

Alicja Dąbrowska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz

Deskrypcja dźwięków w liryce Adama Asnyka

Adam Asnyk należy do poetów-estetów, dla których kategoria piękna natury jest szczególnie ważna. Jego kanon piękna, nawiązujący do piękna klasycznego (Tartakiewicz 1976, 107), to harmonia, proporcja, umiar, spokój, pełne zrównoważenie i zgodność elementów, co warunkuje predylekcję do łagodnych kategorii dźwiękowych: *Chcemy tej zgody, harmonii i ciszy,/ Która piękności pierwszym jest warunkiem, (Publiczność do poetów 28)*¹. Postawa estetyczna (zob. Gołaszewska 1997, 25-26) Asnyka (akceptującego konkluzję empirystów o pierwszeństwie doznania zmysłowego) wobec natury przejawia się w tym, iż podobne własności proestetyczne, co sztuka (zob. Jakubowski 1982, 2), mają dlań przedmioty przyrody (zjawiska i układy krajobrazowe, żywioły itp.), stanowiące „swoistą syntezę wielu doznań zmysłowych” (Gołaszewska 1997, 23), z których poeta wyróżnia doznania słuchowe niemal równorzędnie z wzrokowymi. Przywołując rozróżnienie Diane Ackerman, Asnyk w poetyckim doznawaniu natury reprezentuje postawę osoby „nastawionej na zmysły”², choć zmysłowe doświadczenie świata nie należy u poety do jedynych i pierwszorzędných. Jak dowodzi epistolografia poety, postrzeganie świata natury, kipiącego ambiwalencją jej piękna i grozy³, aktywizuje wszystkie zmysły, wiążąc się z wysyłaniem milionów impulsów do receptorów w mózgu i odszyfrowywaniem tych sygnałów (Ochorowicz 1879, 1-70 i Ochorowicz 1916, 123 i n.). Interesują-

¹ Wszystkie cytaty, obok których w nawiasie podaję tytuł utworu i strony, pochodzą z: Asnyk 2000.

² To ludzie cieszący się z każdego doznania zmysłowego, w odróżnieniu od ludzi „zmysłowych”, czyli nastawionych tylko na zaspokajanie swoich potrzeb seksualnych (zob. Ackerman 1994, 14).

³ Na przykład w cyklu *Z obcych stron* Asnyk sięga do pejzaży zarówno łagodnej (*Taormina*), jak i groźnej natury: morskiej (*Noc na morzu, Pointe du Raz*), pustynnej (*Pustynia, Zamarła oaza*). Podobnie w malarskim cyklu *W Tatrach* poeta oddaje piękno natury rodzimej, wzbudzającej swym ogromem lęk, przerażenie i przeświadczenie o nikłości, małości człowieka, ale też frapującej tajemnicą i nieodgadnioną potęgą oraz zachwycającej sielankowością (*Noc pod Wysoką, Kościeliska*) (Mocarska-Tycowa 1990, 56 i 119).

ce jest, czy i jak przekłada się owa percepcja świata na twórczość poetycką. Choć w Asnykowskiej liryce w roztrząsaniu problemu natury nad wyobraźnią góruje intelektualny akt poznawczy, zubażający efekt doświadczenia estetycznego, to jednak przekaz myśli o ambiwalencji poddawania się deterministycznym prawom nie kłóci się z słuchowo-wzrokową percepcją, z wrażliwością na dźwięki czy barwy i blaski zewnętrznego świata (Mikulski, 1948, 18).

Jako pasjonat górskich wypraw, szukający „ukojenia w czarach przyrody tatrzańskiej” (Kucharski 1924, s. XI, por. Baczewski 1984, s. 19), zdobywca szczytów (Giewont, Wysoka) i zaprzyjaźniony z góralami członek założonego w 1873 r. Towarzystwa Tatrzańskiego (*Tatry w poezji...* 1975, 31 i Majda 1989, 14-15), a nade wszystko piewca piękna Tatr, wykazuje autor cyklu *W Tatrach* uwrażliwienie nie tylko wzrokowe, ale i słuchowe na walory tego świata, dając wyjątkowo sugestywny wyraz poetycki doświadczeniu zetknięcia się z naturą jako kreatorką kontemplowanych piękności górskich krajobrazów oraz zjawisk, które zadziwiają swą wyjątkową niepowtarzalnością⁴. Wedle Stanisława Krzemińskiego, w Tatrach, dokąd Asnyk wyjeżdżał na letni wypoczynek począwszy od lata 1873 roku, „ogarnął go nowy widnokrąg: zaprzyjaźnił się z naturą, znalazł w niej sprzymierzeńca i przyjaciela – i więcej niż to, bo matkę i czią też synowską ku niej zapłonął” (cyt. za: Szypowska 1971, 413). Wyczulenie na dźwiękowy, obok wzrokowego, aspekt natury jest szczególnie adekwatne w odniesieniu do pisanych w konwencji realistycznej wierszy *W Tatrach*. Odgłosy związane z przyrodą zwracają wszakże uwagę nie tylko w cyklu tatrzańskim: w Braciejowej, dokąd równie chętnie wyjeżdżał z Krakowa, kojąco wpływała nań „zieleń lasu w różnobarwnych odcieniach precudna” oraz rozkoszne „chóry słowików” (*Listy Adama Asnyka...* 1972, 246).

