

CZY SĄ JAKIEŚ PYTANIA?
SZKICE O NAJNOWSZEJ LITERATURZE POLSKIEJ

pod redakcją Justyny Pyzi i Józefa M. Ruszara

Instytut Literatury
Wydawnictwo Naukowe UKSW

Kraków–Warszawa 2019

BIBLIOTEKA PANA COGITO
pod redakcją J.M. Ruszara

Czy są jakieś pytania?
Szkice o najnowszej literaturze polskiej

RECENZENT NAUKOWY
prof. UAM dr hab. Michał Januszkiewicz
dr hab. Radosław Sioma (UMK)

REDAKCJA NAUKOWA
Justyna Pyzia
Józef M. Ruszar

REDAKCJA JĘZYKOWA
Adrian Kyć

KOREKTA I ADIUSTACJA
Aleksandra Brambor-Rutkowska

PROJEKT OKŁADKI
Marek Górny i Paweł Górny

OBRAZ NA OKŁADCE
Maska pochodzi z Teatru Rzymskiego w Lecce,
fot. Józef Ruszar

SKŁAD I ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
Ester Sendecka

INDEKS
Aleksandra Brambor-Rutkowska

© by Instytut Literatury, Poland, 2019, wydanie I

Kraków–Warszawa 2019
978-83-66359-06-2
978-83-8090-621-1

Krzysztof Lipka

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

„Klawiatura grzbietów książek...” Muzyka w poezji Jana Polkowskiego

Serce śpiewa jak nieboskłon...

Jan Polkowski

Muszę rozpocząć ten wstęp od przyznania się do zaniedbań: dotąd słabo znałem twórczość Jana Polkowskiego, ot, parę wierszy w *Panoramie literatury polskiej XX wieku* Karla Dedeciusa¹. Nie będę się usprawiedliwiał ogólną sytuacją; wina jest moja, od dawna już, zniechęcony raczej twórczością współczesnych poetów, często nawet tych uznawanych za największych, przestałem śledzić ich osiągnięcia. Aż raptem Józef Maria Ruszar zamówił u mnie, jako u pisarza i muzykologa, referat na temat muzyki w poezji Jana Polkowskiego. – „Coś tam na ten temat wyciśniesz” – powiedział do mnie. Ano wycisnę...

Kiedy zagłębiałem się w tomie *Gdy Bóg się waha*², powoli wpadałem w coraz większy zachwyty. Po tej lekturze uważam poezję Polkowskiego za doskonałą, niezwykle oryginalną, naturalną, przekonującą, przejmującą – mógłbym rozszerzać tę chwałbę, ale chyba wystarczy, jeżeli ostatecznie powiem, że przy ogromnie odległej, wręcz obcej mi atmosferze tej poezji, obcej zarówno w treści, jak i w formie, mój zachwyty jest tak wielki, iż nie spodziewałem się już podobnego przeżyć. Może jest to poezja nieco nierówna, mógłbym jej także to i owo zarzucić... ale nie chcę! Wszelkie mankamenty nikną wobec wspaniałości dzieła i czuję wielką wdzięczność i głęboki szacunek dla poety, który to wszystko napisał. Za to przede wszystkim, że tematykę polityczną, społeczną,

¹ K. Dedecius, *Panorama literatury polskiej XX wieku*, t. 2: *Poezja*, Warszawa 1996, s. 583–600.

² J. Polkowski, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977–2017*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2017. Wszystkie wiersze w artykule cytowane są za tym wydaniem.

narodową, historyczną, współczesną umiał tak harmonijnie pogodzić z indywidualnym, silnym obrazowaniem, niepowtarzalną trafnością metafory i wielkim retorycznym stylem. Wdzięczność wyrażam także Józefowi Marii Ruszarowi za to, że mnie do zapoznania się z tą znakomitością niemal dosłownie zmusił.

