

MODERNIŚCI O MUZYCE

KAMIENNA MUZYKA TYMOTEUSZA KARPOWICZA I FRAGMENTY *THE PISAN CANTOS* EZRY POUNDA

KAROLINA GÓRNIAK*

Muzyka stanowiła ważny element refleksji obu poetów na temat sztuki¹. Tymoteusz Karpowicz uznawał ją za najdoskonalszą formę wyrazu artystycznego². Jego zdaniem muzyka potrafi w lepszy niż poezja sposób wyrażać dynamizm nieustannie zmieniającego się świata. Znaki muzyczne są z natury asemantyczne, zatem nie grozi im wieloznaczność. Karpowicza szczególnie interesowała precyzja języka muzyki. O jego projekcie poetyckim można mówić jako o „komponowaniu”. Polegało ono na perfekcjonistycznym dopracowywaniu formy w celu urzeczywistnienia programowego założenia – stworzenia dzieła totalnego³.

Stanisław Barańczak podzielił twórczość Karpowicza na okres monodii, dwugłosu i polifonii⁴. Teksty autora *Odwróconego światła* porównuje się do form takich jak klasyczna fuga czy rockowy *concept album*⁵. Dzieje się tak nie bez powodu, gdyż sam poeta mówił o potrzebie czytania jego książek poetyckich w taki sposób, jak odbiera się dzieło muzyczne⁶.

* Karolina Górniak – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Artykuł jest zmienioną częścią pracy magisterskiej pt. *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu*. „*Stoje zadrzewne*” Tymoteusza Karpowicza i „*The Pisan Cantos*” Ezry Pounda, obronionej na Wydziale Polonistyki UJ w lipcu 2014 r.

² Zob. T. Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*, „Odra” 1976, nr 12, s. 45.

³ Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów – poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010, s. 221.

⁴ Zob. S. Barańczak, *Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia* [w:] tenże, *Nieufni i zadufani: romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 48–69.

⁵ Zob. tamże, s. 60; P. Majerski, *Concept album. O „Odwróconym świetle” Tymoteusza Karpowicza* [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 283.

⁶ „[Odbiorca – przyp. mój, K.G.] musi mieć pewne zdolności, tzn. rozumieć świat muzycznie – jako ciąg rozwijających się dźwięków materii – i umieć wchodzić w wielkie strumienie kompozycji (np. Beethovena lub Mahlera)”. (*Świat niemożliwy. Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Stanisław Beres*, „Plus Minus” [dod. do] „Rzeczpospolita” 2005, nr 33–34, s. 10).

W refleksji Ezry Pounda nierozzerwalność muzyki i greckiej liryki znajduje odzwierciedlenie w koncepcji melopei, która była jednym z elementów jego poetyki⁷. Amerykańskiego poetę fascynowała „muzyczność” poezji prowansalskiej⁸. Widział w niej szczególną organizację tekstu, która powoduje zbliżenie tej poezji do sfery muzycznej. Nowych rozwiązań dla współczesnej muzyki upatrywał natomiast w maszynach, o czym świadczy zbiór esejów *Machine Arts*⁹.

Muzyka interesowała Pounda ze względu na swój matematyczny porządek. O początkach pracy nad *Cantos* mówił jako o poszukiwaniu formy, która jest związana z muzyką¹⁰. W manifestie imagistów poeta zachęcał do porzucenia sztywnych schematów metrycznych na rzecz zgodności z „frazą muzyczną”¹¹. Wpływ na zainteresowanie muzyką miały wieloletnie kontakty i przyjaźnie z kompozytorami i wykonawcami. Autor *Cantos* to również twórca dwóch oper: *Le Testament* oraz *Cavalcanti*¹². Krytycy podkreślali wirtuozerię poety w posługiwaniu się różnorodnym metrum i specyficzną budowę *Cantos*, która zbliża utwór do kompozycji muzycznej¹³.

Przedmiotem artykułu jest interpretacja porównawcza tekstów Karpowicza i Pounda. Z tomu *Śloje zadrzewne* wybrany został układ kilku wierszy polskiego poety, które tworzą nierozzerwalną całość: *kamienna muzyka* oraz dwie tzw. paralaksy¹⁴: *zza okularów* oraz *wysokie kąsanie*. Z cyklu *The Pisan Cantos* omówione zostanie *Canto LXXV* oraz fragmenty *Canto LXXIX*, *Canto LXXXI* i *Canto LXXXII*. Zastosowanie komparatystycznej perspektywy poznawczej pozwoli pokazać wzajemne oświetlanie się tych tekstów.

⁷ „[...] music begins to atrophy when it departs too far from the dance; that poetry begins to atrophy when it gets too far from music” (E. Pound, *ABC of Reading*, London 1991, s. 14).

⁸ Zob. E. Pound, *The Spirit of Romance*, New York 2005.

⁹ E. Pound, *Machine Arts & Other Writings*, Durham 1996. W polskim przekładzie: E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003.

¹⁰ „The problem was to get a form – something elastic enough to take the necessary material. It had to be a form that wouldn’t exclude something merely because it didn’t fit. [...] Only a musical form would take the material [...]” („*Paris Review*” *Interview: Ezra Pound* [w:] D. Hall, *Remembering poets: reminiscences and opinions*, New York 1978, s. 222). Słowa Pounda przypominają o Miłoszowej „formie bardziej pojemnej” (zob. C. Miłosz, *Ars poetica?* [w:] tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 588). Być może zdanie autora *Cantos* na temat formy poetyckiej nie było obce Miłoszowi w trakcie powstawania *Traktatu poetyckiego*.

¹¹ Zob. F. S. Flint, E. Pound, *Imagisme*, „Poetry” 1912, nr 6, s. 199.

¹² Znaczący muzyki ostro krytykują opery Pounda. Zob. S. J. Adams, *Music* [w:] *The Ezra Pound Encyclopedia*, red. D. P. Tryphonopoulos, S. J. Adams, London 2005, s. 196–198.

¹³ Zob. R. Eberhart, *An Approach to the Cantos* [w:] *Critics on Ezra Pound*, red. E. San Juan, Coral Gables 1972, s. 35.

