

Agata Bochyńska

Muzyczne wyzwolenie z języka? Filozoficzne aspekty muzycznych inspiracji w poezji Mirona Białoszewskiego

Zarówno słowo, jak i muzyka są aspektami powszechnie obecnymi w twórczości Mirona Białoszewskiego. Pojawiając się w poszczególnych wersach jego poezji, wikłają się w jej konteksty filozoficzne i światopoglądowe. Jednym z nich jest kwestia statusu języka i jego związku z muzyką. Na opracowanie problemu składają się dwie zasadnicze części. Pierwsza to kwestia zniewolenia językowego i wskazanie istnienia tego problemu w twórczości Białoszewskiego. Podstawą dla tezy o ograniczeniach, jakie narzuca na człowieka język, którym się posługuje, jest pytanie podmiotu lirycznego wiersza *nie umiem pisać* – „którędy wyjść ze słowa?”¹. Tego typu stwierdzenia, obecne w twórczości poety, wskazują na problem niewyraźności w języku wielu aspektów doświadczenia podmiotu. Druga część pracy to próba ukazania dźwiękowego charakteru poezji Białoszewskiego oraz obecności w niej tematu muzyki jako sposobu na wyzwolenie z języka i zniesienie, przynajmniej częściowo, jego ograniczeń. Uwikłanie w sferę wizualną i brzmieniową poezji jest jednocześnie uwikłaniem w problem wolności w obrębie języka. Zabawa słowem jako dźwiękiem, zacieranie różnic pomiędzy słowem pisanym a mówionym, próba połączenia doświadczenia słowa i muzyki to zabiegi, które pozwalają na przekraczanie granic języka i osiągnięcie jego większej plastyczności, przez co umożliwiają „wyjście ze słowa”.

Zniewolenie w języku

Rozważając światopoglądowy i filozoficzny fundament poezji Białoszewskiego w kontekście języka, nie sposób nie wspomnieć na wstępie o jego związkach z polską awangardą. Ryszard Nycz podkreślał, że „osobność twórczości Białoszewskiego na mapie polskiej literatury jest tyleż niepodważalna, co intrygująca”², zaznaczając jednak, że rozszerzenie perspektywy historycznoliterackiej pozwala dostrzec, jak silne są związki poezji Białoszewskiego z tym prądem myślowym. Odniesienie to jest jednak problematyczne już na samym początku ze względu na nieostrość definicji pojęcia „awangarda” i na zróżnicowany charakter tego ruchu w pierwszej połowie XX wieku. W najszerszym rozumieniu można utożsamiać go z ogólnymi dążeniami artystycznymi o charakterze antytradycjonalistycznym, w węższym – z tendencjami skryształizowanymi w literaturze polskiego dwudziestolecia międzywojennego³. Z pierwszym

¹ M. Białoszewski, *Wiersze*, Warszawa 2003, s. 85.

² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 221.

³ Por. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków, 1998, s. 45–46.

trudno zestawiać twórczość Białoszewskiego, ponieważ w sposób oczywisty korzysta on z dorobku awangardy jako nurtu historycznego, co może prowadzić do wikłania się w sprzeczności. Jeśli poszukać jednak cech wspólnych z eksperymentami polskich poetów dwudziestolecia i stojącym za nimi światopoglądem, można dostrzec wiele podobieństw. Nycz akcentuje najsilniejsze związki z futuryzmem, a przede wszystkim z poetyką Tytusa Czyżewskiego⁴. Do pozostałych trzeba zaliczyć m.in. samą koncentrację na pojęciu języka, zaprzeczanie logice składni, futurystyczny postulat „słów na wolności” i tezę (za Bergsonem) o językowych znieruchomieniach wobec zmiennej, dynamicznej rzeczywistości, akcentowanie dźwiękowego charakteru słów (Młodożeńiec), efekt językowego zaskoczenia (Peiper) czy grę z warstwą semantyczną (znaczeniową) wobec syntaktycznej (Przyboś)⁵. Jednak Stanisław Burkot słusznie wskazuje, że twórczość Białoszewskiego „wyrasta z tradycji awangardowej, a równocześnie jest jej najgłębszym zanegowaniem”⁶. Z jednej strony można w jego poezji odnaleźć awangardowe eksperymenty i grę z formą, z drugiej – nigdy nie niosły one ze sobą przesłania, które dałoby się utożsamić z manifestami poetów dwudziestolecia, nigdy nie skupiały się na głoszeniu postulatów powszechnych reform i zmian⁷. Białoszewski nie traktował również zobowiązująco któregokolwiek z programów polskiej awangardy. Co więcej, w swojej twórczości łączył skrajne nurty i sprzeczne stanowiska, ujmując tradycję w sposób synkretyczny i uznając ją za całość⁸.