Swego czasu, kiedy publikowałem książkę o związkach muzyki i literatury³, przeprowadziłem we wstępie dość, jak sądzę, wyczerpującą systematykę tychże powiązań. Otóż muzyczne motywy w wierszach Jana Polkowskiego ograniczają się do najprostszej łączności tematycznej. Nie ma w poezji tego twórcy mowy o szczególnej melodyjności wiersza, nie wspominając już o sylabotonice, nie ma mowy o zwiewnej płynności frazy, rytmiczności, pulsie czy rymach; są to wiersze, chciałoby się rzec, pisane prozą, gdyby nie ich absolutnie niedwuznaczna poetycka syntetyczność i metaforyczna kondensacja. Takie podejście do wierszowanego tekstu wynika ze świadomego założenia autora, który już swój pierwszy tomik opatrzył tytułem *To nie jest poezja*⁴. A zatem jedyne związki tej poezji z muzyką polegają na obecności w tekście ściśle tematycznych wzmianek o muzyce, słów czy terminów wziętych z muzycznej sfery oraz na stosowaniu metafor porównujących pewne zjawiska z rzeczywistości ze światem muzyki, przy czym te metafory lub parabole odnoszą się raczej nie do pojedynczych rzeczy czy detali, ale do ogólnej, zazwyczaj złożonej sytuacji. Jest to często tak, jak gdyby świat rzeczywisty (czy rzeczywisty? – to pytanie) bywał odnoszony do innego świata – świata sztuki, w tym wypadku muzyki – jako do świata paralelnego.

Teraz trochę statystyki. W dziewięciu tomikach Jan Polkowski pomieścił trzysta dwa wiersze (z dokładnością do dwóch pozycji, bo można się w tym obliczeniu dopatrzeć pewnej dwuznaczności⁵). W tych trzystu dwóch wierszach odnalazłem siedemdziesiąt osiem muzycznych wzmianek (w tym dwanaście w tytułach) oraz dziesięć wierszy poświęconych w całości muzyce (o ile w ogóle można mówić o tym, że

3 K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury od Abélarda do Rilkego*, Warszawa 2005.

4 J. Polkowski, *To nie jest poezja*, Warszawa 1980.

5 W przypadku wierszy umieszczonych po sobie z numeracją 1, 2 oraz poetyckiego w charakterze autorskiego „posłowania” w tomie *Głosy* (2012).

którykolwiek z wierszy Polkowskiego jest monotematyczny, bo w zasadzie wszystkie one mówią o człowieku, życiu, świecie, bycie i tym podobnych sprawach). Jeżeli idzie o treść wzmianek, można je podzielić na: wymieniane instrumenty, formy muzyczne, konkretne utwory, konkretnych kompozytorów oraz ogólne typu: śpiew, melodia, muzyka.

Najczęściej (trzydzieści pięć razy) jest mowa o śpiewie, przy czym jest to śpiew rozumiany bardzo różnie, oprócz użycia słów śpiew, śpiewanie i innych, pojawiają się bliższe określenia, jak śpiew gregoriański, śpiew aniołów, śpiew dziecięcy, śpiew chasydów, nucenie (dwa razy), pienia, śpiew śpiących kobiet, a nawet śpiew syren policyjnych i śpiew dzikich pszczoł. Pomijam śpiew ptaków, ale jeden wyjątek przytoczę, kiedy z samotnym śpiewem kobiety zestawiony jest, w liczbie mnogiej, śpiew kosów.