¹⁴ Karpowicz przeniósł na grunt poezji pojęcie pochodzące z nauk przyrodniczych. Słowo „paralaksa” pochodzi z języka greckiego (*parallaxis*) i oznacza zmianę. Używa się go w metrologii i naukach przyrodniczych: fizyce, astronomii, ale również w fotografii. Paralaksa to efekt niezgodności obrazów (lub pomiarów) obiektu, która jest spowodowana zmianą perspektywy obserwatora. Zob. hasło: *paralaksa* [w:] *Fizyka. Słownik encyklopedyczny*, red. R. Cach, Wrocław 1999, s. 245.

*

Wiersz *kamienna muzyka* Tymoteusza Karpowicza pochodzi z tomu z 1958 r. pod tym samym tytułem. W *Słojach zadrzewnych* znajduje się on po lewej stronie, tak jak pozostałe teksty zaczerpnięte z wcześniej wydanych zbiorów. Dwie towarzyszące mu paralaksy (5 i 6) znajdują się po prawej i są wierszami publikowanymi po raz pierwszy. Sugeruje to, że refleksja podjęta w wierszu z wczesnego okresu twórczości zostaje w *Słojach zadrzewnych* poddana rewizji, a sam tekst – nowemu odczytaniu przez poetę. Zajmijmy się pierwszym wierszem z tego układu:

kamienna muzyka

Muzyka kamienna – przypomnijmy ją przypomnijmy
niech nas gnębi niech odbiera nam liście nad głową
muzyka kamienna – ta której nie da się udoskonalić
niech przelewa się z kielicha w kielich kwiatu z słowa w słowo

niech nas stawia boso na chmurze
niech odmienia nas w zimnych kryształach –
muzyka kamienna muzyka tak doskonała
że widzę jak w jej dźwięku kamienieją ptaki
aż po swe serce i po dno źrenicy

*

Bawmy się biegajmy wokół pnia wczorajszej zorzy
Bawmy się biegajmy wokół wczorajszego cienia
Ty gwizdź czterdziestoletni chłopcze gdy zobaczysz białą wiewiórkę
Ty śmieję się kiedy ujrzysz rogatego konia
Bawmy się słyszycie – bawmy się biegnijmy
uczepieni brody wiatru wychłostani stu strugami
Bawmy się ach bawmy –
zamieniajmy się w grający kamień¹⁵

Tytułowa metafora łączy pozornie nieprzystające do siebie elementy, a zarazem dwa odległe zmysły: muzykę, jednoznacznie kojarzoną ze słuchem oraz przymiotnik „kamienny”¹⁶. Powierzchnię kamienia cechuje gładkość lub chropowatość, wiąże się on więc z dotykiem. To symbol „nie ludzkiej” strony natury, która odgradza się od człowieka¹⁷. Z drugiej strony kamień jest czymś trwałym

¹⁵ T. Karpowicz, *kamienna muzyka* [w:] tenże, *Słoje zadrzewne*, Wrocław 1999, s. 12.

¹⁶ Zob. H. Spasowska, *Językowe źródła metafory na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza*, „Litteraria” 1973, t. 5, s. 48–49.

¹⁷ Zob. W. Kopaliński, *Kamień* [w:] tenże, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 139–143; hasło: *kamień* [w:] *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, Warszawa 1967, s. 315–316.

i niezmiennym¹⁸. Dlatego spodziewalibyśmy się skojarzenia przymiotnika „kamienny” raczej z ciszą niż z muzyką, zważywszy na konotację z określeniem „martwa cisza”¹⁹. Przewrotna metafora Karpowicza wydaje się konstytutywna dla dalszej części wiersza. Poeta dokonuje oksymoronicznego przesunięcia znaczeń i ze stworzonego przez siebie określenia wyprowadza całą sytuację liryczną wiersza. Trudno wyobrazić sobie „kamienną muzykę”, gdyż ta dziedzina sztuki, oparta na rytmie, ruchu i dynamice dźwięków jest czymś zupełnie różnym od milczącej, pozbawionej życia natury kamienia. „Kamienna muzyka” wyróżniałaby się zatem refleksyjnym bezruchem i niedostępnością.

Potwierdza to trzeci wers, w którym okazuje się ona „tą, której nie da się udoskonalić”. „Kamienna muzyka” wykracza poza ludzki porządek, gdyż jej źródło stanowi natura. Słowo to dopiero kolejny „instrument”, na którym jest odgrywana („niech przelewa się z kielicha w kielich kwiatu z słowa w słowo”). Dzięki niej dokonuje się zjednoczenie tego, co przynależne naturze (kwiat) ze sferą języka, a więc dziedziną typowo ludzką, ale znakową (słowo). Warto zwrócić uwagę na stan „kamiennej muzyki”, która „przelewa się”, a nie płynie. Jej kształt podlega zatem przekształceniom, tak jakby była cieczą przyjmującą kształt naczynia. Poeta odwołuje się do powiedzenia „przelewać z pustego w próżne”, co oznacza mówienie pozbawione treści²⁰. Nabiera ono tutaj pozytywnego znaczenia, gdyż „kamienna muzyka” znaczy sama dla siebie, jest wolna od mimetycznych zobowiązań.

Już w drugim wersie dowiadujemy się o jej przemożnym wpływie na słuchacza – w tym wypadku jest nim podmiot zbiorowy wiersza. Kamienna muzyka wywołuje u odbiorców wstrząs, zabiera poczucie bezpieczeństwa, wprawia w stan bezdomności, co jest sygnalizowane przez przetworzenie wyrażenia „dach nad głową” („niech nas gnębi niech odbiera nam liście nad głową”). Należy jednak do niej powracać („przypomnijmy ją przypomnijmy”), gdyż daje ona wgląd w rzeczywistość, którą można by określić jako metafizyczną. Zauważmy, że sam podmiot chce, by ta muzyka na niego oddziaływała, na co wskazują wielokrotne rozkazniki „niech nas”. Kontakt z nią daje doświadczenia, jakie są udziałem ascetów: oderwanie od rzeczywistości i ponadprzeciętną wiedzę („niech nas stawia boso na chmurze”). Ten, kto jej słucha, doznaje pewnej przemiany, a jednocześnie staje się przedmiotem jej działań, a więc instrumentem. Odmiana kojarzy się tutaj również z gramatyką – poeta dalej porównuje muzykę do języka, co zostało zapoczątkowane w zakończeniu pierwszej strofy.