Poeta wydaje się przekraczać wypracowane przez lata strategie eksperymentów literackich tak na płaszczyźnie formalnej, jak i światopoglądowej. Awangarda to jednak nie tylko historia; również współcześni Białoszewskiemu próbowali wprowadzić w życie nowe spojrzenie na poezję, wynikające równocześnie z filozoficznego zainteresowania samym językiem oraz historycznych okoliczności, w jakie obfitowały czasy powojenne. W *Dyskusji o awangardzie*⁹, zamieszczonej na łamach „Poezji” w 1972 roku, Zbigniew Bieńkowski uznaje tzw. poezję lingwistyczną za współczesną mu awangardę, gdzie słowo „jest wszystkim. Jest ideą, symbolem, gestem, znakiem, prawdą, zmyśleniem”¹⁰, a więc wyraża aktualne tendencje literackie i może być uznane za przedmiot zainteresowania całego nurtu. W jego szeregi włączona zostaje również twórczość Białoszewskiego. Na ile więc założenia poezji lingwistycznej odpowiadają filozoficznym aspektom jego wierszy? Lingwiści zakładali, że język jest jedyną, poddaną gruntownemu oglądowi rzeczywistością¹¹. Na nim więc skupiali się w swojej twórczości i jego materię poddawali eksperymentom, dostrzegając niebezpieczeństwa językowego ograniczenia i próbując z nim walczyć. Z tego powodu filozofia języka, rozumianego jako zbiór znaków, namysł nad pojęciem i problematyczną funkcją słowa oraz próby demaskowania jego wieloznaczności

⁴ Por. R. Nycz, dz. cyt., s. 222.

⁵ Por. J. Sławiński, dz. cyt., s. 83, 85, 87, 101, 110.

⁶ S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 14.

⁷ Por. tamże, s. 14.

⁸ Por. K. Wyka, *Wśród poetów*, Kraków 2000, s. 144.

⁹ *Dyskusja o awangardzie*, „Poezja” 1972, nr 9, s. 2–65.

¹⁰ Tamże, s. 8.

¹¹ A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985, s. 7.

stały się światopoglądową osią, wokół której oscylowały wiersze poetów lingwistycznych w latach 60. i 70. XX wieku, wypracowując konkretną postawę podejrzania i poczucia zagrożenia wobec języka jako takiego¹². Tworzenie poezji przestało być zwykłą zabawą słowem czy manifestem uwikłanym w wymiar społeczno-polityczny. Wkroczyło w sferę egzystencjalną i zbliżyło się do osobistych światopoglądów twórców, mimo że wciąż podzielanych grupowo i utożsamianych z konkretnym prądem myślowym. Sam jednak Białoszewski wciąż wykazywał dystans wobec kwestii przynależności do danego nurtu literackiego. Zapytany w klubie studenckim o opinię na temat poezji lingwistycznej, najpierw milczał dłuższą chwilę, a potem odpowiedział: „Nie wiem [...], zastanowię się na tym w domu”¹³. Taka reakcja świadczy o ciągłej „osobności” poety i niechęci do utożsamiania się z konkretnymi dykcjami. Stanisław Burkot pisał o Białoszewskim, iż nie poddaje się on regułom i nie upodabnia do innych, nie należy również do żadnych koterii literackich¹⁴. Argument o przynależności do nurtu poezji lingwistycznej może odeprzeć również stwierdzenie Edwarda Balcerzana: „Awangarda była dziełem samych twórców – poezja lingwistyczna jest przedmiotem pracy krytyków”¹⁵. Zewnętrzna inicjatywą było dostrzeżenie podobieństw w twórczości danych artystów, a nie ich własną chęcią zrzeszania. Białoszewski wciąż więc pozostaje poetą mocno indywidualnym i „osobnym”, który pisze „ustawiczną autobiografię”, ujawniając osobisty charakter prezentowanej wizji świata i filozoficznych przemyśleń w poezji¹⁶. Do takich wniosków prowadzi analiza języka poetyckiego, którego badanie jest jednocześnie odczytywaniem określonego „modelu świata”¹⁷. Ten model świata, ukryty w języku danej poezji, sprawia, że uprawnione są konkluzje o koncepcjach światopoglądowych, stojących za treściami i formalnymi rozwiązaniami w poezji. Eksplorowanie treści i formy wiersza pozwala odtworzyć filozoficzny fundament, na którym powstał.

Kategorie zniewolenia językowego, które można odnaleźć w wierszach Białoszewskiego, częściowo odpowiadają niektórym spośród filozoficznych postulatów tak awangardy, jak i szeroko pojętej grupy lingwistów, a częściowo przekraczają horyzont ich rozpoznań. Za pomocą uproszczonych porównań do biegunowych pojęć, jak dynamizm i statyczność, treść i forma, kreacja i destrukcja, język i rzeczywistość czy metafizyka i materia, można stworzyć swoisty szkic światopoglądowy, który wylania się z tej poezji. Na linii opozycji dynamiczność – statyczność poeta opowiadał się za zmiennością rzeczywistości przeciwko unieruchamiającemu ją językowi. Deklarował swoje preferencje poprzez powoływanie się „na potoczność, ten żywy, ten prawdziwy język”¹⁸. Mając na uwadze to stwierdzenie, jak i literacką praktykę poety, silnie inspirowaną praktykami mowy potocznej, można stwierdzić, że dostrzega on zmienność

¹² Por. tamże, s. 11–13.

