

WOJCIECH LIGĘZA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

## MUZYKA W WIERSZACH KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

### STRESZCZENIE

Przedmiotem artykułu jest obecność muzyki w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego. Mimo iż odniesienia do tej gałęzi sztuki pojawiają się w obrębie całej twórczości poety, ich rozkład pozostaje nierównomierny, a relacja poezja – muzyka ulega licznym przemianom.

### SŁOWA KLUCZOWE

poezja polska XX wieku, korespondencje sztuk, literatura a muzyka

### INFORMACJE O AUTORZE

prof. dr hab. Wojciech Ligęza  
Wydział Polonistyki  
Uniwersytet Jagielloński  
e-mail: wligeza@wp.pl

---

Kazimierz Wierzyński w swoich utworach poetyckich oraz eseistycznych wielokrotnie opisywał wędrówki po światach sztuki. Tematy malarskie, muzyczne, literackie powracają ze szczególną intensywnością w okresie późnym, kiedy poeta emigracyjny poszukiwał duchowej przeciwwagi dla „niedogodności wy-

gnania”. Przebywając w Nowym Jorku, podróżując po Europie, zyskał szerszą perspektywę oglądu zjawisk artystycznych, nie tylko nowoczesnych. Wtajemniczenia kulturowe poety łączą się integralnie z wewnętrzną biografią artysty, pośredniczą w przekazywaniu emocji i przeżyć, formułowaniu pytań egzystencjalnych oraz metafizycznych. Świadectwa sztuki, które mają zdolność przekraczania granic czasu i przestrzeni, mogą być włączone w obszar własnych doświadczeń poety, nadając im większą trwałość, gdyż to, co zostało zapisane w znakach kultury, opiera się nagłym zmianom w dziejach, nie podlega ulotności życia, nie przepada.

Kazimierz Wierzyński jest zafascynowany sztuką słowa – celnością sformułowań, rytmami fraz językowych, które sam układał i które znajdował u innych poetów, walorami rozłożenia barw na płaszczyźnie, oddziaływaniem kompozycji muzycznych. Szczególnie interesowały Wierzyńskiego biografie artystów – demiurgów szczęśliwych i męczenników sztuki, opuszczonych, samotnych. Przy tej sposobności poeta gromadził przemyślenia na temat uwikłań twórcy w dzieje oraz związków pomiędzy percepcją sztuki a rozumieniem egzystencji. Warto wspomnieć o kompensacyjnych właściwościach liryków Wierzyńskiego poświęconych sztuce, o poszukiwaniu trwałych wartości, które można by przeciwstawić wyrokowi historii w wieku XX oraz niszczącemu działaniu losu. Poeta, wygnaniec i emigrant, dostrzegał katastrofy złego wieku, a podejmując refleksję nad odziedziczoną przeszłością, starał się dotrzeć do zrozumienia tego, co aktualne, a także – za pośrednictwem dialogu z tekstami kultury – opanować cierpienia, oswoić niedogodności życia na emigracji.

W tym szkicu rozległe zagadnienie obecności literatury i sztuki w dziele Kazimierza Wierzyńskiego ograniczę do obszaru muzyki. Najogólniej rzecz ujmując, interesować mnie będą rozmaite postaci doświadczenia muzycznego w lirykach autora *Korca maku*. Warto jednak zapytać, czym jest to doświadczenie i dlaczego język poetycki jest tak przydatny, kiedy usiłujemy przybliżyć istotę muzyki, zwerbalizować nasze reakcje na przekaz utworzony z dźwięków. Opis form domaga się wyspecjalizowanego muzykologicznego dyskursu, ale ani świadomość metody, ani precyzja terminów nie przybliżają jeszcze pełni doświadczenia, o którym w tych rozważaniach mowa. Poetycka muzykologia, która wykracza poza stosowane w nauce standardy, często bywa nieprzewidywalna, jeżeli chodzi o rodzaj namysłu.

Co oczywiste, doświadczenie muzyczne łączy się z przeżywaniem czasu. Przebiegi zmiennych jakości melodycznych, kolorystycznych i agogicznych w utworze muzycznym przypominają fluktuacje uczuć ludzkich. Skoro „życiem [muzyki] jest artykulacja, nie zaś wypowiedanie sądów, ekspresyjność, a nie

ekspresja”<sup>1</sup>, to znaczenie powstawać będzie na linii przecięcia form muzycznych i postaci uczuć ludzkich. Zapewne w rozumieniu muzyki i przybliżaniu jej znaczeń symbolicznych w istotny sposób dopomaga poetyckie postrzeganie rzeczy czy też – poetycka wrażliwość. Próby nazwania doznań muzycznych nie mogą obyć się bez metafor, a zatem odsłania się tutaj bliskie sąsiedztwo z poezją, a szczególnie z jej odmianą liryczną, medytacyjną. Zatem poezja w tym wymiarze sensów odpowiada na przekaz z „innego świata”, usytuowanego ponad grą przypadków, uporządkowanego wedle zasad kompozycji muzycznej.

Jak przeczytamy w książce Anny Chęćki-Gotkowicz *Ucho i umysł* (tytuł jest parafrazą dzieła Maurice’a Merleau-Ponty’ego *Oko i umysł*):

Muzyka potrzebuje metafor, aby się słuchaczowi ucieleśnić nie tylko jako rezultat doświadczenia, ale też jako właściwa substancja. [...] Nieusuwalność tego rodzaju [konstrukcji językowych – W. L.] z naszych mniej czy bardziej fachowych relacji doświadczenia dźwięków świadczy o tym, że muzyki słuchamy poprzez metafory. Jeśli zgodzimy się na ujęcie jej w kategoriach doświadczenia egzystencjalnego, to język figuratywny okaże się [...] jedynym sposobem zwerbalizowania<sup>2</sup>.

