motywie *odchodzenia dalej*, co zakłada przecież istnienie owego „dalej”, bliżej niezdefiniowanej kontynuacji tej drogi w światło, o której mowa w wierszu.

Kolejna strofa rozszerza interpretację, mogąc być z jednej strony kontynuacją opisu umierania, z drugiej jednak – uprawnia także do odczytywania procesu odchodzenia w światło jako, co z pozoru wydać się może zaskakujące, pisania poezji. Takie refleksje nasuwają się, jeśli wziąć pod uwagę szerszy kontekst twórczości Różewicza, w której znamienne przewija się motyw poety jako „pasterza umarłych” i tak licznych jego poetyckich rozmów, dialogów i sporów z nieżyjącymi – piszący jest obecny, ale równocześnie silnie tkwiący w owym świecie umarłych, świecie, w którym słyhać ich głosy, w którym być może właśnie ze wszystkich stron otaczają go owe *ruchliwe ręce*, które *rozpraszają i roznoszą*. Co warte jeszcze zwrócenia uwagi, obecność tych, którzy odeszli nierzadko ujawnia się w tej poezji w towarzyszeniu motywu skrzydeł, cieni, czy światła.

Obraz z drugiej strofy staje się, jak już zostało wspomniane, poniekąd odrealniony, niczym filmowy montaż sceny ucieczki czy też

¹⁰ O śladzie frazeologicznym zob.: J. Studzińska, K. Skibski, *Frazeologizmy Wisławy Szymborskiej w przekładzie. Propozycja kategorii śladu frazeologicznego*, „Przestrzenie Teorii” 25, Poznań 2016.

pogoni – urywki, fragmenty, migawki – *ręce ze wszystkich stron (...)* *rozpraszają mnie i roznoszą*. Oto zaczyna się swoista *gra światel i rąk* – i znów ciężko odżegnać się od wojennych skojarzeń, wydaje się to bowiem obrazem „wyjętym” jakby z polowania. *Tropienie, gra światel i rąk*, niczym wspomnienie, echo z przeszłości – polowanie na człowieka. Tuż po tej scenie atmosfera wiersza ulega jednak z powrotem pewnemu wyciszeniu i uspokojeniu. Równocześnie bowiem, co wydaje się warte odnotowania, przez ową świetlistość obrazu, odrealnienie, charakter całej sceny nie jest niepokojący, przeciwnie – z utworu bije swoisty spokój.

Wers ostatni, oddzielony graficznie od pozostałych, co stanowi szczególne podkreślenie jego wydzwięku, „wybrzmiewa” wyraźnie: *choć nie ma między nami aniołów*. Różewicz, jako poeta doczesności stanowczo odżegnuje się od świata religijnych symboli (zob. Fiut 1993: 25). Gdyby jednak wers ów czytać mniej „metafizycznie”, zasadnym wydaje się zadać pytanie o jego „przyziemne” znaczenie: *między nami* – być może nami – ludźmi, tymi, którzy odchodzą? W tej perspektywie zatem nikt nie pozostaje „czysty”, niosąc w sobie postkatastroficzne brzemie winy – ludzkiej, głębokiej, wymagającej spowiedzi-zaprzeczenia wyznania wiary:

*Zamordowałem człowieka
I czerwonymi palcami
Gładziłem białe piersi kobiet
(Różewicz 1988)*