¹³ Cyt. za: *Dyskusja o awangardzie*, dz. cyt., s. 29.

¹⁴ Por. St. Burkot, dz. cyt., s. 18.

¹⁵ *Dyskusja o awangardzie*, dz. cyt., s. 30.

¹⁶ Por. K. Wyka, dz. cyt., s. 149–150.

¹⁷ St. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 15.

¹⁸ M. Łukaszuk-Piekara, „*niby ja*”. *O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997, s. 26.

i dynamizm w oralności. Obecne w wierszach Białoszewskiego liczne kolokwializmy nieskładne relacje, strzępy skojarzeń składają się na stosowaną przez artystę metodę, imitującą zapis spontaniczny i niekorygowany¹⁹. To dążenie do uchwycenia własności słowa oralnego w zapisie może świadczyć o przeświadczeniu poety, że pismo i jego literackość ogranicza możliwości języka, osłabia potencjał, pulsujący w materii słowa mówionego. Język pisany to niewygodna konieczność, fakt przygodny²⁰. Dynamizm życia może zostać zachowany tylko w oralności i jej ulotnym charakterze. Sam Białoszewski pisze: „Wiersze moje od paru lat powstają z rzeczywistości, nie z wymysłu, tylko z dziania się. Dążę do tego, żeby to, co pisane, było zapisem mówionego”²¹. Poeta dostrzega więc niebezpieczeństwo generowania przez język, jego formę pisaną lub samo jego pojęcie, pewnych znieruchomień, możliwości zatrzymania dynamicznej rzeczywistości w martwej strukturze.

Kolejną opozycję w postrzeganiu przez poetę pojęcia języka można dostrzec w metodach generowania jego nowych znaczeń. Czy znaczenie słowa jest uzależnione od jego struktury, czy może tej samej formie da się przypisywać zupełnie różne konotacje? Do takich rozważań skłania swoboda językowa Białoszewskiego, który dowolnie eksperymentuje z gramatyką języka polskiego, przyjętymi normami budowy zdań i słowotwórstwa oraz bawi się skojarzeniami narzucanymi przez gry językowe. Zgodnie z jego praktyką, zmiana znaczenia dokonuje się przez zmianę struktury słowa czy formy wyrażenia. Generowanie nowych słów lub zmiana budowy tych istniejących pozwala odsłaniać nowe sensory. Materia języka kryje w sobie wielki potencjał, zupełnie jak plastyczna masa, z której można łatwo formować dowolne kształty. Innowacje lingwistyczne poety zwracają również uwagę na jego światopogląd, poglądy filozoficzne, koncepcję miejsca podmiotu w świecie. Poprzez ingerencję w zastane formy językowe autor ma możliwość lepszego wyrażenia siebie, pełniejszego oddania własnej indywidualności. Neologizmy typu „mieszkanio-ja” czy „leżenio-ja” dają świadectwo własnemu istnieniu, potwierdzają samoświadomość²². Powszechnie i celowo stosowane błędy stylistyczne oraz ortograficzne akcentują poczucie wyższości poety nad językiem. Formy takie jak: „widelcze”, „uchach”, „kratowany cieknięciem” czy „namuzowywanie”²³ świadczą nie tylko o pomysłowości autora i jego zdolnościach manipulacji językiem, ale również o jego stosunku do samego pojęcia słowa, które nie jest w tym przypadku dla niego tworem niebezpiecznym czy mistycznym, raczej sferą podatną na eksperymenty człowieka.

Poza płaszczyzną formalną języka i modyfikacjami syntaktycznymi, niezwykle istotnym wymiarem w poezji Białoszewskiego jest odniesienie pojęć do rzeczywistości i działanie słowa w świecie. Poeta stara się uporządkować i zrozumieć rzeczywistość, używając w tym celu konkretnych strategii językowych. Z powodu zafałszowania w istniejącym języku obrazu świata realnego,

¹⁹ Tamże, s. 174.

²⁰ Por. M. Gołąb, *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Łódź 2001, s. 15.

²¹ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, [w:] *Wiersze*, dz. cyt., s. 10.

²² Por. M. Łukaszuk-Piekara, dz. cyt., s. 73.

²³ Por. M. Białoszewski, dz. cyt.

zaciemnienia jego właściwego wizerunku poprzez kulturowe konwencje i schematy, które słowo nabyło przez wieki użytkowania, poeta postanawia przyjąć taktykę rozbijania zastanych znaczeń na drodze licznych eksperymentów lingwistycznych. Tworzy poezję stojącą w opozycji do standardowych zachowań językowych²⁴. Bawiąc się strukturą języka i budową słów, przedrzeźniając ustalone normy, Białoszewski ukazuje konwencjonalność języka, spogląda na niego z innej perspektywy i stwarza możliwość przebudowania pozornie nieruchomego systemu. Takie rozbijanie form językowych może mieć również znacznie głębsze, egzystencjalne podłoże i przekładać się na niszczenie zastanego modelu świata²⁵, jednocześnie akcentując silny związek słowa ze światem zewnętrznym. Poszukiwanie nowej jakości w języku byłoby wtedy próbą odnalezienia nowej formy zaistnienia w świecie, zmiany sposobu postrzegania go i poznawania. To rozpoznanie wprowadza filozoficzny wydźwięk poezji Białoszewskiego w obszar epistemologii.