Karpowicz dokonuje kolejnego przesunięcia semantycznego w obrębie związku frazeologicznego. „Zimne kryształły” przypominają o powiedzeniu „zimny jak gład”, ale pejoratywny sens tego związku zostaje zneutralizowany.

¹⁸ Zob. hasło: *kamień*, s. 316 oraz hasło: *sen*, s. 100–101 [w:] tamże.

¹⁹ Zob. hasło: *cisza* [w:] *Wielki słownik frazeologiczny PWN*, red. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005, s. 49.

²⁰ Zob. tamże, s. 411. Por. H. Spasowska, dz. cyt., s. 48–49.

Mimo że kryształ są zimne, to odnoszą się do czegoś doskonałego, nieskazitelnego – przez skojarzenie z wyrażeniem „czysty jak kryształ”. Przypominają także o zakorzenionym w kulturze przeświadczeniu o niezwykłym, ponadludzkim charakterze muzyki wykonywanej na instrumentach wykonanych ze szkła²¹.

Gdy myślimy o muzyce natury, jako pierwszy przychodzi na myśl śpiew ptaków. Jednak w obliczu tej szczególnej muzyki ptaki „kamienieją” (ze zdumienia, zachwytu czy strachu); cichną, jakby przeczuwając, że jest ona doskonalsza od ich śpiewu. Zauważmy, że o ile ludzi muzyka ta porusza i odmienia, o tyle ptakom odbiera możliwość działania. Upodabnia je zarazem do siebie, aż po ich „serce i po dno źrenicy”.

Ostatnia strofa, dodatkowo odizolowana od poprzednich gwiazdką, stanowi ironiczne zawołanie do zabawy. Ludyczność nieodłącznie kojarzy się z muzyką, jednak tutaj zabawa jest przepełniona goryczą, ponieważ okazuje się spóźniona. Podkreślają to paralelnie zbudowane dwa pierwsze wersy tej części wiersza, w których dwa razy pojawia się określenie „wczorajszy”. Znajdziemy w tym fragmencie poczucie bezcelowości i bezradności (jak w wyrażeniu „szukać wczorajszego dnia”)²². „Kamienna muzyka” czyni nas na powrót dziećmi, czego doświadcza „czterdziestoletni chłopiec”, do którego zwraca się podmiot. Daje ona przyzwolenie na bieganie wokół zorzy jak wokół stołu. Przynosi złudzenie beztroskiej zabawy, do której jednak w rzeczywistości już nie ma powrotu. Mimo to przywraca dziecięcą naiwność i wrażliwość na niecodzienne zjawiska („biała wiewiórka”, „rogaty koń”). Obserwujemy także odwrócenie porządku natury, którego figurą jest pionowa zorza.

W wierszu *kamienna muzyka* pojawia się kontekst baśniowy, który będzie ważny dla paralaksy 5: *zza okularów*. Postaci z baśni często podróżują, trzymając się brody olbrzyma czy maga. Tutaj bohaterowie wiersza są „uczepieni” brody wiatru, który odsyła do niematerialności, będącej cechą muzyki. Rozpaczliwe wołanie o zabawę staje się apelem o ekstatyczny rytuał. Ma on odmienić zbiorowość, do której zwraca się podmiot z uparciem powtarzanymi imperatywami („Bawmy się słyszycie – bawmy się biegnijmy”). Wpływa to na dynamikę tekstu, a także nasycenie emocjami, które wzmacnia dodatkowo aliteracja („**bawmy się biegajmy**”, „**wychłostani stu strugami**”). Niezwykła muzyka sprawia, że słuchacze zamieniają się w „grający kamień”, a więc znów w coś, co nie istnieje w przyrodzie. Entuzjazm podszyty jest jednak zwątpieniem, rezygnacją i żalem, bo ideę „kamiennej muzyki” można tylko przypominać, obcować z jej niedoskonałymi odbiciami. Zabawa musi się zatem okazać nieudolnym naśladownic-

²¹ Zob. hasło: *harmonika szklana* [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowiecki, Warszawa 2006, s. 354. Najśłynniejszym utworem, w którym pojawia się ten kontekst, jest oczywiście *Improwizacja z III cz. Dziadów* Adama Mickiewicza. O muzyce wykonywanej na przezroczystych instrumentach zob. też: M. Bieńczyk, *Język serc* [w:] tenże, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 34–40.

²² Zob. H. Spasowska, dz. cyt., s. 50. Por. *Wielki słownik...*, s. 94.

twem. Do istoty „kamiennej muzyki” nie możemy w żaden sposób dotrzeć, jest ona czymś ponadludzkim²³.

Przyjrzyjmy się teraz pierwszej z paralaks *kamiennej muzyki*:

paralaksa 5

zza okularów

nikt nie podniesie za ciebie
oczu znad księgi życia
nikt oprócz ciebie
do stojącej w drzwiach na zdumieniu
ropuchy nie powie
w porę zaklęcia:

„piękna i bestia stój na literze
pod którą kładę
ogryzek ołtarza
i prześwietloną lekcję mego ciała
co było nad nim jest właśnie tobą –
teraz: samo-się-przemień”²⁴

Centrum tego wiersza stanowi gest podnoszenia wzroku znad „księgi życia”, który wykonać ma adresat wiersza. „Księga życia” to metafora, która zawiera przymieszkę ironii, bo jej tekst rozmija się z prawdziwym życiem²⁵. Jej czytanie nie wymaga wysiłku, bo nastawia ona czytelników na określony odbiór. Aktem autoafirmacji może być jednak podniesienie znad niej oczu i konfrontacja z rzeczywistością. To trudny gest, którego nikt za nas nie wykona. Dzięki niemu jesteśmy w stanie przejść z poziomu wiedzy powszechnej i racjonalnej do sfery intuicji i magii. „Na zdumieniu” (niczym na straży czegoś) stoi bohater baśni o księciu zamienionym w ropuchę²⁶. Zdziwienie to warunek istnienia nieracjonalnej strony rzeczywistości. Niezwykłość okazuje się tym, co trzeba schwytać w porę poprzez wypowiedzenie magicznej formuły w odpowiednim momencie. Wszystko, co chwilowe, przypadkowe i dziwne spotyka się tu z rutyną i przyzwyczajeniem, na której oparta jest księga życia. Człowiek ma jednak godzić w sobie oba te porządki, przez co jego wiedza o świecie będzie pełniejsza.