Te zdania o percepcji muzycznej i związkach między słuchaniem a rozumieniem naprowadzają nas na trop refleksji o tematach muzycznych w poezji, o muzyce, która nie może zostać oderwana od podmiotowego przeżycia, i o tym także, czym jest wejście w sonosferę – z własnego wyboru oraz upodobania.

Język poetycki nazywa – niepochwytnie, rozszerza skalę emocji oraz przeżyć. Odczytując wiersze Wierzyńskiego, nie izoluję muzycznych wtajemniczeń od sfery wzruszenia, nie odrywam poetyckich zapisków melomana od kontekstów biograficznych, historycznych, kulturowych.

...

Nierównomierny pozostaje rozkład odniesień muzycznych w utworach młodzieńczych Kazimierza Wierzyńskiego, w liryce fazy średniej (lat trzydziestych XX wieku) i jego wierszach późnych. Tę ostatnią sekwencję rozpoczyna tom *Korzec maku* z roku 1951, a zamyka zbiór *Sen mara* (1969). To zapewne okres najciekawszy ze względu na przekroczenie dykcji skamandryckiej, rozległość poszukiwań formalnych oraz filozoficzną jakość poetyckiego namysłu. Jak napisała Maria Dłuska:

---

<sup>1</sup> S. Langer, *O znaczeniu w muzyce. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976, s. 354.

<sup>2</sup> A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 23.

Ktoś, kto za klucz do jego [Wierzyńskiego – W. L.] liryki i jej oceny uważałby dziś „Wiosnę i wino”, a zapomniał przy tym o [...] „Korcu maku”, „Kufrze na plecach” i słowie ostatecznym – „Sen mara” – byłby jak historyk literatury, który ocenia lirykę Mickiewicza na podstawie pieśni filomackich („Hej, użyjmy żywota!”, itd.), a zapomina o lirykach lozańskich<sup>3</sup>.

Wypada się zgodzić z badaczem tej poezji, że energii lirycznej wystarczyło Wierzyńskiemu na całe życie<sup>4</sup>. Nie znajdziemy tutaj schyłku, znużenia słowem, wyczerpania inwencji<sup>5</sup>, lecz przeciwnie, lektura wierszy późnych dowodzi, iż skala tematyczna uległa rozszerzeniu, a siła wyrazu – intensyfikacji. Zmiany obejmują między innymi rozluźnienie rygorów wersyfikacyjnych, odrzucenie lirycznej śpiewności, otwarcie na język kolokwialny, wzbogacenie repertuaru form gatunkowych<sup>6</sup>, zwiększenie roli kulturowego dialogu<sup>7</sup>.

W debiutanckich tomach Wierzyńskiego *Wiosna i wino* oraz *Wróble na dachu*, które od razu przyniosły autorowi sławę, przebóstwienia drobnych zdarzeń zwykłego dnia, jak również apologie banalności tak przedstawianej, by wydała się niezwykła, nie tworzyły warunków ku temu, by mogła się rozwinąć jakaś osobna myśl poświęcona muzyce czy sztuce. Upojony młodością wesoły waga-bunda sensualnie odbierał rytmy i dźwięki zmiennej rzeczywistości, nie zastanawiając się nad ich ulotną kompozycją. Spontaniczne i radosne „tańce po świątach” wcale nie potrzebują wyrafinowanej muzyki. I tak w liryku *Muchy niebieskie* z debiutanckiego tomu *Wiosna i wino* rozpoznamy *divertimento*, w którym opis poetycki odnosi się do „naiwnej muzyki” natury, ulotnej, błahej, na pół baśniowej. Ten utwór to mimochodem rzucony szkic – miniatura, drobiazg poetycki utrzymany w jasnej tonacji wyrażającej zachwyt samym istnieniem.

W *Pieśni o wynalazku* Wierzyńskiego, entuzjasty nowoczesnych utopii, „najwyższy ton” bierze elektryczność. Cywilizacja techniczna – sakralizowana oraz adorowana – tworzy własną, nową muzykę. Poeta pisze o innej „symfonii”, jeszcze niezrozumiałej, budzącej przestrasz. Metafory muzyczne służą wywyższeniu nowoczesnych wynalazków, swoistemu ich wzlotowi, podobnie jak

<sup>3</sup> M. Dłuska, *Kazimierz Wierzyński*, [w:] eadem, *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972, s. 48–49.

<sup>4</sup> Tymon Terlecki pisał, iż „była w nim [Wierzyńskim] żywiołowa, nie słabnąca do końca żywotność, gotowość, szczodrość liryczna” (T. Terlecki, *Wierzyński, czyli poeta*, [w:] idem, *Szukanie równowagi*, Londyn 1988, s. 283).

<sup>5</sup> Zob. ibidem, s. 312; J. Sakowski, *Poezja i przyjaźń*, [w:] *Przebity światłem. Pożegnania z Kazimierzem Wierzyńskim*, Londyn 1969, s. 55.

<sup>6</sup> Zob. A. Hutnikiewicz, *Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976, s. 196.

<sup>7</sup> Zob. K. Dybciak, *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. LI–LII.

u Apollinaire'a, który ustanawiał nową postać *sacrum*. Kolejny przykład – liryk *Modlitwa* z tomu *Wróble na dachu* – wprowadza problematykę pisania i tworzenia, w które zaangażowana zostaje Istota Boska, jednakże, co od razu trzeba zaznaczyć, nie mamy tu do czynienia z poważną refleksją teologiczną. Na plan pierwszy wybijają się oksymoroniczne figury pokory i wywyższenia. Otóż Bóg, który stwarza poetę, jak powiada skromnie Wierzyński – „małego talentu”, jest kompozytorem i wirtuozem-wiolinistą. Artysta słowa, który „wyszedł spod boskiego smyczka” (PZ I, 86)<sup>8</sup>, sam jest kompozycją, a skoro tak – to taki szczególnie twór nie może być pośledniego gatunku.