Jeżeli poezja lingwistyczna „sprowadza całe doświadczenie świata do świadomości językowej”²⁶, to problematyka wierszy Białoszewskiego ją przekracza i wprowadza w wymiar obrazu i dźwięku. Wszystko dokonuje się oczywiście za pośrednictwem samego słowa, jednak silniejszy akcent pada często na stronę zmysłowo percypowanej rzeczywistości niż na jej językowe przetwarzanie. W przypadku śpiewania gamy „domysły rzeczywistości”²⁷ formalna struktura wyrazów rozłożona jest jak sekwencja odpowiadających jej dźwięków, dlatego nacisk na słowo i na problematykę epistemologiczną wydaje się rozłożony równomiernie. Jednak gdy poeta pisze: „dotknąć kroju krzesła – / brzdąknąć na byle linii siennika – / posmakować suchy okruch sufitu –”²⁸, plastyczność odczuwalnego empirycznie świata narzuca się silniej, niż za pośrednictwem przez język. Słowo zniekształca doświadczenie przez konwencje, schematy, sztywną formę, ustalone reguły, ograniczone możliwości ekspresji. Dobrze oddaje to fragment: „To się nie da przepisać / z faktyczności / na wyrażalność”²⁹. Skupienie się na zmysłowym doznaniu, jego obrazowych i dźwiękowych korelatach, i próba manipulacji językiem w celu jak najdokładniejszego oddania tego wyobrażenia to jedna ze strategii, którą Białoszewski przyjmuje w procesie tworzenia, starając się jednak osiągnąć upragnioną „wyrażalność”. Druga, podejmowana w celu pogodzenia opozycji rzeczywistość – język, to „potoczne po tworzenie”, czyli osvajanie tego, co zewnętrzne, za pomocą słowa³⁰. Do takich zabiegów należałoby również porządkowanie doświadczenia za pomocą języka, selekcja napływających informacji, formowanie chaosu doznań w językową strukturę. Zniewolenie językowe okazuje się w tym przypadku językowym zbawieniem, które pozwala egzystować w zmiennej rzeczywistości. Niesie to jednak ze sobą poważne ograniczenia. Obie strategie odnoszenia języka

²⁴ M. Gołąb, dz. cyt., s. 15.

²⁵ Por. E. Nofikow, *Metafizyczne gospodarstwo Mirona*, Białystok 2001, s. 10.

²⁶ *Dyskusja o awangardzie*, dz. cyt., s. 9.

²⁷ M. Białoszewski, dz. cyt., s. 58.

²⁸ Tamże, s. 57.

²⁹ Tamże, s. 389.

³⁰ Por. B. Sienkiewicz, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 545.

do rzeczywistości i dwa sposoby spojrzenia na ich relacje będą istotne w obliczu obecności dodatkowego czynnika – muzyki.

Po stronie samej rzeczywistości można odnaleźć kolejną istotną dla poezji Białoszewskiego i kwestii językowej wolności opozycję: metafizyka – materia. Poeta swoim punktem oparcia ustanawia sferę codzienności, materialności, wszelkiego przedmiotu czy konkretnego. Niektórzy krytycy twórczość tego artysty określali mianem „rupieciarni”. Sam Białoszewski przeciwstawiał się takiej klasyfikacji, twierdząc, że wszystkie przedmioty, o jakich pisze, są istotne ze względu na swoją funkcję użytkową, co uniemożliwia traktowanie ich jako rupieci, skoro są wciąż potrzebne³¹. W ten sposób poeta wprowadza do swojej twórczości nietypowe rekwizyty: grzebień, łóżko, piec, podłogę, ścianę, krzesło, łyżkę durszłakową, widelec, parasolkę, buraka, cebulę, jednocześnie okazując niezwykle entuzjasm uczestnictwa w „wirującym karnawale »wszystkich rzeczy«”³². Z takich pojęć, wyrwanych ze świata zdroworozsądkowego realizmu, powstają również metafory, które za pomocą magii słowa z prozaicznej materii życia, organizują przedmioty w nową jakość poezji³³. Dobrym przykładem jest tutaj *Autobiografia*, nasycona tego typu zabiegami: „ześlizgnąć się po sieci schodów”, „lustra ulic”, „dogonić szklany portret”, „za plecami drzwi”³⁴. Takie jednak wyróżnienie materialnej, namacalnej sfery rzeczywistości skłania do zastanowienia się nad statusem, jaki jej mógł poeta przypisywać. Dialog podmiotu poznającego z przedmiotem poznawanym jest dla niego głównym elementem porządkującym rzeczywistość, osią ludzkiego w nim zakorzenienia, dramatem „świętym” i „codziennym”. Czy to jednak świętość ulega spowszednieniu czy codzienność zostaje uświęcona³⁵? Wydaje się, że mamy tu do czynienia z wywyższeniem przedmiotu, jego sakralizacją. To sprawia, że pozornie powszednia i codzienna rzeczywistość staje się tajemnicą – wylaniającą się i umykającą³⁶. Nycz określa tę strategię jako „epifanię”, która razem z parafrazami hymniczno-modlitewnymi stanowi sposób na „uświęcenie pospolicotności”³⁷. Taki status świata przedmiotowego w poezji Białoszewskiego tłumaczyłby jego reistyczne fascynacje, ustanowienie konkretnego jako osi rozważań i podstawy poznania prawdy. Poeta wyraźnie podkreśla swoją fascynację szaryzną, wszelką „bylejąkością”, „byleczymś”, a pojęcia „codzienności”, „rzeczywistości” i „autentyczności” układa w ciąg synonimów³⁸. Na tej płaszczyźnie można pozwolić sobie na swobodę, w tej przestrzeni można spełnić się w swoim pragnieniu wolności. Jeżeli jednak materia zostaje uświęcona, to rzeczywistość, która jest odniesieniem języka, przestaje być postrzegana biegunowo, a zaczyna być traktowana synkretycznie, tzn. wszystkie części są zrównane jako elementy całości.