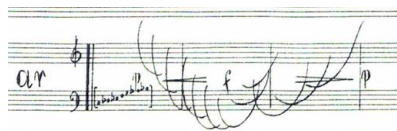
Na gruncie pieśni Łuciuka zdaje się jednak w tym obszarze dokonywać rzecz osobliwa i w pewien ujmujący swą prostotą sposób zadziwiająca: na „niewiarę” poety, manifestującą się w zaprzeczaniu istnienia religijnych motywów (wszak dla Różewicza aniołów nie ma, pozostały zaledwie cienie ich skrzydeł), wyraźnie horyzontalnym kierunku drogi ku śmierci (*kiedy odchodzę dalej*) – kompozytor nakłada swoją wiarę, przywołując symbolikę transcendencji brzmieniami „anielskich” instrumentów (czelesta, wibrafon, harfa), obejmując wertykalny kierunek *drogi w światło*, a swoiste sygnały niepokoju, reminiscencje wojennych obrazów (*tropienie, gra światel i rąk*) subtelnie wycisza, osadzając poszczególne frazy w rozświetlonej wysokimi rejestrami scenerii muzycznej i łagodząc je wskazówką wykonawczą: *dolcissimo*.

Na najbardziej ogólnym poziomie formalnym pieśń podzielić można na dwie części zasadnicze, których zakres zgodny jest z podziałem stroficznym utworu poetyckiego (ostatni pojedynczy wers wiersza dołączony jest w opracowaniu muzycznym do części drugiej). Inny podział dokonuje się na planie harmonicznym utworu i determinowany jest on wyraźnie przez zawartość semantyczną tekstu poetyckiego. W części pierwszej i pierwszym segmencie części drugiej (aż do słów: *ruchliwe ręce rozpraszają mnie i roznoszą* włącznie) wykorzystany jest materiał dźwiękowy obejmujący wszystkie składniki skali As-dur. Dotyczy to zarówno partii wokalne, jak i instrumentalnej – choć tu materiał ów zostaje minimalnie rozszerzony przez miejscowe zastosowanie

współbrzmień klasterowych. Jak się wydaje, zabieg ten związany jest bardzo ściśle z interpretacją wiersza Różewicza dokonaną przez kompozytora. Tonacja As-dur bowiem w tradycji muzycznej już od czasów baroku wiązana jest przez teoretyków ze sferą śmierci. Przykładowo, Johann Mattheson określa ją jako tonację grobu, Christian Friedrich Daniel Schubart – jako tonację grobu, śmierci i sądu ostatecznego, Georg Joseph Vogler zaś łączy ją z królestwem Plutona (zob. Mianowski 2000: 37, 40).

Tam, gdzie w kolejnych wersach utworu poetyckiego następuje swoiste zagęszczenie ruchu, gdzie przywołana jest obecność umarłych – materiał dźwiękowy zostaje rozszerzony do pełnej skali chromatycznej, a dodatkowo zwiększa się także liczba i zakres współbrzmień klasterowych. Ewokuowanym więc w tekście treściom związanym z odchodzeniem z tego świata towarzyszy semantyka muzyczna już na tak wysublimowanym i głębokim poziomie, jak plan tonalny.

Na część pierwszą utworu składają się cztery segmenty. Początkowy – sonorystyczny stanowi swego rodzaju obraz wstępny, wprowadzający specyficzną nastrojowość całego tekstu poetyckiego. Współbrzmieniom klasterowym w partiach instrumentów dętych i smyczkowych towarzyszą wznosząco-opadające *glissanda* w partii wiolonczeli, a także nieregularne chmury *glissand* w partii harfy (przykład 6) i arabeskowe figury (triole szesnastkowe objęte łukiem) w partii czelesty, które budują łagodny, „światlisty” charakter tego fragmentu.



Przykład 6. *Skrzydła i ręce*, s. 43¹¹.

Wspomniane figury realizowane przez harfę i czelestę interpretować można jako swoiste motywy „anielskie” ze względu na ich jasny, ażurowy charakter i kształt – ponadto instrumenty, którym zostają one powierzone, same w sobie konotują sferę niebiańską poprzez swoje łagodne, światliste brzmienia. Następujący potem segment wokalny to dwa wersy wiersza: *Kiedy odchodzę dalej nie zatrzymuj mnie*, połączone w jedną frazę zbudowaną z dwóch motywów o ustalonym schemacie melorytmicznym, o lirycznym, kantylenowym charakterze. Specyficzną „anielskość” potęguje nagle pojawienie się migotliwej kombinacji brzmień wiolonczeli, czelesty i harfy.