Na drugim miejscu trzeba wymienić pewne gatunki śpiewane, przede wszystkim psalm (dziewięć razy), hymn (osiem), chorał (trzy), pieśń (sześć), odę (dwa), arię (raz), lecz spotka się także mniej konkretne terminy, jak piosenka (siedem), melodia (pięć), fraza (raz); również po razie występują kołysanka i kolęda. Tutaj należałoby dodać kilka niejasnych, bo najbardziej ogólnych pojęć, a więc: muzyka (sześć razy), nuty (siedem), partytura (raz) w różnym znaczeniu oraz pojedyncze użycie takich terminów jak responsorium, alleluja, credo; przy czym nie jest oczywiste, czy słowa te na pewno należy rozumieć muzycznie, gdyż są wieloznaczne lub dość umowne, zwyczajowo przyjęte w różnych słownych kontekstach. Z głósów wokalnych pojawia się tylko raz sopran, raz alt (w tym samym wersecie), ogólnie głos śpiewany (trzy razy). Konkretne wymienione formy to fuga (cztery razy), toccata (dwa) i pojedynczo przywołane wariacje, sonata, oratorium; tytułów dzieł znajdujemy w wierszach Polkowskiego tylko (lub aż) piętnaście, a to: Jana Sebastiana Bacha sześć utworów lub pełnych zbiorów, czyli *Toccatę g-dur*, *Wariacje Goldbergowskie*, zbiór *Das wohltemperierte Klavier* (występujący też jako preludia i fugi w innym wierszu), *Partitę d-moll* oraz preludia chorałowe *Es ist das Heil uns Kommen her*, *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ*⁶; dalej Georga Friedricha Händla *Haec est Regina Virginum* (nieodkładnie określoną w przypisach jako hymn), oratorium

6 Przy tych dwóch utworach autor nie podaje specyfikacji gatunkowej, może mu chodzić o chorały protestanckie w czterogłosowym opracowaniu Bacha lub (raczej)

Siedem ostatnich słów Chrystusa na Krzyżu Josepha Haydna (przy czym tytuł w skrócie), niewskazaną dokładniej sonatę Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Odę do radości* Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta *Kwintet fortepianowy „Pstrąg”* (błędnie określony w wierszu jako kwartet), *Preludia* Fryderyka Chopina, *v Symfonię* Gustava Mahlera i Richarda Straussa *Cztery ostatnie pieśni*, wreszcie z jazzu Milesa Davisa *Lonely Fire*; przy czym kompozytorów wymienionych z nazwiska jest siedmiu: Bach (siedem razy, w tym jeden raz bez nazwiska i raz jako „czarnoksiężnik z Lipska”⁷), Haydn, Mozart (jako Wolfgang Amadeusz M.), Schubert, Chopin, Mahler i Davis; pojawiają się także wykonawcy: pianista Vladimir Horowitz (w tytule), pianistka Tatiana Nikołajewa (w przypisach) i anonimowy psalmista (w tekście). W zakresie muzyki instrumentalnej spotykamy: dwa razy wymienioną orkiestrę (w tym jeden raz dętą, „pijaną”), jeden raz chór instrumentalny, raz chór, dwa razy ogólnie instrumenty; dalej trzykrotnie skrzypce, jeden raz altówkę, jeden violę (co niezwykle wieloznaczne), jeden raz violę da gamba, raz cytrę, raz flet, raz trąbki, dwa razy organy, raz klawikord, raz pianino, z perkusyjnych: raz tamburyn, dwa razy bębny, dwa razy werble, pięć razy dzwony (w różnym znaczeniu), raz dzwoneczki; osobno pojawiają się dwukrotnie struny (w tym raz altówki), siedem razy klawisze lub klawiatura oraz budowniczo instrumentów: jeden raz Silbermann (klawiatura organów), jeden raz Steinway przy okazji niewymienianego z nazwy fortepianu oraz jeden z rodu kremonskich budowniczych skrzypiec Guarneri, który „zaprojektował nadgarstki córki”. Jest także pięciolinia i partytura.