³¹ Por. E. Nofikow, dz. cyt., s. 22.

³² M. Łukaszuk-Piekara, dz. cyt., s. 135.

³³ Por. tamże, s. 135–141.

³⁴ M. Białoszewski, dz. cyt., s. 72–82.

³⁵ Por. E. Nofikow, dz. cyt., s. 14.

³⁶ Por. tamże, s. 31–32.

³⁷ Por. R. Nycz, dz. cyt., s. 227.

³⁸ Por. M. Łukaszuk-Piekara, dz. cyt., s. 102.

Zgodnie z filozoficznym zapleczem twórczości Białoszewskiego, język okazuje się tworem niegodnym zaufania, ale niezagrażającym jednostce. Człowiek nie jest mu również podległy. Poeta przyjmuje strategię tworzenia nowego języka, który miałby pełniej i bardziej adekwatnie opisywać zjawiska, nie zamykając się jednocześnie w jednej nieruchomej formie³⁹. Nie bagatelizuje jednak tego problemu. O tym, że zajmują go te kwestie i skłaniają do rozważań nad pojęciem języka, świadczą fragmenty wierszy, w których przedstawia sytuację zamknięcia człowieka w słowie: „którędy wyjść ze słowa?”, „jak by się tu wyjęzyczyć”⁴⁰. Ujawnia się tutaj poczucie ograniczenia w dostępnym jednostce aparacie pojęciowym i strukturach gramatycznych, za pomocą których człowiek nie może się w pełni wyrazić, jest nieautentyczny, zafalszowany. Dotarcie do prawdy musiałoby się w tym przypadku wiązać z odrzuceniem słowa⁴¹. Białoszewski próbuje jednak odnaleźć inny sposób rozwiązania tego problemu. Stworzenie nowych form języka, rozbijających zastane struktury i znaczenia, służy mu do osiągnięcia częściowej wolności językowej. Swój eksperyment opiera na pojęciu neologizmu i metafory, celowych błędach językowych, potocznej mowie i słowie oralnym. Kompromitacja i ośmieszanie dotychczasowych norm językowych ma być jednocześnie sposobem na wyrwanie się z ich siły ograniczającej jednostkę. Czy jednak poeta osiąga zamierzony efekt? Czy jest to faktyczne wyzwolenie, skoro wciąż pozostaje w obrębie języka, wciąż się nim posługuje, bazując na wypracowanych schematach?

Wyzwolenie w muzyce

Barbara Sienkiewicz porównuje filozoficzne rozpoznania Białoszewskiego do myśli kompozytora Johna Cage’a, dostrzegając podobieństwo w ich spojrzeniu na sztukę jako działanie w obrębie życia, a nie coś od niego odrębnego⁴². Podkreśla to również Nycz, akcentując podobne cele działalności artystycznej Białoszewskiego i neoawangardy, której głównym prawodawcą określa właśnie Cage’a⁴³. Wspólne cechy światopoglądowego zaplecza twórczości obu artystów można jednak odnaleźć na wielu innych płaszczyznach, także tej niezwykle bliskiej obojgu – muzyce. W jednej ze swoich prac Cage pisze:

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturb us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck [...]. Rain. We want to capture and control this sound, to use them not as sounds effects but as musical instruments⁴⁴.

³⁹ Por. E. Nofikow, dz. cyt., s. 16.

⁴⁰ M. Białoszewski, dz. cyt., s. 110.

⁴¹ Por. E. Nofikow, dz. cyt., s. 43.

⁴² Por. B. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 545.

⁴³ Por. R. Nycz, dz. cyt., s. 224.

⁴⁴ „Gdziekolwiek jesteśmy, słyszymy głównie szum. Kiedy staramy się na niego nie zwracać uwagi, niepokoi nas. Kiedy próbujemy się w niego wsłuchać, okazuje się czymś fascynującym. Dźwięk ciężarówki. Deszcz. Chcemy uchwycić i kontrolować ten dźwięk nie jako zwykły efekt, ale muzyczny instrument” (tłum. własne). J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT 1961, s. 3.