²³ Podobne ujęcie motywu kamienia pojawia się m.in. w wierszach Zbigniewa Herberta i Wiśławy Szymborskiej. Por. Z. Herbert, *Kamyk [w:] tenże, 89 wierszy*, Kraków 2011, s. 170; W. Szymborska, *Rozmowa z kamieniem [w:] tenże, Wiersze wybrane*, Kraków 2004, s. 108–110.

²⁴ T. Karpowicz, *zza okularów [w:] tenże, Stoje za drzewem*, s. 13.

²⁵ Por. *Wielki słownik...*, s. 59.

²⁶ Zob. J. i W. Grimm, *Baśnie nad baśniami*, Kraków 2005, s. 98–103. Por. hasło: *stać, stanąć, stawać [w:] Słownik frazeologiczny...*, s. 194.

W drugiej strofie pojawia się nawiązanie do francuskiej baśni ludowej o Pięknej i Bestii²⁷, jak również sformułowanie „stać na literze”, które odsyła znów do porządku rozumu, gdyż kojarzy się z wyrażeniem „litera prawa”²⁸. Dochodzi tu do konfrontacji *sacrum* (które jest fragmentaryczne, „uszkodzone”, a jego figurę stanowi „ogryzek ołtarza”) z *profanum*, symbolizowanym przez „lekcję ciała” podmiotu, a więc – przez łaciński źródłosłów – odczytanie ciała. Podmiotowość bohatera wiersza konstytuuje to, co znajduje się ponad ciałem lub ponad ołtarzem, gdyż Karpowiczowska składnia nie pozwala nam zdecydować, który z rzeczowników zastępuje w tej frazie zaimek „nim”. Cieleśność należy do tej samej sfery, co magia. Decydujący o wszystkim gest podniesienia oczu znad książki daje bohaterowi świadomość, że musimy zarówno odczytywać świat (zapisany w księdze życia), jak i „prześwietlać” siebie, a szczególnie sferę somatyczną.

Magiczna formuła „samo-się-przemień” to kolejny element kontekstu baśniowego, który jest bogato eksponowany w tym krótkim liryku. Kojarzy się ze sformułowaniem „stoliczku, nakryj się!”²⁹, ale odsyła również do biblijnej historii stworzenia świata oraz przemienienia Chrystusa. W tym sensie kieruje uwagę odbiorcy na pozostałe rozdziały tomu zawierające historię jednostkowego życia opartą na Ewangelii. Warto zwrócić uwagę na metapoetycki wymiar tej paralaksy – jej tytuł odnosi się do zmiany perspektywy, z której bohater patrzy na siebie i otaczającą go rzeczywistość.

Druga z paralaks (oznaczona cyfrą 6) to powrót do tematyki muzycznej:

paralaksa 6

wysokie kąsanie:

spóźnione preludium zorzy odmraża jeszcze nadpuchniętą rękę wiatru by zagrać listek światła dla sałatki z uszu i oczu debussy zje to i splunie

będziesz miał dzień z dźwięków najniższych z samych bemoli i wszystko będzie ci się zapadać poniżej swych podstaw ale słońce weźmie cię za ucho i podciągnie do syku węża na flecie mozarta ten zawsze kąsa wysoko²⁹

Już sam tytuł kojarzyć się może z pojęciem wysokości dźwięku, ale także z motywem poranka (poprzez skojarzenie z obrazem wschodzącego słońca). Karpowicz wykorzystuje metaforę świtu jako preludium nowego dnia, którego pierwszym znakiem jest zorza. Dopiero wraz z nowym dniem budzi się muzyka – śpiew ptaków, odgłosy powracającego życia. Mamy tu również „nadpuchniętą”,

²⁷ Zob. J. M. Leprince de Beaumont, *Przypowieść o Pulcheryi i bestyi* [w:] *Gabinet wróżek: antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*, red. R. Waksmund, Wrocław 1998, s. 137–150.

²⁸ Por. *Wielki słownik...*, s. 215.

²⁹ T. Karpowicz, *wysokie kąsanie*: [w:] *tenże, Stoje zadrzewne*, s. 13.

zimną rękę wiatru, która dopiero rozgrzewa się, by dyrygować podczas odgrywania „preludium zorzy”.

W tekście znajdziemy dwa ważne nawiązania muzyczne – do twórczości Claude’a Debussy’ego i singspielu *Czarodziejski flet* Mozarta. Pierwszy z artystów jest tu symbolem eksperymentu w muzyce. U Karpowicza Debussy tworzy muzykę opartą na głosach natury („listek światła”), choć w szczególny sposób je przetwarza („sałatka z uszu i oczu”). Oba cytaty wydają się bezpośrednio odsyłać do stylistyki, z którą kompozytor jest powszechnie kojarzony, czyli impresjonizmu muzycznego. W metaforach tych kryje się migotliwość dźwięku i synestezyjny, wrażeniowy sposób odbierania muzyki. Natomiast wąż, który pojawia się w związku z „fletem Mozarta” jest zapewne tym, przed którym ucieka książę Tamino, bohater dzieła wiedeńskiego klasyka. Autor *Czarodziejskiego fletu* odpowiada tu modelowi muzyki pogodnej, afirmującej życie, pełnej harmonii³⁰. W omawianym fragmencie mamy do czynienia z amfibolią – nie wiemy, kto lub co kąsa wysoko: Mozart, flet z tytułu jego dzieła czy wąż pojawiający się w librecie.