Zofia Mocarska-Tycowa nadmienia o Asnykowskiej „postawie delektowania się różnorodnością doznań, a więc różnych form piękna” (Mocarska-Tycowa 2000, 17) wizualnego i dźwiękowego natury. Czy w odniesieniu do autora *Między nami nic nie było* mówić możemy o „zdumiewającej pamięci poety-wzrokowca, obdarzonego jednak i słuchem wyjątkowo czujnym?” (Krzyżanowski 1968, LXIX). U Asnyka kategorie słuchowe rzadziej wykazują charakter momentalny, częściej mają one charakter trwałe. Inne są zatem źródła akustycznej wrażliwości poety. Językowe określenia nazywające dźwięk, brzmienie, odgłos, szmer i szum (fali, wodospadu, drzew) w poezji tworzącego na przełomie epok poety, pełnią funkcję wyrażania emocji, ale i mają charakter mimetyczny – w liryce Tetmajera stanowią natomiast symboliczny równoważnik niewypowiadanych wprost doznań podmiotu. W realistycznych⁵ opi-

⁴ *Może najlepsze jego [Asnyka] wiersze to te inspirowane przez Tatry – niebezzasadnie zauważa Cz. Miłosz (fragm. z obwoluty L.-T. Karczewskiego do: Asnyk, 2000).*

⁵ Realizm jako styl, który zapanował w XIX wieku, „nie jest jedną konwencją artystyczną – oscyluje on między sielankową, optymistyczną wizją świata a spojrzeniem krytycznym, wydobywającym negatywne strony antroposfery” (Gołaszewska 1997, 47). Asnykowi bliższa wydaje się, zwłaszcza w początkowym okresie twórczości, pierwsza opcja (optymistyczna), bowiem nawet w skrajnie realistycznych *sensu stricto* lirykach cyklu *W Tatrach* poeta wprowadza także obrazowanie sielankowe (np. *Kościeliska*).

sach krajobrazu (tatrzańskiego i tego z *obcych stron*) czyni Asnyk atutem bezpośredni kontakt z rzeczywistością, skąd wywodzi się dosłowność i rezygnacja z wyszukanych porównań czy metafor w wyrażaniu uroku przyrody: *szumiących lasów, jasnych źródeł, [...], żółknących liści* (A. Nofer 1955, 24-26). Analizując proestetyczną postawę poety wobec natury, można zauważyć, iż doznania sensoryczne odgrywają w tekstach poetyckich rolę inicjującą i doniosłą w obrazowaniu i kreowaniu refleksji na temat estetycznego przeżycia przyrody. W jednym z wczesnych utworów poeta, odwołując się do wrażliwości na zmysłowe aspekty świata, opisuje pojęciowo, tzn. pośrednio to, co dostępne jest bezpośrednio: *Prócz tych woni, barw i blasków, (węch i wzrok)/ [...] Prócz szumiących śpiewem lasów (słuch)/ I tej świeżej łąk zieleni; (węch i wzrok)/ Prócz tych kaskad i potoków,/ Zraszających każdy parów, (dotyk)/ Prócz girlandy tęczy, obłoków, (wzrok)/ Prócz natury słodkich czarów; (użyty metaforycznie smak)/ Prócz tych wspólnych, jasnych źródeł, (wzrok)/ [...] Między nami nic nie było! (Między nami nic nie było, 92).*