Nietrudno teraz dokładniej wytłumaczyć, dlaczego we wczesnych wierszach Wierzyńskiego produktywność kategorii muzycznych jest raczej nikła. „Muzyka dionizyjska” – niewyselekcjonowanych, nieuporządkowanych dźwięków i rytmów rzeczywistości – złączona jest z samym istnieniem. Nie jest zatem domeną osobną, nie daje się określać jako wyodrębniona sztuka dźwięku. Ona sama się stwarza, nie jest tworzona, komponowana. W rajskim stanie zachwycenia niczego nie trzeba kompensować, nie ma też powodu poszukiwać lepszych światów w sztuce. Muzyka staje narzędziem pomocniczych asocjacji – wyobrażeniem lub przybliżeniem harmonijnej relacji między człowiekiem a światem. Doświadczenie losu tragicznego na razie pozostaje poecie obce. Ta poezja zatrzymuje się przed progiem Tajemnicy, cierpienia i lęku. Orfeusz Kazimierza Wierzyńskiego nie zszedł jeszcze do podziemnej krainy.

W zbiorze *Rozmowa z puszcza* (1929) odosobnioną pozycję zajmuje *Koncert w Molignes* – dedykowany Marii Dąbrowskiej, należący do cyklu poetyckiego wierszy podróży. Poprzez muzykę organów i dzwonów, tak jak i „muzykę architektury”, wypowiada się tamtejszy *genius loci*, jednakże mowa miejsca nie zostaje od razu odszyfrowana. Na plan pierwszy w tym liryku wybija się problematyka pisania – odwzorowania rzeczy w słowie. Pogrążone w półśnie „ja” dopiero układa koncert ze słów, wolno się domyślać – tak doskonały, jak wymieniony w tytule gatunek muzyczny.

Relacja poezja – muzyka zmienia się w tomie *Kurhany* (1938), który zamyka okres dwudziestolecia międzywojennego, obfitujący w wybitne osiągnięcia Kazimierza Wierzyńskiego. Otóż literacka muzyczność podporządkowana zostaje diagnozom historycznym oraz wizjom zbiorowego losu czy raczej – snom polskim i fantasmagoriom. Wizyjność (bywa, że natrętna) eksponuje przeniesienia wyobrażeń wypożyczonych od Słowackiego, Mickiewicza i Wyspiańskiego. Oniryczna wędrówka księcia Józefa Poniatowskiego po Warszawie (*Jeździec nocny*)

---

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Wierzyńskiego według wydania: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, oprac. i posłowie W. Smaszcz, Białystok 1994. Stosuję skrót PZ, podając oznaczenie tomu i numer strony.

posiada emocjonalną orkiestrację muzyczną, która wiąże się z reminiscencjami jego biografii „płoczej” i heroicznej. Muzyka skrzypiec i fletu cichnie po magicznej nocy, z nastaniem dnia „puste instrumenty / Odchodzą jak orkiestra obłokiem muzyki” (PZ I, 324), natomiast pozostaje dalekie echo zbrojnego czynu. Oczywiście „utwory [z tomu *Kurhany*] były czytane w określonej sytuacji politycznej końca lat trzydziestych, pełnej napięć i niepewności”<sup>9</sup>. Jednakże nie można pozbyć się wrażenia, że w retorycznym impecie Wierzyńskiego natłok obrazów zamazuje wyrazistość znaczeń, że nadużywana jest topika funeralna (*Szopen*). W tym wierszu „muzyce anielskiej” poeta przeciwstawia poezję czynu ukształtowaną według wzorów romantycznych. W przededniu katastrofy, kiedy sztuka ma znów przyjąć rolę przywódczą, nuty, które dyktują Aniołowie, usypiają sprawę wolności.

W liryku *Szopen* Wierzyński posłużył się dwoma epizodami biografii wielkiego kompozytora: pobytem w Anglii w roku 1848 oraz przywoływaną w retrospekcji – o dekadę wcześniejszą – podróżą na Majorkę. Takie źródła ma przeciwstawianie Północy Południu, stąd wywodzą się obrazowe odniesienia do wietrznych jesiennych pejzaży i bogatej roślinności Majorki. Wizerunek śmiertelnie znużonego kompozytora powróci w napisanej na emigracji w Stanach Zjednoczonych monografii Wierzyńskiego *Życie Chopina*.

„Omdlały fortepian” artysty, gdy najogólniej naszkicujemy idee Wierzyńskiego, zastąpić ma gwałtowna wizja koncertu umarłych, którzy obudzą sumienia żywych. Taką rebelię ducha znów przeprowadzi powracający na scenę poetycką Konrad, którym staje się Chopin – po możliwej, gdyż taka jest polska mitologia romantyczna, metamorfozie pośmiertnej. Od muzyki rozpocznie się zbawczy pożar świata. Dokonuje się zatem translacji utworów Chopina, który „muzykę pod naród odległy podłożył” (PZ I, 334–335), na język polskiego patriotyzmu<sup>10</sup>.

Makabryczny koncert na trumny i piszczele, który przerywa trupi marazm i ma przemieniać świadomość „słuchających”, w swym perswazyjnym zamyśle działa wampirycznie. Podobnie jak literackie utwory romantyczne „żywi się krwią i ciałem” [odbiorców], by kąsały, zaszczepiały patriotyczny szal<sup>11</sup>. Wzmozżona ekspresja służby polskości łączy się z retoryką apelu. Inwentarze, katalogi i ewokacje obrazów literackich przywoływane są w czasie przed klęską, pośrednio wyrażają obawę, że mogą zostać rozproszone, kiedy słowo poety nie będzie mieć już żadnego znaczenia. Muzyka Chopina w tym wierszu nie tyle zo-

<sup>9</sup> W. Smaszcz, „Ślepy od miłości, goryczy, od klęski i od szczęścia”, [w:] PZ II, 470.