Wśród poezji noszących tytuły dwunastokrotnie w nagłówkach pojawiają się muzyczne sformułowania; chronologicznie to wiersze: *Chorał, wschód; Piosenka o poecie; Tobie śpiewa żywioł wszelki* (z tomów *To nie jest poezja / Oddychaj głęboko*, 1980, 1981); *Hymn; O Norwej to Hucie piosenka* (*Ogień. Z notatek 1982–1983*); *Miłości, miłości, najboleśniej śpiewaj* (*Drzewa. Wiersze 1983–1987*); *Cantus; Allemanda, corrente, sarabande, giga, ciaccona* (*Cantus*, 2009); *Wolfgang Amadeusz M.*; znów *Hymn; Nuta* (*Cień*, 2010);

o tak zwane preludia chorałowe na organy. W pierwszym z incipitów słowo „kommen” powinno być, jako czasownik, rozpoczęte małą literą.

7 Ten eufemizm uważam za nieudany, czarnoksiężnik bowiem zawsze ma w sobie tyle mniej więcej cudowności, co i oszustwa.

Vladimir Horowitz Preludia Chopina (Pochód duchów, 2018). Tytuły te jednak bardzo swobodnie odnoszą się do treści, większość z tak nazwanych utworów niewiele lub zgoła nic nie mówi o muzyce – stosunkowo najwięcej wiersz poświęcony *Particie d-moll* Bacha (*Allemanda, corrente, sarabande, giga, ciaccona*), a już wiersz zatytułowany *Wolfgang Amadeusz M.* raczej skupia się na postaci kompozytora niż na jego twórczości.

Jeszcze kilka drobnych wątpliwości. Według *Katalogu dzieł Bacha* autorstwa Wolfganga Schmiedera określenia części *Partity d-moll* powinny być podawane po francusku: *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Chaconne*⁸. Co do frazy: „Kwiczoły [...] skrzypią jak zerwane struny altówki”, to autor nie zauważa, że zerwane struny w ogóle już nie wydają dźwięku; lepiej było zatem napisać „zrywane [a nie zerwane – K.L.] struny”. Zdarzają się też pewne ekscentryczności; trudno pojąć, dlaczego „orzech układa toccatę Bacha”, a nie własną. Za całkowicie niezrozumiałą uznaję frazę: „cytra dolna owocująca” (nie znam podziału cytr na dolne i górne oraz na owocujące i jałowe).

Z tego sumarycznego zestawiania obraz muzycznych wątków w poezji Polkowskiego wyłania się samoczynnie. W zasadzie w żadnym wypadku nie jest to poezja mówiąca o muzyce, choć, jak pokażę dalej, zawiera ona niezwykle interesujące muzycznie wątki. Żeby podsumować nakreślony dotąd obraz, pozwolę sobie bez dodatkowych analiz przejść do konkluzji. Poeta chętnie posługuje się terminami muzycznymi, używając ich zawsze niemal przenośnie, zaś prawie nigdy dosłownie, a jeżeli, to w ich najogólniejszym znaczeniu. Co więcej, bardzo rzadko którekolwiek ze wzmianek muzycznych dadzą się nawet w ogólny sposób odnieść do muzyki, służą one po prostu do mówienia dosłownie o wszystkim, jak całe dzieło Polkowskiego, a w rękach poety stają się tylko zręcznym narzędziem przydatnym do sugestywnego, dość precyzyjnego, a zarazem nacechowanego emocjonalnie przedstawienia problemów i sytuacji społecznych, życiowych, psychologicznych i tym podobnych, w żadnym wypadku nawet nie estetycznych czy artystycznych. Najlepsze bodaj przykłady to poetyckie frazy: „smukłe nuty siatki pokrywającej spacerniak” czy „gregoriański śpiew zginiętych śmieci”⁹, zaskakujące zarówno trafnością,

8 W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1971, s. 560.

9 *** [Opowieść, która nieustannie niszczy i powstaje z martwych]; Czarnoziem.

jak i absolutnie niekonwencjonalnymi skojarzeniami. Polkowski tymi i zbliżonymi manewrami wyobraźni daje znać o dwóch sprawach: po pierwsze, o tym, że bez wątpienia lubi i rozumie muzykę klasyczną (sądzę, że w stopniu zdecydowanie ponadprzeciętnym), po drugie, że doskonale zdaje sobie sprawę z emocjonalnego wpływu wzmianek o niej na czytelnika, z ich ekspresyjnych walorów językowych.