Kolejna fraza wokalna na słowach *to jest droga w światło* prezentowana jest o kwartę wyżej niż poprzednio. Owo stopniowe podwyższanie rejestru również w sposób znamieny oddaje proces odchodzenia ku wieczności – co warte zwrócenia uwagi, dla deklarującego

¹¹ Źródło przykładów nutowych odnoszących się do cyklu *Skrzydła i ręce*: J. Łuciuk, *Skrzydła i ręce: na baryton i orkiestrę symfoniczną*, [partytura], Kraków 1980.

swoją niewiarę Różewicza, odchodzenie to ma charakter drogi *dalej*, warstwa semantyczna pozostaje więc na poziomie horyzontalnym – natomiast głęboko religijny Łuciuk umuzyczniając ów proces, decyduje się osadzić go w orientacji pionowej, ascendentnej, jakby kierując drogę w światło w stronę nieba. W tym miejscu kończy się część pierwsza utworu.

Następuje sześciotaktowy fragment instrumentalny wprowadzający nowy materiał brzmieniowy, choć nieliczne motywy z obrazów poprzednich są tu także obecne. Pojawiają się więc opadające i wnoszące *glissanda* w partii harfy, arabskie motywy w partii czelesty i wibrafonu, *tremolo* w trójkątach i szenelach oraz półtonowe dwudźwięki w partii instrumentów smyczkowych, w której każdy rodzaj instrumentu występuje *divisi a 4* (Przykład 7).

Przykład 7. Skrzydła i ręce, s. 49.

Ów obraz brzmieniowy kontynuowany jest w kolejnych taktach, na jego tle zaś pojawia się nowa fraza wokalna z oznaczeniem *dolcissimo* w wysokiej (oscylującej wokół granicy oktawy małej i razkreślnej) *tessiturze*: *Ręce ze wszystkich stron ruchliwe ręce*. Polecenie wykonania owych dwóch kolejnych wersów ze szczególną słodyczą i łagodnością (*dolcissimo*) osłabia nieco wrażenie zaniepokojenia powodowane wzmożonym zagęszczeniem ruchu pojawiającym się w warstwie semantycznej. Cała pieśń jest przez kompozytora konsekwentnie utrzymana w spokojnej, świetlistej aurze, pomimo owych krótkich poetyckich sygnałów pewnego rodzaju strachu – Łuciuk stara się delikatnie zacierać je i wyciszać, eksponując pozytywny pierwiastek, uczucie pogodzenia się z biegiem życia i akceptacji takiego stanu rzeczy.

Podczas gdy w części pierwszej omawianej pieśni partia wokalna pojawiała się za każdym razem bez towarzyszenia instrumentów, co podkreślało maksymalne wyciszenie i skupienie podmiotu, deklarującego gotowość podjęcia swojej *drogi w światło*, w części drugiej prezentowana jest ona na tle obrazu brzmieniowego – bohater wiersza nie jest już bowiem sam: po przejściu *dalej* otoczony jest przez owe nieme, odrealnione byty, ich rozchwytyjące go ze wszystkich stron *ruchliwe ręce*.

W muzyce więc także partia barytonu prezentowana jest już nie na tle pełnej skupienia ciszy, lecz wśród coraz gęściej występujących rozdrobnionych rytmicznie, krótkich motywów w różnych partiach instrumentalnych.

Kolejna fraza wokalna: *rozpraszają mnie i roznoszą* pojawia się po jednym takcie pauzy w głosie barytonu. Również i to stanowi charakterystyczny zabieg zwiększający wrażenie poruszenia i przyspieszenia – kolejne wersy nie są oddzielane dłuższymi ustępami brzmieniowymi, ale następują niemal natychmiast po sobie. Zwiększona intensywność brzmienia w instrumentach dętych potęguje odczucie poruszenia i buduje coraz większe napięcie. Wzmoczony ruch, odzwierciedlający zaniepokojenie, występuje także w partii instrumentów smyczkowych i perkusji.