<sup>10</sup> J. Skarbowski, „Taka rozmowa była o Chopinie”, [w:] idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 29 (autor zestawia wiersz *Szopen* Wierzyńskiego z *Koncertem Chopina* Artura Oppmana).

<sup>11</sup> M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, [w:] eadem, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 47.

staje przeżyta, ile użyta. Finezyjna i delikatna gra Chopina wirtuoza ma brzmieć monumentalnie, zaklinać ostateczność. Muzyka zagarniana jest przez śmierć, ale też ma przewycięzać śmiertelne zagrożenie. Zadania sztuki w czasach próby przekazują wyobrażenia w dyskusyjnym raczej guście: „Rozwalać pięścią groby i rozbijać trumny, / Piszczelami bić w bęben, kością przez klawisze, / wskrzesać śpiących i pędzić!” (*Szopen*, PZ I, 332).

Wirtuoz-trup czy koncert romantyczny w scenerii grobów i kurhanów to zdecydowanie za wiele, nawet jeśli zgodzimy się z tym, że poeta zaplanował perswazyjne przekroczenie oraz „szał patriotyczny”. O wiele więcej umiaru wykazał Gottfried Benn w wierszu *Chopin*, szkicując sylwetkę psychologiczną kompozytora i odnosząc się w tonie rzeczowej i na pół ironicznej relacji do fragmentów biografii z okresu Nohant, Anglii i zamknięcia życiowej drogi. Porządkowaniu spuścizny i ostatecznym przesłaniom w utworze Benna towarzyszy refleksja o tworzeniu cyklu *Preludiów op. 24*, który powstał w czasie pobytu Chopina na Majorce. Niemiecki poeta przybliży też problematykę techniki pianistycznej. Ważna jest dla niego personalna sygnatura kompozycji fortepianowych. Gottfried Benn umieszcza na pierwszym planie kwestie muzyki i egzystencji, Wierzyński od spuścizny Chopina przechodzi do zbiorowych obowiązków, nadając znakom romantycznym kolejne aktualne znaczenia.

...

Jak wiadomo, po *Krzyżach i mieczach* z roku 1946 Kazimierz Wierzyński zamilkł na kilka lat. Przeczuwał, że wyczerpała się poetyka skamandrycka, poszukiwał nowego stylu wyrażania oraz oczekiwał krystalizacji tych artystycznych zamiarów. Znana jest (wielokrotnie opisywana) metamorfoza warsztatu poety oraz historia powstawania tomu *Korzec maku*, który inicjował ostatni świetny okres twórczości Wierzyńskiego. W górach Berkshire w stanie Massachusetts, gdzie polski poeta dla amerykańskich odbiorców pisał książkę *Życie Chopina* (projektodawcą był dyrygent Artur Rodziński), na marginesie zatrudnień biografia zaczęły powstawać nowe liryki. Z pracą o ulubionym kompozytorze wiązało się wyjście z poetyckiego impasu. Arturowi Rodzińskiemu, „budowniczemu i odnowicielowi orkiestr”<sup>12</sup> amerykańskich, poeta poświęcił osobny szkic, natomiast w zbiorze eseistyczno-wspomnieniowym Wierzyńskiego *Moja prywatna Ameryka* zamieszczony został szkic o genezie nowego okresu twórczości zatytułowany *Chopin i wiersze*.

---

<sup>12</sup> K. Wierzyński, *O Arturze Rodzińskim*, [w:] idem, *Cygańskim wozem*, Londyn 1995, s. 138.

Dźwiganie się z klęski historii XX wieku u Wierzyńskiego łączy się z poszukiwaniem zadomowienia w prowincjonalnej Ameryce i tworzeniem symbolicznej przestrzeni zamieszkania w przyrodzie amerykańskiej<sup>13</sup>, ale także z zakorzenieniem w universum kultury. Artysta odbudowuje zaufanie do poezji i sztuki, ważne miejsce wyznaczając doświadczeniu muzyki. Obcowanie z arcydziełami Fryderyka Chopina w duchowym wymiarze życia uwalnia poetę od poczucia przegranej, pozwala przeciwstawić się marnemu czasowi i odrzucić prawa znikczemniałej epoki. Wartość muzyki polegałaby na przywracaniu miar moralnych, potwierdzaniu wolności artysty. W wierszach amerykańskich Wierzyńskiego istotna jest nie tylko wrażliwość estetyczna, poszukująca inspiracji w światach muzycznych, lecz także etos sztuki kształtowany w dialogu z wielkimi poprzednikami.

Zbiór *Korzec maku* otwiera liryk *Muzy*, w którym pojawia się temat rozliczenia z przeszłością oraz restytucji wartości ludzkich, przywrócenia języka i nadziei w sens wypowiedzania się w mowie poetyckiej. Ta sama sprawa powróci w późniejszym *Słowie do Orfeistów* Wierzyńskiego. Poeta staje się medium głosów, kimś, przez kogo przemawiają nieznanne moce, które (być może) więcej od nas wiedzą o tajemnicach egzystencji<sup>14</sup>. W *Muzach* znów wybija się na plan pierwszy poetyka apelu, jak w słynnej frazie mówiącej o wyjściu poza krąg grozy, śmierci i cierpienia: „Wyprowadźcie mnie stąd, lutnistę / Ciemnego czasu i losu” (PZ II, 10). W apostrofach do Muz, „córek Jowisza i Mnemozyny”, w prośbie o patronat w nowych poszukiwaniach artystycznych powraca zachwiana wiara w klasyczne dziedzictwo poezji, rozpraszana przecież w złych czasach. Wezwania do Muz opiekunek w nowoczesnej poezji zawierają refleksję metaliteracką, wspierają namysł nad słowem pojmowanym jako instrument wyrażania, a pojawiają się zazwyczaj w świadectwach literackich „indywidualnych przełomów”<sup>15</sup>.