Podmiot określa emocje, odnosząc się do metaforyki muzycznej – smutek kojarzy z niskimi dźwiękami, które symbolizuje bemol (znak oznaczający obniżenie dźwięku o pół tonu)³¹. Muzyka to język, za pomocą którego mówi się o uczuciach. To także podstawa codziennego ludzkiego doświadczenia, dlatego dzień zbudowany jest z dźwięków. Zwrot „wziąć za ucho” możemy rozumieć jako karę, którą wymierzyć ma adresatowi wiersza słońce, ale wskazywać on też może na zachwyty muzyką. Upersonifikowane słońce przypomina nauczyciela karzącego ucznia, a z drugiej strony okazuje się wybawcą bohatera wiersza. Wyciąga go z przestrzeni niskich dźwięków, a więc tonacji molowej (kojarzonej ze smutkiem i nostalgią) do dźwięków wyższych, bardziej radosnych³². Karpowicz mówi tu o bezpośredniej zależności muzyki i nastrojów. Opisane w wierszu podnoszenie się dźwięków komponuje się ze stopniowym wychodzeniem bohatera ze stanu przygnębienia i rosnącą nadzieją, a także ze wschodem słońca. Warto zauważyć, że ta przemiana nie jest czymś do końca pozytywnym, gdyż muzyka Mozarta „kąsa”, przyczynia się do deziluzji i przynosi poczucie dysonansu.

Na koniec określić trzeba zależności pomiędzy przywołanymi wyżej tekstami Karpowicza: *kamienną muzyką*, *zza okularów* (paralaksa 5) i *wysokim kąsaniem* (paralaksa 6). Dwie pierwsze części tego układu łączy refleksja nad naturą wiedzy, którą zdobywamy o świecie. „Kamienna muzyka” – doskonała i nieosiągalna – niesie niepokój. Jest on jednak pierwszym krokiem do zdobycia większej wiedzy na temat rzeczywistości. Droga do niej prowadzi przez doświadczenie dzielone z innymi ludźmi. W wierszu *zza okularów* (paralaksa 5) wiedza racjonalna, przychodząca z zewnątrz skonfrontowana jest z poznaniem intuicyjnym, magią i dążeniem do samoświadomości. Podmiot ma bowiem na celu poznanie

³⁰ Zob. hasło: *Mozart Wolfgang Amadeus* [w:] *Encyklopedia muzyki...*, s. 580.

³¹ Zob. hasło: *chromatyczne znaki* [w:] tamże, s. 157.

³² Zob. hasło: *wysokość dźwięku* [w:] tamże, s. 971.

podmiotowe i indywidualne. Jest to cena przejścia od wiedzy codziennej, czyli rutynowej lektury „księgi życia”, do wyższej wiedzy o sobie i świecie. *Wysokie kąsanie* (paralaksa 6) powraca zaś do muzyki, nieobecnej w poprzedniej paralaksie. Wiersz ten może być uznany za negatywną odpowiedź na pytanie o możliwość istnienia „kamiennej muzyki”. Żadna z przywołanych w *wysokim kąsaniu* konwencji muzycznych nie jest bowiem temu ideałowi bliska, każda ogranicza się do oddziaływania na zmienne i ulotne nastroje człowieka.

Bohater *Słójów zadrzewnych* pokonuje etapy drogi życiowej Chrystusa, jednak uznać go należy za uogólnioną figurę *homo viator*, w którego historii skupia się całe doświadczenie człowieka. Rozdział tomu zatytułowany *Zwiastowanie* (z którego pochodzą omawiane wiersze) przynosi obrazy początku, nowego otwarcia. Mówi o stanach pierwotnych (również języka), mitycznych początkach. Rozdział ten może być potraktowany jako początek narracji o artyście. Poeta ukazuje tu czas, w którym dokonuje się wyborów – stąd refleksje na temat natury sztuki, poezji i muzyki, ale również poznania i ludzkiej wiedzy o świecie.

*

Canto LXXV Ezry Pounda jest tekstem rozbitym na dwie części – słowną i muzyczną³³. To utwór specyficzny, gdyż poza kilkoma pierwszymi wersami jej treść stanowi zapis nutowy piętnastowiecznego madrygału *Chant des Oiseaux* (*Pieśń ptaków*)³⁴. Informację o tym przynoszą odrębne uwagi zamieszczone tuż nad zapisem muzycznym³⁵:

Sidelights from Salassi: La canzone da li ucelli. Fatto del Violino. Francesco da Milina³⁶ (5 cento). Gerhart Münch (g canto) [per metamorfosi]³⁷

Za autora *Chant des Oiseaux* uznaje się Clémenta Janequina, francuskiego kompozytora renesansowego. Stworzył on polifoniczny utwór wokalny, skonstruowany według zasad renesansowego kontrapunktu. Nieco później Włoch Francesco da Milano zredukował polifonię i przepisał utwór na lutnię. Autorem

³³ Zob. E. Pound, *Canto LXXV* [w:] tenże, *The Cantos*, London 1990, s. 478.

³⁴ Zob. M. Wozaczyńska, *Muzyka francuska* [w:] taż, *Muzyka renesansu*, Gdańsk 1996, s. 68.

³⁵ Zob. C. F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, London 1993, s. 388–389.

³⁶ Prawdopodobnie pomyłka Pounda – w komentarzach Terrella i innych źródłach nazwisko kompozytora brzmi Francesco da Milano. Zob. C. F. Terrell, dz. cyt., s. 389; F. Pavan, *Francesco (Canova) da Milano* [w:] *Grove Music Online*, red. L. Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (dostęp dn. 18.10.2014 r.).

³⁷ E. Pound, *Canto LXXV* [w:] tenże, *The Cantos*, s. 478;

„Boczne światła z Salassi: Pieśń ptaków. Utwór na skrzypce. Francesco da Milina (XV wiek). Gerhart Münch (g canto) [przetworzenie]” (tu i dalej – jeśli nie podano inaczej – tłumaczenie własne, K.G.).

aranżacji, którą cytuje Pound, jest Gerhart Münch, pianista i kompozytor, który akompaniował przyjaciółce poety, skrzypaczce Oldze Rudge, podczas wykonania utworu w Rapallo w 1933 r. Podstawą aranżacji Müncha stała się wersja da Milano, którą niemiecki kompozytor przepisał na skrzypce.