Poszukiwanie przez kompozytora muzyki w różnych zjawiskach dźwiękowych, dostrzeganie muzycznych możliwości w całej otaczającej go codzienności, odpowiada podobnej strategii przetwarzania doświadczenia przez podmiot liryczny wierszy Białoszewskiego. Muzyka jest w nich wszechobecna. A dokładniej – dźwięk jest wszechobecny; i od nas zależy, czy będzie dla nas hałasem, czy nadamy mu melodię: „nie ogłuszy / chorałem wszelkich drzwi / fugą okien / operami podwórek”⁴⁵, „szum szumek / pora nieobrotna / mucha się wzięła”⁴⁶, „niebo chrapie / przez sen”⁴⁷, „gdzie tknąć / czułe struny”⁴⁸. Powszeczna dla poety była strategia osławiania obcych dźwięków poprzez konfrontowanie ich z muzyką, nadawanie struktury tym niezidentyfikowanym, powodowane niepokojem wzbudzonym przez hałas⁴⁹, co odpowiada idealnie przytoczonemu wyżej spostrzeżeniu Johna Cage’a. To cisza jest stanem wyjątkowym w tym wszechobecnym szumie: „pierwszy raz słyszę / dwie cisze / na oba uszy”⁵⁰. Muzyka jest istotnym elementem świata przedstawionego w poezji Białoszewskiego i jedną z ważniejszych „kalek”, przez które postrzega świat jej podmiot liryczny. Jest uwikłana zarówno w sferę rzeczywistości (percypowana przez zmysł słuchu), jak i języka (próby oddania muzycznych doświadczeń za pomocą słowa lub próby „udźwiękowania” słowa). Zgodnie z rozróżnieniem, którego dokonuje w swojej pracy za Stevenem Paulem Scherem Andrzej Hejmej⁵¹, pierwsza kategoria odpowiadałaby literackim formom tematyzowania muzyki, ale również wszelkiej obecności pojęcia muzyki i związanych z nią skojarzeń w tekście; druga natomiast – brzmieniowemu kształtowi tekstu literackiego. Ta ostatnia ujawnia się tak w poezji Białoszewskiego, jak i w wierszach innych poetów lingwistycznych oraz artystów awangardowych. Powszecznie obecny temat muzyki i jej wieloaspektowe doświadczenie przez podmiot liryczny jest jednak kwestią wyróżniającą twórczość Białoszewskiego na tle innych utworów. Jerzy Wiśniewski w swojej pracy przedstawia rozwój muzycznych inspiracji poety na przestrzeni lat i tym samym ukazuje jego ciągle zainteresowanie tą sferą doznań i przemyśleń⁵². Akcentowanie dźwiękowego charakteru percypowanych zjawisk każe sądzić, że muzyka odgrywa istotną rolę również w obrębie filozoficznych rozważań poety i łączy się z równie ważną dla niego problematyką zniewolenia językowego.

Zwraca na siebie uwagę obecność dźwięku w warstwie brzmieniowej wierszy Białoszewskiego. Wielokrotnie, próbując wyrazić dane doświadczenie, poeta decyduje się na próbę nie opisu, a dosłownego zacytowania dźwięku zasłyszanego, np. „zagrał fi fi fi”⁵³, „I śmiać się cha cha cha cha!”⁵⁴, „W Warszawie po kolei / Trach! Trach! Trach!”⁵⁵. Taki zabieg pozwala na ominięcie

⁴⁵ M. Białoszewski, dz. cyt., s. 77.

⁴⁶ Tamże, s. 292.

⁴⁷ Tamże, s. 348.

⁴⁸ Tamże, s. 383.

⁴⁹ Por. J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004, s. 69.

⁵⁰ M. Białoszewski, dz. cyt., s. 284.

⁵¹ Por. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 6.

⁵² Zob. J. Wiśniewski, dz. cyt.

⁵³ M. Białoszewski, dz. cyt., s. 43.

⁵⁴ Tamże, s. 319.

⁵⁵ Tamże, s. 315.

przeszkód związanych z niemożnością przełożenia na słowa danego doznania, niemożnością opisanego konkretnego zjawiska. Problem wyrażalności w języku zostaje rozwiązany poprzez dosłowne przytoczenie dźwięku w wersji subiektywnie percypowanej przez podmiot liryczny. Odpowiednikiem takiego zabiegu w przypadku obrazu byłby narysowany szkic zarejestrowanego wycinka rzeczywistości. Wciąż będzie on zapośredniczony przez doświadczenie podmiotu i przez niedoskonały charakter namalowanej kopii, jednak uniknie się konieczności opisu językowego, a więc uwikłania w problem znaczenia. Podobnie jest w przypadku dźwięku oddawanego samą strukturą słowa. „Fi fi fi” nie odnosi się do żadnego desygnatu w świecie, ale „mówi samo za siebie”, znacząc samą swoją formą, strukturą. Słowo oddające dźwięk omija problem znaczenia, ponieważ oznacza samo siebie, odnosi się do brzmienia, którym jest. Taki zabieg można nazwać zrównaniem płaszczyzny syntaktycznej i semantycznej wyrazu. O tego rodzaju rozluźnieniu związków syntaktycznych i semantycznych pisał Grzegorz Grochowski, uznając je za próbę dotarcia do nieschematyzowanych konwencjami pokładów psychiki⁵⁶. Dzięki temu dźwięk znosi podstawową opozycję w języku i pozwala przekroczyć ustalony schemat, jedno z ograniczeń, które narzuca język.