W cytowanym fragmencie scenerią przeżycia uczucia miłości czyni poeta tytułowe niby *nic*, prócz *szumiących śpiewem lasów* etc. W przypadku takiej recepcji estetycznej krajobrazu mamy do czynienia z przywołaniem całego zespołu tworów natury, tj. „ze słuchem, wzrokiem, węchem, poczuciem nacisku na skórę (wiatr)” (Gołaszewska 1997, 28; por. Ochorowicz 1916, 147-170) i uruchomieniem współbrzmiającej, dopełniającej się harmonii doznań zmysłowych. Wzrok i słuch, jako szczególnie uprawnione w Asnykowskiej poezji dotykającej piękna natury, zaliczane są do zmysłów „wyższych”⁶, które jako halucynacje i omamy słuchowe mogą mylić, choć od ich pośrednictwa jesteśmy uzależnieni w rozumieniu świata, łączności z nim i jego wyrażaniu. W zacytowanym liryku doznania sensoryczne są tylko ogólnie nazywane, a nie wyobraźniowo oddawane poetyckim słowem, tzn. mają one charakter bardziej potencjalny, niżli sugerowany poetycko-metaforycznie. Nie wiemy dokładnie, o jakie doznania chodzi – dźwięk zostaje oddany jako nieokreślony szum, zapach jest kolorem świeżej zieleni, a smak czarów natury – *słodki*. Poeta zaczynając od węchu – zmysłu powodującego eksplozję wspomnień (zob. Ackerman 1994, 17 i n.) – nieokreśloności unoszących się zewsząd woni podporządkowuje pozostałe doznania sensoryczne, jakby pamięć słyszenia, widzenia, węchu, dotknięcia i smaku nabierała charakteru niedosłowności.

Percepcja świata nastawiona na zmysły przedstawiana jest w utworach Asnyka pośrednio poprzez przywoływanie „przedmiotów”: w przypadku słuchu – instrumentów muzycznych czy form melicznych. Słuch, jako zmysł dotyczący odbierania świata ziemskiego (gdyż na Ziemi prawie wszystko wydaje jakiś dźwięk), jest szczególnie uprawniony wśród zmysłów przywoływanych w Asnykowskiej poezji. Poeta,

⁶ Do „niższych” zalicza się węch i dotyk, których bodziec nie mamy i które pozwalają doświadczać namacalnie, a dostarczane przez nie doznania są silniejsze niż te przekazywane słownie. Niewierny Tomasz reprezentuje empiryzm: zobaczyć, usłyszeć to dlań za mało, dopiero dotknięcie daje mu pewność, że „coś” istnieje. (zob. Gołaszewska 1997, 130 i 132-133; por. Ochorowicz 1979, 38-40).

czujny na różnorakie tony natury, potrafi słuchać jej odgłosów, wkomponowywać je w świat poetycki swoich utworów i wyjaśniać ich miejsce w całokształcie kosmosu. W przestrzeni pozaziemskiej panuje cisza, jednak starożytni Grecy odkrywając, że matematyka determinuje piękno muzyki (Gołaszewska 1997, 183 i 230 i 218) dowodzili, iż wszechświat jest uporządkowaną, logiczną i poznawalną strukturą, owa muzyka sfer znajduje eksponowane miejsce także w Asnykowskim obrazowaniu natury. *Nadziemskie sfery* wydają swój harmonijny dźwięk (np. w *Marzeniu porannym: A pieśni – nadziemskie śpiewają im sfery*⁷). W lirycznej pieśni wieczornej o tematyce miłosnej pt. *Serenada* (por. *Słownik...*, 1998, 507), wzorowanej na średniowiecznych utworach śpiewanych przez trubadurów wieczorami pod domem ukochanej przy wtórze instrumentu muzycznego, błękit wiąże się ze snem, jego ulotnością i cudownością: *Czy czujesz dziwne pragnienia,/ Ożywczy powiew płomienia,/ Urok niebieskich snów?/ Czy czujesz tę woń w błękicie,/ Co serca przyspiesza bicie?/ [...] / Czy widzisz światła rzut/ Który w błękitów przestrzeni/ Wśród nocy niebo rumieni,/ Zwiastując słońca wschód* (*Serenada* 185-186). Rysuje się tu analogia między doskonałą sytuacją kreowaną w utworze a rzeczywistą sytuacją śpiewaka roztaczającego w dole *miłości śpiew*, którego wysłuchuje w górze ona, do której śpiewak zwraca się: *Zejdź do mnie, dziewczę kochane,/ Kończyć marzenia wiosniane/ Na sercu mem. Serenada* to rzadki przykład pojawienia się w liryce Asnyka motywu pragnienia usłyszenia głosu lubej, potwierdzającego wiosenne doznania podmiotu, a słyszalne elementy przyrody wtórują wszechogarniającemu uczuciu miłości:

Słyszysz miłości śpiew?
 Słyszysz, jak wietrzyk szeleści,
 Kwiaty całuje i pieści,
 Igrając pośród drzew
 Słyszysz w tej cichej godzinie
 Harmonię, co z serca płynie
 Z nadziemskich stref?
 I kojąc ludzkie boleści,
 Przynosi w sennej powieści
 Najtkliwszych uczuć siew
 Słyszysz, jak skryty w jaśminie
 Słowik wygłasza jedynie
 Miłości śpiew?
 (*Serenada*, 186).