Kazimierz Wierzyński konstruuje na nowo osobny świat słowa poetyckiego, pokładając nadzieję w jego „innej rzeczywistości”. Przypomina się genialny skrót myślowy z *Sonetów do Orfeusza* Rilkego, że „śpiew to istnienie”. Poeta, który poprzez słowo przezwycięża nicłość, wstrzymuje prawa śmierci i rozpadu, może twierdzić, iż „Jedyny zaiste / Jest Orfeuszowy / Świat” (*Muzy*, PZ II, 10). ΠΟΙΕΙΝ

---

<sup>13</sup> Zob. A. Rydz, *Emigracyjne domy Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji*, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2003, s. 48 i n.

<sup>14</sup> K. Dybciak, *Istnienie jest śpiewem i rytmem. Współczesny orfycyzm*, [w:] idem, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, s. 260.

<sup>15</sup> J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 252–253.



wywodzi się z muzyki, jest mową śpiewną ustanawiającą „Świat zaświatowy / muzykę nowych / sfer i stron” (*Do greckich pasterzy*, PZ II, 116).

Restytucja mowy poetyckiej ma służyć zapominaniu o traumie. Gniew i zło, dowodzi Wierzyński, nie sprzyjają pieśni, gdyż „Nie ma śpiewu / z czeluści otwartej” (*Dno*, PZ II, 37). Postać śpiewaka i poety, syna Kaliope (niekiedy podstawiano w to miejsce Polihymnię) – Orfeusz – jednoczy tendencje późnej liryki Wierzyńskiego, łączy jasną (ocalającą) stronę kultury z ciemnymi obszarami ludzkiego losu.

W opisywanym okresie, inaczej niż w wierszach przedwojennych, różnorodność i wielość tematów muzycznych jest spora. W tomie *Korzec maku* mamy do czynienia z bogatą artykulacją doświadczeń muzycznych. Weźmy choćby takie utwory poetyckie, jak *Koncert zimowy*, *Ballada o Haydnie*, *Dziady*, *Burza*, *Malarstwo*, *Śpiewanie między drzewami*. W kolejnych zbiorach dochodzą jeszcze zapisy seansów słuchania, wzmianki o muzyce, muzyczne metafory i tłumaczenia procederów pisania na język muzyczny. Wskażmy na przykład znakomitą przypowieść o artyście, utopiach sztuki i ustanawianym ładzie świata, zatytułowaną *Dyrygent* (ze zbioru *Sen mara*). Za pomocą metafor muzycznych poeta formułuje diagnozy dziejów (*Ogrodnicy*, z tomu *Tkanka ziemi*). Słowem: jest z czego wybierać. Zauważyć jednak wypada, że najwięcej realizacji tematów muzycznych znajdziemy w przełomowym tomie *Korzec maku*. Zatem bez większej przesady można powiedzieć o *genesis* nowej poezji Wierzyńskiego – z ducha muzyki.

Hołd dla bohaterów, ale też próba zamknięcia wojennego okresu poezji Wierzyńskiego przybiera kształt muzyczny. Uspokojenie i wyciszenie przynosi obraz muzykujących Aniołów (jest to zresztą częste przedstawienie malarskie). „Święci śpiewacy” pielgrzymujący do polskich grobów żołnierskich sięgają po stare kantyczki, w mowie dźwięków opowiadają o polskich pejzażach (*Litania na Monte Cassino*). W wierszu *Burza* intertekstualne odniesienia do dramatu Szekspira wprowadzają temat ocalających wartości sztuki. Pojawia się tutaj zasadnicze pytanie, czy barbarzyński świat współczesny ma obrać sobie za patrona Kalibana, czy też, wierząc w uszlachetnienie przez muzykę, może przejść na stronę Ariela, rzecznika lotnych wrażeń, zawieszonych w powietrzu fraz. Co prawda w czasie innej burzy „do wspólnego grobu / Rzucono Mozarta” (PZ II, 113), ale przecież duch jego muzyki zwyciężył. Przemieniająca człowieka (jak w Prosperowych czarach) radość słuchania wspiera u Wierzyńskiego trzykrotnie wypowiedzany apel: „Nie gubcie tego świata”. Zabijając wrażliwość, wyzbywając się muzyki – mowy naszej egzystencji – paktujemy bowiem z nicością, opuszczamy świat prawdziwie ludzki. Jak pisze Krzysztof Dybciak:

[...] w świecie ludzkim zjawia się muzyka – sfera zjawisk skończonych i wspaniałych, a więc w jakiś sposób absolutnych, nieprzenikalnych; bliska nam w egzystencjalnym przeżyciu, a tak szczerze zamknięta dla wszelkich działań poznawczych, klasyfikujących, nazywających<sup>16</sup>.