Polkowski jest mistrzem metafor i nie obawia się używać do ich konstruowania terminów muzycznych. Stąd mamy wiele zachwycających trafnością sformułowań: „jodły w chwale bezcielesnej fugi”, „klawisze sezonów i werble źródeł”, „klucz głosów zataczających kręgi”, „ciemny ton nadziei”, „psalm planet”, „muzyka nienasyconych ciał” i wiele, wiele innych. Niektóre zwracają uwagę nad wyraz udanymi obrazami synestetycznymi, kiedy na przykład poeta mówi:

widziałem jak rośnie fuga
słyszałem ochrę i biel dotykałem mgły słów.

W innych wierszach uderza prawdziwość poetyckiej przenośni, jak we frazie o „nasiąkniętej śmiercią klawiaturze Bacha” czy „żywicznych strunach pinii pełnych tęsknych melodii”.

Przejdę na zakończenie do tych kilku wierszy, przy których szczególnie warto się zatrzymać, gdyż bez wątpienia wnoszą one świeży, nieoczekiwany powiew do myślenia o muzyce, a nawet więcej, do całej, bardzo przecież bogatej literatury pięknej, która tak chętnie i, zdawałoby się w związku z tym, tak wyczerpująco omawia, analizuje i interpretuje muzykę.

W wierszach Polkowskiego dostrzegam kilka takich punktów węzłowych wskazujących na istotne znaczenie muzyki.

(1) Wyjdźmy od początkowej strofy wiersza bez tytułu o incipicie *** [*Oko otworzyło kamień kolorów...*]; dowiadujemy się z niej, że przeswiera przezeń „niewidomy świat”, dzięki czemu człowiek

odczytuje ducha jego głos i melodię.
Używa instrumentów pochylonych ku nieskończoności
i dźwięczy powietrze zanim obejmie rzeczy.

Zostało tu uchwycone sedno budowania przez muzykę więzi z nieskończonością językiem zrozumiałym i ścisłym poetycko w takim

stopniu, że przełożenie tej wypowiedzi na racjonalny dyskurs nie jest ani możliwe, ani potrzebne.

(2) Przytoczmy ostatnią strofę wiersza bez tytułu o incipicie *** [*Moi przodkowie moczą nogi w obłokach Kazachstanu*]; mimo iż nie ma w tym utworze nic specyficznie muzycznego, to jednak tego rodzaju zakończenie:

Myslałem że wybieram lecz tylko uległem
Na początku początków wybrał mnie psalm matki
jej śpiewu dom ruchomy wsunął mi za pazuchę
przeznaczenia węzeł
wieczny wiatr

zawiera tak wielką sugestywność, że ocala także ten niby-marginalny, czysto muzyczny sens, nadając mu przez kontekst szczególną wymowność i wartość.

(3) Bardzo zapadł mi w pamięć wiersz *Lato*, gdzie w poruszającym rzadkim dotknięciem prawdy obrazie świata niespodziewanie wypływa jakby marginalna, a niezwykle ważna uwaga:

[...] choć śpiewaliśmy nie było słycać słów
bo przecież istnieliśmy gdzieś indziej.

To i inne podobne spostrzeżenia, luźno rozrzucone w poezji zajmującej się z gruntu zupełnie różną tematyką, powodują, że odczuwamy muzykę jako identyfikującą nas samych, którzy także z niej budujemy własne człowieczeństwo.

(4) W tym kontekście gorzko brzmi uwaga końcowa w wierszu *Hymn*:

jeszcze wczoraj byliśmy muzyką
w konarach świętych słów to znaczy
byliśmy ludźmi.