Drugą sferą obecności dźwięku i muzyki w poezji Białoszewskiego jest poziom treści samych utworów⁵⁷. Muzyka pojawia się wielokrotnie w świecie przedstawionym, w doświadczeniach podmiotu lirycznego, w jego przemyśleniach i obserwacjach świata zewnętrznego. W twórczości poety spełnia ona przede wszystkim następujące role: „Posiada zdolność porządkowania rzeczywistości, stanowi odzwierciedlenie wewnętrznego ładu świata, wywołuje i sygnalizuje stany ekstazy, wyraża emocje i potrzeby erotyczne, współsymbolizuje czynności kreacyjne oraz jest uniwersalnym środkiem komunikowania ludzkich myśli, uczuć i działań”⁵⁸. Interesująca jest odpowiedniość większości z powyższych funkcji wobec tych spełnianych przez język. On również porządkuje swoją strukturą percypowaną rzeczywistość, z chaosu doświadczeń wydobywając ład świata; jest głównym kanałem ekspresji – tak myśli, jak i emocji – oraz sposobem na komunikowanie ich innym. Okazuje się więc, że muzyka i język spełniają w świecie podobne role, będąc strukturami obecnymi zarówno po stronie świata, na zewnątrz, jak i wewnątrz poznającego świat podmiotu. To podobieństwo nie implikuje nieufności wobec muzyki (którą to nieufność żywi poeta do słowa), więcej – pozwala na jej pozytywne działanie w obrębie sfery językowej, a przede wszystkim w sferze relacji: język – rzeczywistość. Jeżeli poeta pyta „kądże wyjść ze słowa?”, to nie ma tego problemu w przypadku dźwięku, który pomaga w ucieczce przez uwikłania semantycznymi. Jeżeli język zapośrednicza i upraszcza doznania zmysłowe, to muzyka pozwala dojść do prawdy o rzeczach. Słuch staje się drogą poznania ich istoty, ponieważ już najprostsze dźwięki kryją struktury muzyczne, a utwory muzyczne słyszane są w rzeczach i zdarzeniach⁵⁹. Dlaczego? Może ze względu

⁵⁶ Por. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 58.

⁵⁷ Warto zwrócić uwagę, że porządek foniczno-rytmiczny jest tutaj tak samo istotny jak znaczeniowy. Por. J. Wiśniewski, dz. cyt., s. 43.

⁵⁸ Tamże, s. 33.

⁵⁹ Por. tamże, s. 44, 54, 65.

na to, że muzyka przystaje do świata i do jego konstrukcji⁶⁰, natomiast język jest sztuczną siatką, która zafalszowuje jego obraz i poznanie. Stwierdzenie Białoszewskiego: „To, co jest między mną a rzeczywistością, to tekst”⁶¹, można wtedy rozumieć nie jako nobilitację samego pojęcia tekstu, wyróżnionego pośrednika, a raczej jako uznanie go za jedyną przeszkodę do pełnego poznania rzeczywistości i podstawowy czynnik rozszczepiający na dwoje bieguny poznania – podmiot i przedmiot.

Integrującą funkcję muzyki dobrze obrazuje przykład jej roli na płaszczyźnie omawianej już opozycji: metafizyka – materia. Przenikające się w poezji Białoszewskiego elementy *sacrum* i *profanum* pokazują, że artysta traktuje je całościowo. Przytaczanie pojęć z poszczególnych sfer i dostrzeganie ich odrębności sugeruje z drugiej strony, że biegunowość opozycji duchowości i codzienności jest dostrzegana, jednak na danej płaszczyźnie – zrównywana. Jeśli przyjrzeć się bliżej poszczególnym wierszom poety, łatwo dostrzec, że integracja obu sfer często dokonuje się za pomocą lub w obecności czynnika muzycznego. W *Podłogo, błogosław!*⁶² pojawiają się wersy na kształt modlitwy: „Podłogo nasza, / błogosław nam pod nami / błogo, o logo...”. Ostatni wers oraz modlitewny charakter nadają słowom melodyjność, poprzez samą treść wskazując na wynoszenie do sfery mistycznej elementu *profanum* – podłogi, po której się stąpa. W *Tryptyku pionowym*⁶³ poeta pisze: „Cecylia gra na maglu [...] / święta Cecylia w politurach”, odwołując się do postaci świętej Cecylii jako patronki muzyki i jednocześnie „sadzając” ją przy maglu, a więc w tym przypadku symbolu codziennej, zwykłej pracy. Postać ze sfery *sacrum* zostaje „muzycznie” wprowadzona do szarego, materialnego świata. W *Balladzie krośnieńskiej* czytamy: „W organowej chmurze / między strunami kurzu / postać śpiewna / z drewna / otrząsa harfę z girland popielatych”⁶⁴. „Organy” wprowadzają kontekst świątyni, „śpiewa postać” i „harfa” – elementy muzyczne. „Chmura” i „kurz” to pojęcia ze sfery *profanum*, które zostają umieszczone w przestrzeni świątynnej w obecności muzyki. Powyższe przykłady obrazują spajającą funkcję muzyki na linii duchowość – codzienność i jej obecność w każdym z tych wymiarów. Ze względu na ten graniczny charakter w filozoficznych przemysleniach poety odnajdujemy niekiedy sprzeczne twierdzenia o jej statusie. Z jednej strony Białoszewski przybliża ją światu materialnemu, twierdząc, że tylko ziemską, a nie boską muzyka, jest w stanie kształtować zachowanie ludzkie⁶⁵; z drugiej – przypisuje jej boskie atrybuty, wiąże ją z pojęciem liturgii i rytuału⁶⁶. Ta niejednoznaczność tym mocniej świadczy o obecności muzyki w obu sferach rzeczywistości i możliwości całościowego ujęcia świata w perspektywie dźwiękowej.