Nie należy przeoczyć związków muzyki i przeżywania natury w wierszach Wierzyńskiego. W liryku *Śpiewanie między drzewami* zjednoczenie z bytami przyrodniczymi, które odgradza człowieka od zgiełku świata, pozwala odkryć lepszą część naszej ludzkiej istoty. W tym wierszu wnikanie jest ekstatyczne. Muzyczny szum drzew sprzyja odnalezieniu właściwego wyrazu poetyckiego. Zachwyceni stają się osobliwymi instrumentalistami. Wierzyński często kończy wiersz konceptem słownym, jakby kodą znaczeń. Tak też dzieje się w rozpatrywanym przypadku. Autoperswazyjna fraza mówi o tym, że koncert zauroczenia ma trwać: „Grajmy brzozowi, lipowi / Wiolonczełiści drzewni” (PZ II, 116). Podobny, może nawet równoległy, pomysł artystyczny znajdziemy w wierszu *Moje pieśni*, w którym głos poety ma się zjednoczyć ze śpiewem drzew, by odczuwanie rzeczy przyrodniczych, można powiedzieć: rudymentów bytu, było głębokie i pełne. Ślady nakładania porządków i form muzycznych na przemiany pór roku i rytmy życia odnajdziemy też w wierszach *Fuga* oraz *Wszystko powstaje z rytmu*.

W dedykowanej Halinie Rodzińskiej *Balladzie o Haydnie* rozwój akcji lirycznej podąża dwoma torami: anegdota biograficznej oraz poetyckiej analizy muzyki. Historia o gramatyce języka obcego i perfekcyjnej znajomości uniwersalnej mowy muzyki opiera się na relacji o pewnej rozmowie: otóż na uwagę Mozarta, że Haydn, planując wyjazd do Londynu (w 1790 roku), nie zna tamtejszej mowy, zagadnięty kompozytor miał odpowiedzieć: „Ale mój język jest na całym świecie zrozumiały”<sup>17</sup>. Zaś szczegół biograficzny dotyczący nauki angielskiego zaświadczony został w liście Haydna do Marianny von Genzinger z 17 września 1971 roku, przy czym artysta raczej spacerował po londyńskich parkach. Joseph Haydn – „starszy człowiek o duszy młodzieńca”<sup>18</sup>, otwarty na innych, życzliwy ludziom, zaciekawiony wszelką nowością – w wierszu Wierzyńskiego jest uosobieniem afirmacji istnienia. Kompozytor to ktoś, kto rozgrywa „romans niebiański”, ekstatyk „całe życie zachwycony” (PZ II, 75), który kieruje wypowiedzi muzyczne do najwyższej boskiej instancji.

Spacer Haydna z gramatyką angielską odbywa się w aurze pogody, podobny charakter mają przechadzki Wierzyńskiego po świecie muzyki. Jasna tonacja

<sup>16</sup> K. Dybciak, *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] idem, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 165–166.

<sup>17</sup> K. Geiringer, współpr. I. Geringer, *Haydn*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1985, s. 107.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 111.

stylistyczna wiąże się tutaj z delikatnym żartem poetyckim. Kompozycje Haydna odrywają się od realiów ziemskich (muzykę wieczną pisał śmiertelny „cichy, brzydki człowiek / Ze śladami po ospie”, PZ II, 75), przechodzą w sferę sacrum, zyskują wymiar absolutny. Znamienna jest u Wierzyńskiego liturgia muzyczna, albo inaczej – gest „podniesienia muzyki”. Tedy najdoskonalszym słuchaczem staje się Bóg, który jak biegły muzykolog, rozpoznaje między innymi Haydnowską pracę melodyczną nad tematami zaczerpniętymi z pieśni ludowych. Sługa książąt Esterházych w tym wierszu jest przede wszystkim sługą Boga.

Ballada może być naiwna, ballada może wchodzić w sfery fantazji. W przypadku Wierzyńskiego, który podejmuje kwestię zaświatowego czy ponadświatowego oddziaływania muzyki, sztuki wznoszącej się do nieba i z wyższych regionów duchowych zstępującej, mamy do czynienia z wyrafinowaną prostodusznością. Przedstawiana w balladowej konwencji wędrownka kompozytora do niebiańskiego rajy uwieńczona zostaje artystycznym sukcesem – muzyczną postacią zbawienia. Z przybyciem Haydna w niebie rozpoczyna się karnawał radości, najlepsza orkiestra anielska wykonuje jego utwory, a święci słuchacze są zachwyceni, „zakochani” w kompozycjach mistrza. Następuje więc nieustająca celebrowanie święta wiecznego istnienia muzyki. Zapewne te absolutne miary odnieść można do niedoskonałych, dostępnych nam doświadczeń muzycznych. Temat „przeanielenia” przez muzykę i obraz muzykujących Aniołów w lirykach Wierzyńskiego pojawia się trzykrotnie: w *Litanii na Monte Cassino*, *Balladzie o Haydnie* i *Koncertie zimowym*. Wariacje poetyckie, które opracowują zaświatowy koncert, przynoszą wizje świata dobroci i niewinności, poza historią i złem. Słuchanie muzyki byłoby przywróconym stanem cudowności znanym z dzieciństwa. Nic więc dziwnego, że w poetyckiej pochwalce Josefa Haydna mówiący powołuje się na doznania trzyletniego chłopca, intuicyjnie lepiej niż dorośli rozumiejącego anielski i baśniowy przekaz. Racje ma zatem ten „najmilszy” przyjaciel, jeszcze nie oddalony od sfer anielskich:

Że to gra święty Franciszek  
Niebieskiej kody,  
Gramatyki bożej  
I menuetów

(Kazimierz Wierzyński, *Ballada o Haydnie*, PZ II, 76)

Radość percepcji muzycznej podobnie jest realizowana w początkowych partiach *Koncertu zimowego* – rozbudowanego cyklu wypowiedzi poetyckich o formach muzyki, kompozytorach, wykonaniach i wrażeniach słuchającego, prawie-że-poemacie. Ten czteroczęściowy utwór przekazuje zmienne postaci doświadczeń muzycznych oraz zmienne znaczenia emocjonalne – od ekstatycznej rado-