(5) Jeszcze kilka słów o dwóch wierszach, w których Polkowski zdecydował się mówić wprost o samej muzyce, wybierając największych, Bacha i Haydna. W utworze znamienne zatytułowanym *Europa* mowa jest w zasadzie o roli muzyki (Bacha – ale to właśnie nazwisko w wierszu

występuje w nawiasie). Oto kilka myśli zbyt oczywistych i zarazem zbyt dobitnie wyrażonych poezją, by je przekładać i tłumaczyć:

[...] Cóż zdoła
nas poróżnić jeśli to nas łączy?
[...]
Czy nasze ręce będą posłuszne Twoim preludium i fugom
będą uprawiać ziemię [...]?
[...]
Ale jesteśmy śmiertelni i [...]
organy modlą się za nas.

Zaimek „Twoim” rozpoczyna wielka litera i rozumiemy, że owe preludia i fugi pochodzą tyle od Bacha, ile od Boga.

Na marginesie: drugi wiersz mówiący o Bachu i noszący w tytule określenia części *Partity d-moll* na skrzypce solo – *Allemanda, corrente, sarabande, giga, ciaccona* – rozpoczyna się wizją lipskiego kantora, by szybko przeskoczyć na Górny Śląsk z początku XXI wieku, i snuje pewne paralele czy raczej przeciwstawienia między najwznioślejszą sztuką i sytuacją społeczną, którą człowiek sam sobie wbrew własnej duchowości stwarza.

Przechodząc do Haydna: wiersz zatytułowany „*Aby się wypełniło Pismo, rzekł: Pragnę*” tylko z pozoru, podobnie jak drugi z dotyczących Bacha, zatrąca o muzykę, lecz poeta zwierza się w nim z czegoś niezmiernie istotnego, mianowicie że kiedy słucha oratorium Haydna *Siedem ostatnich słów Jezusa na Krzyżu*, zdarza mu się usłyszeć samego Boga. Sens wiersza jest w uproszczeniu taki, że człowiek błądzi (owo błędzenie pojawia się tak na początku krótkiego wiersza, jak i na jego końcu, oba razy w bezpośrednim kontakcie z oratorium), a Haydn (nie bez Bożej pomocy), mówiąc o śmierci, jednocześnie swą natchnioną muzyką właśnie śmierć unicestwia.

Odnoszę wrażenie, że – poza osobistymi zwierzeniami – Jan Polkowski o muzyce jako o metafizycznej, abstrakcyjnej konstrukcji nie ma nam nic nowego do przekazania, ale poezja jego niesie ze sobą głęboką prawdę o tajemniczości muzyki, w przejmujący sposób zaskakuje odczuciem i zrozumieniem roli, jaką muzyka odgrywa w świecie. Mało kto zapewne spoza kręgu poetów (szeroko rozumianego) oddaje to

zasadnicze znaczenie muzyki, to, które stawia ją na uprzywilejowanej pozycji jako jedno z najważniejszych zjawisk, wplątane w osobliwe zawężenie, które da się streścić w triadzie: człowiek – los – Bóg. Tu rola muzyki jest niewyraźna, muzykologia jej nie uchwyci i tylko poezja może jej dotknąć, a nas tym zrozumieniem porazić. Jan Polkowski należy do mistrzów tego rodzaju uzmysławiania nam roli muzyki w życiu, jej roli w rzeczywistości – jak sam mówi – w kosmosie.

Bibliografia podmiotowa

- Polkowski J., *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977–2017*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2017.
- Polkowski J., *Pochód duchów*, Sopot 2018.

Bibliografia przedmiotowa

- Dedecius K., *Panorama literatury polskiej XX wieku*, t. 2: *Poezja*, Warszawa 1996.
- Lipka K., *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury od Abélarda do Rilkego*, Warszawa 2005.
- Schmieder W., *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1971.