Rozchodząc się ów śpiew, wybrzmiewający jak harmonijna muzyka sfer (zob. James 1996, 44), przenika całą błękitną przestrzeń nieba, tak jak światło spokoj-

⁷ Z motywem skrzydeł unoszących marzącą w *błękitne etery* łączy się pitagorejska, harmonijna muzyka sfer, wyrażająca i zarazem uwznioślająca w ten sposób miłość, jako tę jednoczącą wewnątrz człowieka z najszerzej pojętym zewnętrzem świata, korespondencji – odpowiedniości ludzkiej „duszy” i ładu dostrzeganego w kosmosie.

nie *rumieniące* (analogia do *jej ust różanych*) niebo wśród nocy, zwiastuje rychły wschód jutrenki (*płynący w wianku koralu*). Dźwięk koresponduje z przyrodą, która jest łagodna, spokojna – to wiosna *kwitnących bzów*, szeleszczącego wietrzyka (co *Kwiaty całuje i pieści, / Igrając pośród drzew?*), słowika skrytego w jaśminie i *harmonii* płynącej z *nadziemskich stref* (*Serenada*, 185). Zaś w pozornie „absolutnej” ciszy słyszy poeta odgłos bicia serca w skali mikrokosmosu i jego oddźwięk w skali makrokosmosu (*blękity*). Z wprowadzonej analogii tchnie optymizm – głosy wybrzmiewające w człowieczym sercu rozlegają się i w przestrzeniach wszechświata: *Kiedyś mi serce wzięła, niech ci służy / Jako rozbite muzyczne narzędzie; / Ręka twa śpiewne zeń tony dobędzie / I życie nowym akordem przedłuży, / Co przeniesiony w zagrobowe świty / Falą harmonii przepelni blękity* (*W albumie*, 178).

W *Legendzie pierwszej miłości* słyszalna i widzialna przyroda staje się jedynym świadkiem uczuć zakochanego i dręczonego niepewnością, który *szedł się radzić* całej flory. Albowiem róże, lilie, jaśminy – *kwiaty wonią, drzewa szelestem* słuchały w *ranek majowy* wynurzeń sentymentalnego młodzieńca i odpowiadały na jego wątpliwości i rozterki: *Kocham i jestem!* Natura (kwiaty przemawiające wonią i liście drzew – dźwiękiem) jest tu, zgodnie z sentymentalną konwencją poetycką, oswojona i uładzona⁸, współodczuwająca z przeżyciami podmiotu, jeden z rygorów sentymentalizmu w literaturze stanowi bowiem uzgadnianie stanów duszy bohaterów z nastrojami „łona natury”.

Poezja Asnyka, wynikająca w lwowskim okresie z przeżyć uczuciowych, łączy się bezpośrednio z przyrodą, której przypisywany jest walor idei *harmonia mundi* – boskiej harmonii sfer niebieskich i doskonałości wszechświata oraz pozytywny walor opiekuńczości. Taka przyroda (księżyc, gwiazdy, mgła, lasy i góry) postrzegana jest w liryku *Z podróży Dunajcem* mniej wzrokiem (w opisie wieczoru w górach zaznaczone są barwy, aczkolwiek złagodzone porą zmierzchu), bardziej słuchem i dotykiem, staje się świadkiem doznań miłosnych i zarazem przedmiotem opisu. W inicjalnych wersach utworu, konstruowanego na kształt rozkosznego snu, w którym nawet *las drzemią w oddali*, autor odwołuje się do dostarczanej przez świat zewnętrzny projekcji miłych doznań zmysłowych wiązanych z naturą za pośrednictwem wzroku (*jasny księżyc – Haftuje srebrem strumienia bieg, ale w łączności ze słuchem (ciemne lasy wydają przytłumione dźwięki – Szemrząc modlitwy wieczornej chór; Dalekie echa głuchną na fali)*) i dotykiem⁹. Podmiot doznaje wrażeń estetycznie subtelnych, delikatnych i przyjemnych, jak: łagodna muzyka ciszy czy uśmierzające muśnięcie (dotknię-