ści po tragiczny smutek, od mistycznego zachwycenia po narkotyczny sen oraz zaklinanie spraw ostatecznych. Należy zauważyć, że w sytuację odbioru wpisuje się rytm dnia z pięknym porankiem i zasnutym, zasypanym przez śnieg zmierzchem, jak też rozliczenia z cyklami życia, z nadzieją, grozą i uspokojeniem. Każdej porze odpowiada rodzaj wybranej muzyki, a muzyka jest akuszerką refleksji. Obrazy poetyckie zależne od zmieniającej się aury dźwiękowej przybliżają istotę poszczególnych kompozycji, odnoszą się do uczestniczącego i rozumiejącego nastawienia odbiorców dzieł muzycznych, jak też służą ewokowanej przez muzykę problematyce metafizycznej oraz egzystencjalnej.

Formy muzyczne i konkretne osiągnięcia wielkich kompozytorów spotykają się tutaj z metaforą światła, kryształu, padającego śniegu, wędrowania, błędzenia, niebiańskiego wzlotu oraz życiowej żeglugi. Ważne są modulacje kolorystyczne, zmiany tonacji stylistycznych, przepływy emocji. Utwór poetycki Wierzyńskiego nie tylko „przedstawia” muzykę, ale też jest koncertem, szczególnego rodzaju zapisem brzmień słowa, obrazów, tematycznych przekształceń, z których powstaje całość utworzona na podobieństwo muzyki. Tak pracuje wyobraźnia muzyczna poety.

Słuchanie muzyki tworzy ramę sytuacyjną, a odwołanie do epizodu biograficznego, jakim była zima Wierzyńskiego w górach Berkshire, jest jawne. *Koncert zimowy* należy do sekwencji utworów w tomie *Korzec maku* analizujących oraz upamiętniających przemianę artystyczną i duchową, przerwę w zbiorowych obowiązkach, znalezienie azylu wśród amerykańskiej przyrody, gdzie możliwy stałby się na powrót kontemplacyjny namysł i powróciłoby twórcze skupienie. Wystarczy pokój poety z zasobną płytoteką, by w kameralnej przestrzeni domu, w topografii odludzia zaistniały wielkie przestrzenie kultury: „Cały ogromny świat pod kloszem / na wsi tu w Massachusetts” (*Koncert zimowy*, PZ II, 47). Na każde skinienie (czyli włączenie nagrania), nawet w głuszy, zjawiają się najwięksi wykonawcy, tacy jak Vladimir Horowitz i Artur Schnabel.

Rozważania (medytacje) muzyczne i okołomuzyczne Kazimierza Wierzyńskiego kolejno, w czterech częściach *Koncertu zimowego*, wyznaczają nawiązania do konkretnych dzieł oraz biografii trzech kompozytorów: Domenica Scarlattiego, Jana Sebastiana Bacha i Fryderyka Chopina. W tym ujęciu poetyckim Scarlatti to kompozytor radosny, a jego muzyka ma wyraźne walory terapeutyczne. Warto zauważyć, że sekwencja ekwiwalentów słownych wyrażających sens muzyczny właśnie uruchamia tego rodzaju asocjacje: „Sonaty. Rosarium. Plastry. Miód” (PZ II, 47), a dalszym wyciszeniu dochodzą jeszcze inne określenia muzyki tego mistrza: „Kryształ. Świat. / Nie wiem już co. Mistyka. Żart” (PZ II, 47). W tym miejscu ujawniają się wyraziście ograniczenia języka, który nie potrafi w pełni oddać istoty poznawanej ze słuchu muzyki, wyrazić, na czym polega lekkość i polotność frazy muzycznej. Zima w Berkshire w wyobraźni

słuchającego przemienia się w czas owocowania, metaforyka spod znaku Pomony kończy część pierwszą *Koncertu zimowego*.

„Bach. Święty pająk / Tka w złotej tkalni, / Jak Bóg sam obłoki tkał” (PZ II, 47) – oto inicjalny fragment części drugiej. Komponowanie staje się obrzędem powstawania tekstury muzycznej – na podobieństwo cierpliwego tkania. Muzyka Bacha jest wyrazem głębokiej wiary. Jak powiada w swej monografii Albert Schweitzer: „Dźwięki w jego [Bacha – W. L.] pojęciu nie przemijają, lecz wzbijają się ku Bogu jako niewysłowiona pieśń pochwalna”<sup>19</sup>. Dla Wierzyńskiego Bach to kompozytor metafizyczny, który „światło nawleka na igłę” (PZ II, 48) formy muzycznej, światło nie z tego świata. Dla słuchających muzyki Bacha otwiera się niebo, dla nich odprawiana jest kosmiczna msza. Epizod bachowski zamyka wyłaniający się z partytury obraz chóru anielskiego, który wysławia Boga. Co znamienne, poeta nie wskazuje ani konkretnych utworów, ani gatunków, takich jak kantaty, msze, oratoria, motety, chorały, lecz stara się oddać istotę muzyki Bacha, niejako w jednym rzucie stara się określić powody (podstawy) muzycznych wzruszeń.