⁶⁰ Por. tamże, s. 81.

⁶¹ Cyt. za: St. Burkot, dz. cyt., s. 121.

⁶² M. Białoszewski, dz. cyt., s. 54.

⁶³ Tamże, s. 50.

⁶⁴ M. Białoszewski, *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, Warszawa 1987, s. 31.

⁶⁵ Por. Jerzy Wiśniewski, dz. cyt., s. 14.

⁶⁶ Por. tamże, s. 9, 32, 34.

„Człowiek [...] to organizm – podlega rytmom melodii, biologicznemu działaniu”⁶⁷ – pisał Białoszewski. Można to stwierdzenie interpretować tak, jak dokonuje tego Stanisław Burkot, i uznać, że poeta ma na myśli sztukę w ogóle. Można jednak, biorąc pod uwagę muzyczne fascynacje Białoszewskiego, rozumieć tę wypowiedź w kategoriach jedności konstrukcji świata i muzyki, funkcjonowania człowieka w rytmie melodii i odpowiedniości dźwiękowych sekwencji wobec biologicznego rozwoju. Egzystencja w świecie jest dźwiękowa, a przez to także muzyczna, ponieważ to od podmiotu zależy, w jaki sposób wsłucha się w rzeczywistość i jakie melodie odnajdzie w codziennych zjawiskach. Po stronie jednostki poznającej świat jest przykładanie muzycznych „kalek” do percypowanego świata, one zaś mają tę przewagę nad językowymi, że ich struktura naturalnie odpowiada tej rzeczywistej, nie są sztucznie nałożoną siatką na zmienny i dynamiczny świat. Może tutaj uwidacznia się brakujący element awangardowych postulatów i językowych eksperymentów poezji lingwistycznej. Skupiając się na zagrożeniach i ograniczeniach samego słowa, poeci lingwiści nie dostrzegali jego bliskiego kuzyna – dźwięku, a przez to i samej muzyki. Białoszewski, poetycko filozofując o języku i fascynując się muzyką, próbował wyszukiwać kolejne sposoby na ominięcie problemu językowego zniewolenia i odnalezienie możliwości pełnej ekspresji zmysłowego doświadczenia. Koncentrując się na relacji język – rzeczywistość, odnalazł uniwersalny łącznik między obiema sferami. Dźwięk pochodzi z realnego świata, przystając do jego struktur, a jednocześnie konstytuuje język w jego najpierwotniejszych, bo oralnych, formach. Stając się muzyką zarówno języka, jak i poznania oraz otaczającej podmiot rzeczywistości, pozwala na zniesienie podstawowych opozycji, złączenie biegunów i, w sposób jakże dla Białoszewskiego charakterystyczny, synkretycznego, a więc całościowego ujęcia doświadczenia człowieka.

Summary

Agata Bochyńska

Music as the liberation from language? Philosophical aspects of musical inspiration in Miron Białoszewski's poetry

Miron Białoszewski is known for his untypical and idiosyncratic language of his poetry, as well as prose and drama that he has created. However, it is possible to find many connections between those linguistic experiments and the strategies used by Polish avant-garde poets during the interwar years. It makes the works of Białoszewski both innovative and dependent on the history of literature. Through the analysis of his specific language and the content of his poetry, as well as the comparison to the works and statements of the Polish avant-garde representatives, author of this paper tries to recreate the philosophical background of Białoszewski's poems and explain how is the concept of music present in them. The article is divided into two main parts. The first main problem is a question about the philosophical condition of the language that we can encounter in this poetry – are we free in using our language or maybe we are limited by the

⁶⁷ Cyt. za: St. Burkot, dz. cyt., s. 97.

word? The negative response to the first question leads to the necessity of possible solutions. Here music appears. It seems to be for Białoszewski as the possibility of escaping from the limitations of the language. At the same time, music in his poetry is a new way of describing the world and a form of expressing ones thoughts.