⁸ Jacek Kolbuszewski zauważa, iż wizja takiej przyrody (a nie dzikiej, pierwotnej i egzotycznej), zdeterminowana ziemiankim trybem życia i wartościowana według kryterium swojskości i użyteczności, była typowa w literaturze polskiej od Kochanowskiego po klasycyzm z sentymentalizmem (Kolbuszewski 2000, 39-40). O konwencji sentymentalnych umiłowań zakątków i łagodnego, sielskiego „krajowidoku” oraz romantycznej fascynacji dzikością, grozą, potęgą i nieskończonością pejzażu nieoswojonego pisze między innymi Józef Bachórz (Bachórz, 2003, 101).

⁹ Wiążącym się z żywiołem powietrza (najpierw fala – *Lekko potrąca o skalny brzeg, potem – fala zdradziecka / O kamień naszą potrąci łódź; Łódkę do drogi strumień kołysze / I pianą rosi nadbrzeżne mchy*).

cie) girlandy piany wodnej. Odbiór dźwiękowy, dając doznanie materialne, jest blisko związany z ciałem i dotykiem. Sama muzyka, odgłos płynącej wody po *wód leniwych spokojnym szlaku* w księżycową, jasną noc (jak w *Liliach wodnych* – Łódka płynie po fali milczącej), dając namiętą przyjemność słuchania, ma też coś z charakteru działania uwodzającego – akustyczną, cichą wibracją i subtelnym dźwiękiem podczas wiosłowania w łódce.

Subtelne szepty, szmery jako elementy przyrody w poezji miłosnej, ale i huk, ryk fal lub grzmotu w liryce pejzażowej czy wreszcie pomruki gór lub grom burzy w cyklu tatrzańskim, oto amplituda Asnykowskiej akustyki, która częściej skłania się ku łagodnym odgłosom, a także ciszy, nie będącej negatywnym odczuciem audiosfery¹⁰, która wydaje się często przywoływanym ekwiwalentem nastroju podmiotu w liryce poety (zob. niżej). W obrębie audiosfery wyodrębnia się różnorodne fenomeny akustyczne, obejmujące zjawiska muzyczne (meliczne), dźwiękowe (brzmieniowe) i foniczne (szmerowe: „melosfera”, „jonosfera” i „fonosfera” (Gołąb 2003 za: Losiak 2008, 253-264), na które Asnyk przejawia wrażliwość i jako osoba fizyczna (predylekcja do muzyki operowej), i jako poeta epoki postyczniowej, dla której utworów lirycznych Tadeusz Budrewicz proponuje określenie „wiersz – śpiew”. „Muzyczność” i „śpiewność” uwzględnia także Henryk Sienkiewicz w ocenie rozkoszy estetycznej sprawianej mu przez utwór *Gdybym był młodszy...* i zwraca uwagę na jakości brzmieniowe *Daremnych żali* czy *Szkicu do współczesnego obrazu* (Budrewicz 2004, 141, 143 i 145). *Palce poety grają na anakreontowej lutni pieśń tęsknoty i rezygnacji z grecką prostotą – ale zarazem rzeźbią z greckim mistrzostwem* – pisze Sienkiewicz (cyt. za: Budrewicz 2004, 144). Umuzycznienie literatury pod koniec XIX wieku, zgodnie z hasłem Paula Verlaine'a „Muzyka nade wszystko”, polegało na naśladowaniu w poetyckim dziele „właściwości ekspresywnych muzyki za pomocą środków, jakie udostępnia język” (Głowiński 1992, 549). Poddaje się tej zasadzie w pewnym stopniu i Asnyk, stosując leksykę nazywającą dźwięki, onomatopeje, paralelizmy i powtórzenia oraz rytmikę utworów.

Na zainteresowanie Asnyka muzycznymi formami wskazują same tytuły wierszy i utwory, w których motywami przewodnimi są fenomeny dźwiękowe: *Dzwonki* (motyw przenikającej całą naturę „pieśni idealnej”), *Mirty* (motyw słyszanego „z dala” „słodkiego brzmienia” „canzonetty” – krótkiej popularnej pieśni włoskiej, bezpośrednio powiązany z naturalnymi odgłosami w kreowanym w wierszu pejzażu przyrody śródziemnomorskiej), *Powrót piosenki*, *Scherzo*, *Nokturno*, *Anielskie chóry* i in. W warstwie słownictwa muzycznego Tadeusz Budrewicz dostrzega za Marią R. Mayenową opozycję codziennej potoczności i elitaryzmu (Budrewicz 2004, 153).