Zmienia się stylistyka wypowiedzi, a także dobór obrazów w części trzeciej *Koncertu zimowego*. Słuchanie *III Scherza cis-moll op. 39* Fryderyka Chopina w wykonaniu Artura Rubinsteina przenosi akcję liryczną do klasztoru kartuzów Valdemosy na Majorce, w którym Chopin mieszkał i pracował zimą 1837 roku. Tam powstało *Scherzo cis-moll op. 39* – utwór należący do okresu dojrzałego twórczości Chopina, w którym kompozytor syntetyzuje język muzyczny oraz posługuje się gwałtowną artykulacją, zdynamizowaną ekspresją. Tak to wygląda w intersemiotycznym przekładzie Wierzyńskiego: „Dzwonami oktaw / Tłucze się groza” (PZ II, 49). Wskazane czasowo-przestrzenne przeniesienie nie tylko pozwala wczuwać się w położenie zagrożonego przez chorobę i śmierć kompozytora, lecz „być” w Valdemosy. Funebralne rekwizyty w odczytywanym wierszu skłonny byłbym łączyć z opisem pracowni z listu Chopina do Juliusza Fontany z 28 grudnia 1838 roku: „Cela ma formę trumny wysokiej, sklepienie ogromne zakurzone, okno małe”<sup>20</sup>. Warto zwrócić uwagę na wyprawę ratunkową, paradoksalną, bo może być podjęta w każdym czasie: „Śpieszcie się. Śpieszcie z pomocą, / bo czarne ptaki nad nim łopocą i czarne czeka czółno” (PZ II, 49). Taką akcją rozumieć można jako empatyczne rozumienie dramatu egzystencjalnego wyrażanego w muzyce.

Ciemne aliteracje oraz topika żegluga po czarnych wodach, tak charakterystyczna dla późnej liryki Wierzyńskiego, spełnia w *Koncertcie zimowym* rolę

---

<sup>19</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, posłowie B. Poiej, Kraków 1972, s. 133.

<sup>20</sup> F. Chopin, *Wybór listów*, oprac. Z. Jachimecki, Wrocław 2004, s. 163.

szczególnością. Schyłek dnia, wieczór życia, letargiczny sen, czas refleksji o rzeczach ostatecznych kończy muzyczny dzień Kazimierza Wierzyńskiego. Dramatyczny obraz zarastania oczu padającym śniegiem (pomyślimy tu o zapominaaniu, odchodzeniu), sumowania życia, a także żeglugi, która wiedzie poza obszar poznawalnego świata, zamyka ważny u Wierzyńskiego cykl liryczny:

I jakaś rozpacz wybucha płaczem,  
I jakaś siła zapada gasnąca,  
Płyniemy dalej, płyniemy bez końca,  
Tylko nie pytajcie mnie za czem.

(Kazimierz Wierzyński, *Koncert zimowy*, PZ II, 49)

W *Koncertie zimowym*, jak i w innych wierszach z okresu dojrzałego muzyka przewycięża traumę historii, jest cudem szczególnym – rozkwita jako epifaniczne doświadczenie pełni istnienia, doskonalą jakość duchowych przeżyć, otwiera się na Transcendencję i wykraczając poza estetyczną delectację, pozwala przeczuwać, przybliżać, na swój sposób wnikać w niewyraźne obszary pytań antropologicznych, egzystencjalnych, metafizycznych. Człowiek komponujący i słuchający muzyki tworzy szlachetniejszą odmianę gatunku. Jak rzecz rozważa George Steiner:

Pytanie „czym jest muzyka” może być jednym ze sposobów na zadanie pytania „czym jest człowiek”. Nie wolno unikać takich pojęć i fundamentalnych nieporozumień semantycznych, które mogą się z tym pytaniem łączyć<sup>21</sup>.

Zwłaszcza jeśli wątpliwości i nadzieje wyrażać będzie poeta tej klasy, co Kazimierz Wierzyński, tworzący w słowie „muzykę nowych sfer i stron”.

## MUSIC IN POEMS OF KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

### ABSTRACT

In his poems and essays Kazimierz Wierzyński frequently described excursions into the worlds of art. Pictorial, musical and literary themes returned to his works with special intensity in his late, emigration period, when the poet was seeking spiritual counterbalance for his “inconvenience of exile”. His stay in New York and European voyages gave him a broader perspective on artistic, not only modern, phenomena. The poet’s cultural initiations integrally join with artist’s internal biography, mediate in transmitting emotions and experience, formulating existential and metaphysical questions. Testimonies of art, able to cross boundaries of

---

<sup>21</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 9.

time and space, can be integrated into the poet's own experience, giving it greater permanence, because what had been recorded in the signs of culture resists abrupt changes in history, is not subject to transience of life, does not become lost.

#### KEYWORDS

Polish poetry of the twentieth century, literature and music

#### BIBLIOGRAFIA

1. Brzozowski J., *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
2. Chęćka-Gotkiewicz A., *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012.
3. Chopin F., *Wybór listów*, oprac. Z. Jachimecki, Wrocław 2004.
4. Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972.
5. Dybciak K., *Istnienie jest śpiewem i rytmem. Współczesny orficyzm*, [w:] idem, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.
6. Dybciak K., *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] idem, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.
7. Dybciak K., *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
8. Geiringer K., współpr. Geringer I., *Haydn*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1985.
9. Hutnikiewicz A., *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976.
10. Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
11. Langer S., *O znaczeniu w muzyce. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976.
12. Sakowski J., *Poezja i przyjaźń*, [w:] *Przebity światłem. Pożegnania z Kazimierzem Wierzyńskim*, Londyn 1969.
13. Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, postłowie B. Pocięj, Kraków 1972.
14. Skarbowski J., „Taka rozmowa była o Chopinie”, [w:] idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
15. Smaszcz W., „Ślepy od miłości, goryczy, od klęski i od szczęścia”, [w:] K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, oprac. i postłowie W. Smaszcz, Białystok 1994.
16. Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997.
17. Rydz A., *Emigracyjne domy Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji*, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2003.
18. Terlecki T., *Szukanie równowagi*, Londyn 1988.
19. Wierzyński K., *Cygańskim wozem*, Londyn 1995.
20. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, oprac. i postłowie W. Smaszcz, Białystok 1994.
21. Wierzyński K., *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