Pound podziwiał inwencję twórczą obu kompozytorów i zamiłowanie do muzyki dawnej. Szczególną pochwałą dla Francesco da Milano jest znajdujący się na końcu pieśni chiński ideogram, który oznacza „make it new” („stworzyć to na nowo”)³⁸. Stanowi on wyraz porozumienia między poetą i muzykiem, którym przyświeca idea nowego przetworzenia ocalałych relikwów kulturowej przeszłości oraz ich implementacji we współczesność. Po zaaranżowaniu renesansowego madrygału na nowoczesne instrumenty istota dawnej pieśni oraz jej specyficzna ilustracyjność zostały według Pounda zachowane.

Część tekstowa *Canto LXXV* to rozbudowana apostrofa do autora kolejnej wersji *Pieśni ptaków*, Gerharta Müncha:

Out of Phlegethon!
 out of Phlegethon,
 Gerhart
 art thou come forth out of Phlegethon?
 with Buxtehude and Klages in your satchel, with the
 Ständebuch of Sachs in yr/ luggage
 – not of one bird but of many³⁹

Flegeton to rzeka ognia w Hadesie, z której Eneasza słyszał krzyki potępionych. Dla Pounda taką rzeką była Łaba, okalająca bombardowane przez alianców Drezno⁴⁰. W tle pojawia się również kontekst wojny trojańskiej. Münch jest tu zatem porównany do Eneasza, który ucieka z piekła wojny i wynosi to, co warte ocalenia – muzykę. W jego walizce („in yr/ luggage”) znajdują się prace niemieckiego kompozytora Buxtehude’a i antropologa Klagesa oraz książka z ilustracjami do pieśni Sachsa. To autorzy mało znani, jednak kojarzeni z renesansem. Pound pozostaje więc w klimacie epoki, z której pochodzi *Chant des Oiseaux*⁴¹.

³⁸ Zob. E. Pound, *Make It New*, London 1934; J. Bettridge, *Make It New* [w:] *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 190–191.

³⁹ „Z Flegetonu!
 Z Flegetonu,
 Gerhart
 czy ty wychodzisz z Flegetonu?
 z Buxtehude’em i Klagesem w twojej torbie, ze
 Ständebuch Sachsa w twojej walizce
 – nie jeden ptak lecz wiele”

⁴⁰ Zob. C. F. Terre11, dz. cyt., s. 388–389.

⁴¹ Zob. hasło: *Buxtehude Dietrich* [w:] *Encyklopedia muzyki...*, s. 132; hasło: *Sachs Hans* [w:] tamże, s. 783.

Poeta kreśli portret kompozytora przy pomocy tekstów kultury, z którymi ten jest związany. Przemówić musi jednak sama muzyka – autor odrzuca możliwość „opowiedzenia” jej. Decyduje się na maksymalną bezpośredniość, umieszczając w *Canto LXXV* zapis nutowy, który również jest przeciwieństwem znaku. Dlatego nie usłyszymy tytułowej pieśni ptaków, a dla odbiorcy, który nie czyta nut, zapis ten będzie tylko niezrozumiałym szyfrem. Pound jednak po raz kolejny liczy na czytelnika, który dorówna mu erudycją. Chce, by za pomocą nut muzyka uobecniła się w pizańskim obozie.

Chant des Oiseaux jest dla Pounda kompozycją pochodzącą ze złotego okresu kultury, w którym poezja była silnie powiązana z muzyką⁴². Jednocześnie madrygał ucieleśnia dlań sztukę, która nie tyle naśladuje naturę, ile jest jej kontynuacją. Poeta zdaje sobie sprawę, że nawet przejście na język muzyki i wyeliminowanie ekwiwalentu słownego nie pozwoliłoby odtworzyć *Pieśni ptaków*. Zapis nutowy na skrzypce nie zastąpi bowiem wykonania renesansowej pieśni, gdyż to dopiero ono pozwala słuchaczowi usłyszeć śpiew nie jednego, ale wielu ptaków („not of one bird but of many”). Wielogłosowość wydaje się trudno wyobrażalna. Poprzez zapis nutowy muzyka przechodzi bowiem w stan potencjalności, a przemawia jedynie cisza. W *ABC of Reading* Pound pisał, że słowa, które zostały ułożone do melodii francuskiego madrygału nie miały żadnej autonomicznej wartości poetyckiej, były dodatkiem do sensów tworzonych przez muzykę⁴³. Po usunięciu tekstu (co uczynił Francesco da Milano) śpiew ptaków nadal był obecny w *Chant des Oiseaux*, a nawet uwidocznił się jeszcze bardziej po zredukowaniu niedoskonałego medium, jakim był w tym przypadku język poetycki.

Utwór Janequina jest figurą godnego ocalenia dziedzictwa, które mimo przetworzeń pozostaje niezmiennie cenne. Kwestia ta jest podniesiona przez odwołanie do postaci Eneasza, który w księdze VI eposu Wergiliusza odbywa wraz z przewodniczką Sybillą wyprawę przez Hades do Elizjum. To kolejny sygnał w *Cantos*, który potwierdza, że centralnym motywem poematu jest zejście do zaświatów (od którego – w wersji homeryckiej – zaczyna się *Canto I*) oraz podróż przez piekło, czyściec i niebo. Wędrowkę tę odbywa również bohater *Boskiej komedii* – kolejnego tekstu ważnego dla *Cantos*. Pound przywołuje epizod z *Eneidy*, którego schemat rozbudował Dante, a poprzez kontekst przejścia od okrucieństw wojny (i własnego cierpienia) do czystości sztuki (którą uosabia *Chant des Oiseaux*) *Canto LXXV* staje się zapisem całej wędrowki bohatera Pounda⁴⁴. Niezwykle krótka na tle całości cyklu pieśń wyraźnie się wyróżnia, głównie z powodu niecodziennego tworzywa, z którego jest skonstruowana. Z drugiej strony wydaje się ona bardzo silnie związana z całością *Cantos*, wskazując na myśl przewodnią cyklu – konieczność ocalenia najważniejszych wartości. Została ona wyrażona wprost w *Canto LXXXI*:

⁴² „His study of troubadour poetry was driven in part by his quest for the elusive ideal of motz et son, the perfect union of words and music” (S. J. Adams, dz. cyt., s. 196).