W wierszu *Dzieje piosenki*, stanowiącym refleksję nad tematem miłości, opartym na analogii miłości i percypowanego zmysłami świata zjawisk natury, dźwięk jest opisywany wzrokowo. Miłości pieśń jest jako: *tęcza na marzeń obłoku/ Śpiewnych dźwięków odziana sukienką,/ [...] / Wzgórza brzmiały jej rozkosznym echem,/ Prze-*

¹⁰ Rozumianej jako przestrzeń foniczna świata człowieka oraz aspekt percepcyjny, dany w doświadczeniu słuchowym (zob. Gołaszewska 1997 i Misiak 2009) i kojarzący się z pierwotnym dźwiękiem istnienia.

drzeźniali ją faunowie leśni,/ Płocze nimfy wtórzyły z uśmiechem/ Tej pieśni; co wyzłaca chmurne niebo nad ziemią. Wpisany w nią motyw nieustannego powrotu, bliski jest przejawianej w twórczości Asnyka filozofii: pieśń miłości, raz zrodzona *w duszy poety, drgnieniem serca dobyta z nicości* (jak wszechświat rodzący się z *nicestwa* w wierszu *Chór Oceanid* lub z *niczego* jak w liryku *Na początku*) wprowadza w stan ekstazy: *Upajała melodyjnym tchnieniem/ [...] / I nad starców rozwianych marzeniem/ Słodkich wspomnień jaśniała pogoda;/ [...] / Wciąż wraca!/ Nieśmiertelnym swym uśmiechem dziecka* (*Dzieje piosenki*, 436-437).

W wierszach powstających w okolicznościach bezbrzeżnego smutku i ogromnego żalu do losu, doświadczającego tak boleśnie, zasadą kompozycyjną jest kontrast rzeczywistości: wspomnianej, kreowanej na wzór sielankowej, stanowiącej reminiscencję ze wspólnych *słodkich* dni, oraz terażniejszej – ponurej i pełnej goryczy. Wspomnieniowe *złote pola, i zielony las, jasności dziennej*, połączonej z *szmerem jasnego źródła,/ Z szumem topoli, z śpiewem słowika*, kontrastują z terażniejszą dla podmiotu sytuacją snu wiecznego – spoczywania i leżenia *we wnętrzościach ziemi, w prochu i pyle,/ [...] w swojej mogile* (*Dzwonki*, 83-82) oraz z motywem *ciemnej przepaści*. Asnyk zarysowuje nadający sens śmierci proces śnionej metamorfozy, dzięki której byt podlega transformacji – zmartwychwstaniu w innym kształcie i formie. Proces ten obrazuje przemiana umarłego w kwitnące na jego szczątkach *dzwonki błękitne*, które, potrącane wietrzykiem, wydobywają *pieśń idealną*, płynącą daleko w świat i przywołującą topos harmonii sfer, bowiem łącząc się z szmerami i szumami natury (*jasnego źródła, topoli i ze śpiewem słowika*) wiąże się z *nadpowietrznym hymnem spokoju*, przenikając serca *harmonią ciszy* (*Dzwonki*, 83).

W *Łabędzim śpiewie* poeta nawiązuje zarówno do legendarnej „łabędziej pieśni”, czyli melodyjnego i melancholijnego krzyku przed śmiercią, jak i do łabędziej symboliki (piękno, czystość, dziewiczość). Stosując analogię: łabędź biała – dziewczyna *wybladła i drżąca*, kreuje poeta sytuację liryczną, w której śpiew, wyrażający *przedśmiertny [...] żal* oznacza rozpacz młodej kobiety wydawanej za męża bez miłości. *Ciemne, nieznane dni i ciemna przyszłość* symbolizują *małżeński [...] grób*, a elementy współtworzące sytuację liryczną tego śpiewu korespondują z jej minorowym nastrojem (*Łabędzi śpiew*, 404).