Na tak kształtowanym tle pojawiają się oddzielane całonutowymi pauzami następne cztery frazy wokalne o identycznym łukowym, wznosząco-opadającym konturze melicznym: *i zaczyna się tropienie, tropienie* (należy w tym miejscu zaznaczyć, że wyraz *tropienie* jest repetowany celem, jak się wydaje, podkreślenia strony wyrazowej, wprowadzającej swoisty niepokój) | *i zaczyna się gra światła i rąk | i są cienie na obłokach białych | cienie rąk i skrzydeł*. Kolejne frazy intonowane są ponadto coraz wyżej – następuje więc gradacja napięcia, prowadząca do jego kulminacji w ostatniej frazie: *choć nie ma między nami aniołów*. Gdy ostatnie słowo wiersza zaczyna wybrzmiewać na zatrzymanej wartości, pojawiają się kolejne motywy instrumentalne, obecne już we wstępnym obrazie brzmieniowym całego utworu: konotujące sferę „niebiańską” chmury *glissando* w harfie, *pizzicato* w instrumentach smyczkowych oraz pojedyncze uderzenia trójkątów. Nastrój dopełniają bardzo szybkie nierytmizowane *tremolo* na wąskozakresowym współbrzmieniu klasterowym w partii wibrafonu oraz podobne współbrzmienia klasterowe w instrumentach dętych.

Zakończenie

Przyboś i Różewicz reprezentują odmienny stosunek do problematyki niewyraźności, wynikający z różnego podejścia do możliwości wyrazowych słowa, co w dużym stopniu rzutuje na interpretację muzyczną Łuciuka. Wieloznaczność Przybosia pobudza wyobraźnię odbiorcy, stwarzając możliwość piętrzenia interpretacji i odczuwania owej subtelnej wrażeniowości, jaką rodzi – by użyć, jak się zdaje w pełni uprawnionego, porównania – impresjonistyczna wizja. Tę właśnie wrażeniowość stara się umuzyczyć Łuciuk w swoim cyklu pieśniowym, udźwiękawiając liryczne obrazy i wizje poetyckie. Uzyskuje to m. in. poprzez bezpośrednie obrazowanie słów, kładąc bardzo znaczący nacisk również na aspekt kolorystyczny, wzmagając tym samym wrażenie chwیلowości, tak charakterystyczne dla poezji Przybosia. Niemal namacalnie ukazane jest w muzyce drganie powietrza, błyski światła, szelest listowia (por.: przykład 1) czy śpiew ptaków (por.: przykłady 2-5).

Poezja Różewicza podobnych wizji nie uruchamia, a raczej wywołuje intensywne odczucia na poziomie emocjonalnym. To, co uobecnia się za „warstwą” struktury wiersza, to głęboka emocja, owo poczucie niewyraźności związane z wrażeniem niestabilności, napięcia, rozbicia. Tę właściwość umuzycznia Łuciuk w omawianym cyklu – przekładając na „język” muzyki nie tyle ukryte w słowach znaczenia, co skrywane w nich emocje, nieświadomie percypowane przez odbiorcę. Czyni to natomiast już nie – jak w przypadku *Narzędzia ze światła* – za pomocą tworzenia muzycznych scen i obrazowania poszczególnych słów czy wyrażań, a raczej za pomocą specyficznego kształtowania materii brzmieniowej, nadając muzyczny kształt ewokowanym w tekście głębokim emocjom (np. nietypowa dla barytonu wysoka tessitura, kontrastowanie dynamiki, czy też stopniowe podwyższanie rejestru).