⁴³ Zob. E. Pound, *ABC of...*, s. 23–24, 56.

⁴⁴ Zob. C. F. Terrell, dz. cyt., s. 389.

z harmonią, wzniosłością i pięknem. Szczególnie dotyczy to typu muzyki, jaki reprezentuje *Chant des Oiseaux*. Renesansowa pieśń to dla dwudziestowiecznego poety dzieło sztuki czystej, pozbawione narracji, a więc nienarażone na ludzką niedoskonałość. O ile w *Canto LXXV* Pound oddał całkowicie głos ptakom (których pieśń utrwalił Janequin), o tyle w *Canto LXXIX* ptaki już nie śpiewają – wszak *inter arma silent Musae*. Renesansowa pieśń okazuje się emblematem rajy wobec tragicznej rzeczywistości, która otacza podmiot *Cantos*. Niesie ona pocieszenie i wiarę w nieprzemijające dziedzictwo kultury. Jednak nowy kontekst, w jakim umieszcza ją Pound, zaprzecza jej konsolacyjnemu charakterowi i stwarza miejsce dla ironii. Warto zauważyć, że „melodia” zapisana przez ptaki na pięcioliniu drutów kolczastych jest równoległa wobec głównego dyskursu, jakim są zagadnienia myśli konfucjańskiej. Dotyczą one tutaj kwestii języka i stylu. Wątek muzyczny nie rozbija tej refleksji, ale stanowi jej ironiczną przeciwwagę⁵⁰. Pojawia się wyrażony wprost i za pomocą ideogramów postulat „get the meaning across, then stop” (wyartykułować znaczenie, potem się zatrzymać).

W przeciwieństwie do wiernie skopiowanego zapisu nutowego w *Canto LXXV*, tutaj układ „nut” nieustannie się zmienia, co uniemożliwia czytelnikowi odtworzenie „melodii”. Jednocześnie poeta daje odbiorcy pewną dowolność w wyobrażaniu sobie tych układów. Podaje jedynie ilość „nut” oraz linii (gdyż nie zawsze jest to pięciolinia). Podmiot uważnie rejestruje metamorfozy ptaków, a obserwacje te pozostawia bez komentarza czy opisu. Realizuje tym samym wspomnianą wyżej myśl Konfucjusza. Do syntezy dwóch biegnących równolegle narracji dochodzi w dalszej części pieśni LXXIX, gdy pojawia się cytat z konfucjańskiej ody mówiący o odpoczywającym żółtym ptaku, który śpiewa (jak w renesansowej pieśni). Pound chce pokazać funkcjonowanie tego motywu w dwóch szczególnie ważnych dla siebie kulturach.

W *Canto LXXXI* pojawia się wydzielony z tekstu fragment zatytułowany „libretto”. Jego obecność nie dziwi, jeśli wiemy o działalności kompozytorskiej poety. Ta część pieśni kontynuuje „muzyczny” wątek *Pieśni pizańskich*, a zarazem podkreśla, jak ważny jest on dla znaczenia cyklu jako całości. „Libretto” pojawia się w neuralgicznym miejscu – zwiastuje moment epifanii i ponownej afirmacji własnego ja, który zamyka *Canto LXXXI* i stanowi kulminację dyskursu prowadzonego przez poetę w całym cyklu *Pieśni pizańskich*. Pound wyposaża „libretto” w dodatkowy kontekst muzyczny – przywołuje postaci szesnastowiecznych kompozytorów i poetów, dodaje uwagi dotyczące gry na skrzypcach⁵¹.

W *Canto LXXXII* Pound próbuje zapisać śpiew ptaków za pomocą literowych oznaczeń nut. To jeden z najbardziej osobistych fragmentów *The Pisan Cantos*:

Zob. P. Howarth, *Ezra Pound* [w:] tenże, *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*, Cambridge 2012, s. 53.

⁵⁰ Por. C. K. Stead, *Pound – Out of the Ruins* [w:] tenże, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London 1989, s. 313.

⁵¹ Zob. C. F. Terrell, dz. cyt., s. 453.

Powstaje w ten sposób pełny obraz, ze swym komponentem dźwiękowym (meloepa), wizualnym (fanopea) i dyskursywnym (logopea)⁵⁵. Czytelnik musi jednak sam zebrać ich elementy składowe, czyli rozłokowane w całym tekście sygnały i znaki, a następnie z tego materiału utworzyć kompletną wizję danego zjawiska. Ze względu na specyficzną kompozycję mówi się więc o *Cantos* jako o tekstowej mozaice⁵⁶. Ciąg skojarzeń w *Pieśniach* Pounda wydaje się bowiem bezładny, a uruchamianie pobocznych kontekstów za każdym razem rozbija całościowy obraz na kilka części, choć zarazem pozwala ukazywać go z różnych perspektyw, także emocjonalnych. Ta *quasi*-muzyczna strategia kompozycyjna podkreśla dynamiczny, choć często fragmentaryczny, charakter poetyckich wizji Pounda.

*

Muzyka w poezji Tymoteusza Karpowicza i Ezry Pounda to nie tylko jeden z poruszanych przez tych autorów motywów tematycznych, ale też ważny czynnik kompozycji oraz element refleksji nad sztuką. Obaj autorzy świadomie operują pojęciami z historii muzyki i muzykologii, łącząc język poetycki ze sferą dźwięków. Twórcy, o których mowa, są świadomi odwiecznego związku liryki z muzyką. Ta ostatnia stanowi dla nich punkt odniesienia jako sztuka, której zasady konstrukcji i specyfika odbioru przypominają poezję.

W omawianych wierszach Karpowicza motyw muzyki (sąsiadującej z obrazami świtu) stanowi figurę początku twórczości, a jednocześnie odsyła do trudnej do uchwycenia istoty sztuki. Wyraża się to w metaforze „kamiennej muzyki”, która w niezwykle sposób oddziałuje na wrażliwość jednostki i zbiorowości, ale przynależy do innego, ponadludzkiego porządku, zamyka się na odbiorcę. Ciekawym kontekstem dla wiersza Karpowicza może być wielowiekowa, sięgająca myśli pitagorejczyków tradycja pojmowania muzyki jako sztuki odbijającej harmonię wszechświata⁵⁷.

Muzyka, jaką znamy, stanowiąca niedoskonałe odbicie „kamiennej muzyki”, pojawia się w aluzjach do Mozarta i Debussy’ego, którzy reprezentują dwa bieguny tej sztuki: klasyczny i eksperymentalny. Na tym tle pojawiają się również

⁵⁵ Zob. E. Pound, *How to write* [w:] tegoż, *Michine Arts...*, dz. cyt., s. 87–109.

⁵⁶ Zob. R. Eberhart, dz. cyt., s. 34.

⁵⁷ Boecjusz wyróżnił – opierając się na myśli Pitagorasa – trzy rodzaje muzyki. *Musica mundana* to ta, którą dźwięczy wszechświat. Jest ona z nami wszędzie i zawsze, dlatego nie możemy jej usłyszeć. Być może ta myśl tkwi u źródeł „kamiennej muzyki” w wierszu Karpowicza. *Musica humana* również jest niesłyszalna, mimo to może wynieść człowieka ponad jego własny poziom. Wreszcie *musica instrumentalis*, najbardziej „przyziemna”, tworzona jest za pomocą instrumentów lub głosu. Stanowi tylko odbłask prawdziwej muzyki, jednak pozostając z nią w łączności, człowiek ma pośrednią możliwość obcowania z pięknem muzycznej harmonii. O tym typie muzyki zdaje się mówić paralaksa *wysokie kąsanie*. Zob. M. Kowalska, *Teoria muzyki w średniowieczu* [w:] taż, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 44.

obrazy świtu i śpiewu ptaków, które sygnalizują łączność między sztuką i naturą. Kwestia ta łączy Karpowicza z Poundem i jego fascynacją *Chant des Oiseaux*.

Dla autora *Cantos* renesansowa pieśń staje się symbolem nieprzemijającej wartości sztuki, będącej dopełnieniem natury. Wykorzystanie języka muzyki świadczy o chęci bezpośredniego oddania nastrojów i znaczeń, jakie niesie z sobą piętnastowieczny madrygał. Zainteresowanie tą kompozycją nie dziwi w przypadku poety zafascynowanego przełomem średniowiecza i renesansu. Bogata historia przetworzeń *Chant des Oiseaux* inspiruje do rozważań na temat tradycji i możliwości jej twórczego ożywienia przez dwudziestowiecznego poetę. Pound wpisuje się w ten ciąg metamorfoz, proponując własną, skonkretyzowaną „wersję” pieśni, czyli obraz ptaków na drutach obozu w Pizie, które przypominają nuty na pięciolinii. Utrwalone i nieruchome piękno madrygału stoi w rażącej sprzeczności z niespokojnym ruchem i milczeniem ptaków. Ich „śpiew” to tylko cień doskonałej muzyki, która w obliczu wojny i przemocy wydaje się czymś utraconym. Jeśli coś może zbliżyć nas do muzyki sfer, to właśnie muzyka taka, jak *Chant des Oiseaux*. Jednak nawet ona jest już tylko dalekim echem, znakiem utraconej harmonii.

Teksty Pounda, tak jak Karpowicza, odsyłają do historii muzyki, wskazując na dwie tradycje: model związany z surowymi regułami kontrapunktu i polifonią oraz koncepcję swobodnej kompozycji, wprowadzoną przez Monteverdiego. Epoka, którą przywołuje Pound za pośrednictwem *Chant des Oiseaux* jest momentem zderzenia tych dwóch konwencji. Wydaje się, że obie opozycje w muzyce, do których odwołują się autorzy interpretowanych tekstów (czyli klasycyzm i eksperymentatorstwo oraz kontrapunkt i *stylus fantasticus*) można interpretować autotematycznie. Zarówno Karpowicz, jak i Pound zmagają się podczas „komponowania” swoich dzieł z pokusą eliptycznego opisu świata, ale czują mocne zakorzenienie w tradycji.

Muzyka stanowi w ich refleksji nieodłączny element metapoetyckich rozważań. U podłoża analizowanych tekstów tkwi głęboki namysł nad wieloma wiekami historii poezji i muzyki, który łączy się z refleksją epistemologiczną i autotematyczną, a także podporządkowany jest artystycznemu imperatywowi, by wciąż „stwarzać na nowo” („make it new”). Nawiązania do muzyki wpisują się bowiem w intertekstualną strategię obu modernistów, która polega na twórczym sposobie podejścia do pojęć, wartości i motywów składających się na dziedzictwo kulturowe człowieka drugiej połowy XX wieku.

Karolina Górniak

MODERNISTS ON MUSIC:
TYMOTEUZ KARPOWICZ'S *STONE MUSIC*
AND EZRA POUND'S *THE PISAN CANTOS*

Summary

This is a comparative interpretation of selected poems by Tymoteusz Karpowicz and Ezra Pound. It presents a reading of 20th century Polish poetry in the context of Anglo-American modernism. *Tree Rings*, the last volume of Tymoteusz Karpowicz, one of the leaders of the postwar Polish avant-garde, are set against some of *The Pisan Cantos*, a landmark of American modernism. What links Karpowicz's poems ('Stone music', 'From Behind the Glasses', 'High Biting') and Pound's Canto LXXV, parts of Canto LXXIX, Canto LXXXI and Canto LXXXII is their evocation of music. Both poets explore the connection between the art of sound creation with the art of poetry; they also use various strategies of making references to the history of music. Both are convinced that there is an inextricable connection between music and poetry. The article looks also at the epistemological and autothematic implications of Karpowicz's and Pound's use of music in their poetry.