Znajduje to swój wyraz także i w samym sposobie komponowania cyklów jako zamkniętych całości, o niezwykle przemyślanym przebiegu treści. Klamrowy charakter *Narzędzia ze światła* tworzy serię pełnych blasku, onirycznych obrazów, będących niemal przestrzennie ułożoną swoistą kompozycją-pomnikiem rozświetlonej wyobraźni Przybosia – starannie wybrane utwory Różewicza zaś układają się w *Skrzydłach i rękach* w pełen mocy wyrazu obraz drogi, na której odbywa się powolne, uparte odbudowywanie świata utraconych wartości – tego, którego w swojej poezji nieustająco poszukiwał autor *Czerwonej rękawiczki*.

Bibliografia

- Chrenkoff, M. 1992. *Oratorium św. Franciszek z Asyżu Juliusza Łuciuka*, w: *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. T. Malecka, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.
- Fiut, A. 1993. *Po śmierci Boga: o twórczości Tadeusza Różewicza*. Teksty Drugie, nr 3 (21).
- Fubini, E. 2015. *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków: Musica Iagiellonica.
- Guczalski, K. 1999. *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków: Musica Iagiellonica.
- Humboldt, von W. 2002. *O myśli i mowie*. w: idem, *O myśli i mowie. Wybór pism z teorii poznania, filozofii dziejów i filozofii języka*, tłum. Elżbieta M. Kowalska. Warszawa: PWN.
- Kłuba, A. 2014. *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kramer, L. 2002. *Musical Meaning: Toward a critical history*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Kula, A. 2003. *Skamieniały posąg bóleści. Próba odczytania poetyckiej biografii matki w kontekście tomu matka odchodzi Tadeusza Różewicza*. Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica, nr 6.
- Kwiatkowski, J. 1972. *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa: PIW.

Renata Dobkowska: Łuciuk, Przyboś, Różewicz. *Muzyka i poezja wobec niewyraźności*

- Łapiński, Z. 1970. „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy” (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia). w: M. Głowiński (red.) *Studia z teorii i historii poezji*. Seria druga. Wrocław: Ossolineum.
- Łuciuk, J. 1970. *Narzędzie ze światła: 6 utworów na baryton i orkiestrę symfoniczną*, [partytura]. Kraków: PWM.
- Łuciuk, J. 1980. *Skrzydła i ręce: na baryton i orkiestrę symfoniczną*, [partytura]. Kraków: PWM.
- Markowski, M. P. 1998. *Wobec niewyraźnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja*. w: W. Bolecki, E. Kuźma (red.) *Literatura wobec niewyraźnego*. Warszawa: IBL PAN.
- Mianowski, J. 2000. *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Mickiewicz, A. 1982. *Dzieła poetyckie*. T. 1: Wiersze, red. Cz. Zgorzelski. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Naborowski, D. 1961. *Poezje*, opr. J. Dürr-Durski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nerczuk, Z. 1997. *Traktat o niebycie Gorgiasza z Leontinoi*. Przegląd Filozoficzny, r. VI, nr 3 (23).
- Nycz, R. 1998. „Wyrażanie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia). w: W. Bolecki, E. Kuźma (red.) *Literatura wobec niewyraźnego*. Warszawa: IBL PAN.
- Przyboś, J. 1955. *Najmniej słów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Przyboś, J. 1970. *Zapiski bez daty*. Warszawa: PIW.
- Różewicz, T. 1988. *Poezja*. t. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Studzińska, J., Skibski, K. 2016. *Frazeologizmy Wisławy Szymborskiej w przekładzie. Propozycja kategorii śladu frazeologicznego*. Przestrzenie Teorii, nr. 25.
- Szczukowski, D. 2008. *Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków: Universitas.
- Wittgenstein, L. 2000. *Tractatus logico-philosophicus*. B. Wolniewicz (tłum.). Warszawa: PWN.
- Woleński, J. 2000. *Epistemologia. Zarys historyczny i problemy metateoretyczne*. T. 1. Kraków: Aureus.