Podmiotem *Nocy pod Wysoką* jest człowiek nękany pytaniami na temat swego miejsca we wszechświecie – stający w obliczu nocnej otchłani przepaści, bystry obserwator dostrzegający w surowej, zamarłej przyrodzie górskiej cichą wielkość, delikatną siłę i harmonię dźwięków wzorowaną na muzyce sfer, z którą się łączą (*zlewają*):

I znowu wszystko wraca do spokoju;
Tylko jak dawniej, szepczą z sobą góry
Podmuchem wiatru i szemraniem źródła;
I znowu płynie cicha pieśń natury
W gwiaździste sfery, w przestrzeń nieskończoną,

Gdzie wszystkie pieśni zdążają i toną,
I tam się wiąże, i zlewa, i brata
Z harmonią zaziemskiego świata.
(*Noc pod Wysoką*, 455)

Po percepcji wzrokowej, wraz z zapadającą nocą, w naturalny sposób przeważają doznania słuchowe: od łagodnych i subtelnych, czemu służą onomatopeje o charakterze dodatnim (cisza, szmer, szelest) po drażniące, bo przedłużane w czasie, co oddane zostaje specjalnym słownictwem dźwiękonaśladowczym, wywołującym brzmieniem fenomeny dźwiękowe o charakterze ujemnym (głuchy łoskot, przeciągły odgłos grzmotu, huk, syczenie) w *tej pozornej ciszy*:

Wysłuchane ucho ciągle wrzenie słyszy,
Szmer nieustanny, na który się składa
Wszystko, co głosem z życia się spowiada:
I woda, która gdzieś w szczelinie syczy,
I fal powietrza szelest tajemniczy,
I pękających głązów łoskot głuchy,[...]
Czasami skała u szczytu wisząca
Stoczy się na dół i z przeciągłym grzmotem [...]
Huk długo echa powtarzają potem...
Aż rozsypany głąz na drobne części
W wąwozie gradem kamieni zachrzęści
(*Noc pod Wysoką*, 454-455).

W kreowanej przestrzeni o kierunku wertykalnym, w wyniku zarówno wnikliwej obserwacji, jak i namacalnego zmysłowo wsłuchania się w głos natury, podmiot wyprowadza konkluzję uspokajającą, wynikającą z usłyszenia „wrzenia”, „ruchu”, „szelestu tajemniczego”, „fal powietrza”, kojarzącego się z instrumentem przekazującym swoiste komunikaty z innej sfery bytu (jak szum u Kasprowicza), „szmeru nieustannego” całego widzialnego świata natury, którego atrybutem okazuje się harmonijne uporządkowanie. Stąd następuje zmiana przestrzenno-akustycznego ukierunkowania pionowego ze skierowanego w dół i wyzwalającego uczucie grozy na skierowany w górę: śledzona przez podmiot, symbolizująca potęgę natury górskiej, jej „cicha pieśń” „płynie” „w przestrzeń nieskończoną”, wiążąc się z *całą harmonią zaziemskiego świata*, odczytywaną jako literacka czy filozoficzna przerośń. Trwanie tej pieśni, a zarazem rozwój w miarę upływającej nocy pozwala określić jej specyfikę jako harmonijnie cykliczną i określić jej dźwięk jako powtarzalny w skali od początkowo pozornej ciszy, poprzez coraz potężniejsze odgłosy natury, po ponownie osiąganą ciszę.

W *Anielskich chórach* mamy motyw anielskiego chóralnego śpiewu: *W gwiazdzystym błękitów morzu,/ Wśród nocnej ciszy, przy łożu/ Sennej natury*. Pojawia się

przy tym kontrast oparty na zdolności i niezdolności słyszenia; jego brak znamionuje *biednych, zmęczonych ludzi*, a dostępność – tych: *którzy toną/ W wielkiej miłości pragnieniu,/ Ci słyszą w serc swoich drzeniu/ Tę pieśń natchnioną!* (*Anielskie chóry*, 108).

W wierszu *Scherzo* z cyklu *Mozaika* poeta odwołał się w tytule do formy melicznej typowej dla muzyki klasycznej. Znanym twórcą tego gatunku muzycznego był Chopin, autor czterech scherz. Typowe scherzo to, jak sama nazwa wskazuje (z wł. *żart*), dzieło o charakterze pogodnym, wesołym i żartobliwym. Nawiązując do takiej formy muzycznej, tworzy Asnyk poetycką formę scherza, w niczym nieprzypominającą romantycznych, pełnych dramatyzmu, powagi i liryzmu scherz Chopina. Powstaje w ten sposób utwór poetycki o charakterze liryczno-żartobliwym, wyrazistej, jednostajnej, ale skocznej rytmizacji¹¹. Również wiersz *Nokturno* świadczy o predylekcji Asnyka do wykorzystywania kodu form melicznych (Budrewicz 2004, 341)¹². Choć nazwa nokturn funkcjonuje również w malarstwie¹³ – jako obraz przedstawiający scenę nocną, zwłaszcza w przyrodzie – poeta nawiązał tu przede wszystkim do tradycji muzycznej, a wprowadzone elementy obrazowania pejzażowego są dodatkowe. Atmosfera rodem z romantycznego pejzażu współtworzona zostaje poprzez nieliczne motywy akustyczne, dopełniające doznania wzrokowe, stanowiąc sugestię jesiennej pory. Motywem pierwszoplanowym jest w wierszu „wicher” wraz z padającym – „przygrywającym” „po szybach” deszczykiem („słota”, „deszczyk”, „deszcz”) oraz ich ponura aura akustyczna, współtworzona nie tyle wyobraźniowo, ile poprzez dopowiadające ją wprost słownictwo: *Ja siedzę smutny w kąci; [...] słyszę [...] jakieś głosy mi znane,/ Które brzmią strasznie, ponuro;/ Na świecie mroczno i chmurno*. Wyeksponowana zostaje bogata, choć jednorodna paleta dźwiękowa, są nawet nieliczne onomatopeje: jęki, płacz, wzdychania, śpiew, poświst, szelest:

Po szybach deszczyk przygrywa,
A wicher śpiewa nokturno. [...]
Czy tylko wicher tak jęczy, [...]
Czy tam nikt więcej nie płacze?
Nikt więcej na mnie nie woła?
Bo słyszę jakieś wzdychania
I jakieś głosy mi znane,
Które brzmią strasznie ponuro, [...]
I jakieś blade postacie [...]
Śmieją się ze mnie i drocą... [...]

¹¹ Zob. Zieliński 1993, 513; por. *Mała encyklopedia...* 1970, 919; *Słownik...* 1998, 499-500; inne ujęcie kodu muzycznego w literaturze postyczniowej zob. Budrewicz 2004, 141-168.

¹² W okresie romantyzmu był utworem o charakterze miniatury instrumentalnej, głównie fortepianowej, najczęściej w formie ABA, czasem w formie ronda (np. *Nokturn g-moll* op. 37 F. Chopina). Typ nokturnu – „pieśni nocy”, którego istotą jest kontrast agogiczny, stworzył właśnie Fryderyk Chopin, ustalając następujący porządek części: wolna, szybka, wariant części wolnej (np. *Nokturn F-dur* op. 15).

¹³ Rozwinął się on u malarzy romantyzmu i następnie u impresjonistów, którzy zwrócili się ku przyrodzie – uwielbiali oni zwłaszcza niedoświetlenie i noc, które utożsamiali z siedliskiem uczuć i nieznanego.

I ciągną w długim szeregu,
 Szeleszcząc jak suche liście,
 I tańczą para za parą
 Przy dzikim wichru poświście.
 „Chodź z nami! – wołają na mnie – [...]”
 Brzmi strasznie wichru muzyka, [...]”
 Po szybach deszczyk przygrywa,
 A wichur śpiewa nokturno.

(*Nokturno*, 226, 228)

Motyw kolistego tańca przy *poświście wichru*, bierze rodowód z romantycznej konwencji poetyckiej, w której blade widma przeszłości, określane akustycznie przez wers (*Szeleszcząc jak suche liście*) wkraczają wskutek nastroju chwili do świadomości podmiotu lirycznego, pochłanianego przez owe nocne mary (jak w balladowym rozwoju akcji: *I czuję, że mnie unoszą – / Brzmi strasznie wichru muzyka, / Świat się przede mną zapada...* (*Nokturno* 226, 228)).

Wiele odgłosów związanych jest z górami, zarówno cisza, jak i czyste dźwięki natury, tworzące symfonię przyrody. Obserwując u Asnyka znaną już Grekom technikę pisarską, czyli tworzenie onomatopei, można zauważyć, że „szum” stanowi ulubione wrażenie słuchowe, jest częstą domeną zarówno drzew, jak i wód (potoków) i pojawia się w wymiarze dosłownym, a nie symbolicznym, jak we wczesnej poezji Kasprowicza (zob. Górski 1977, 46-47). Poeta odnotowuje *cichy szelest rosy / Po drżących liściach drzew* (*Letni wieczór*, 457) i to, jak *szumią srebrzyste źródła* (*Kościeliska*, 449). Szum lasu w poezji Asnyka (*Odpoczywa, Pierwiosnki, Błąka się wichur po lesie, Wierzba na pustkowiu* i in.) wiąże się z motywami powstania styczniowego: nad poległym odpoczywającym „w leśnej ciszy” „*Wicher jęczy, [...] / Szumi cały bór; „Czarne świerki go kołyszą, / Szepcząc tęskny śpiew*” (*Odpoczywa*, 301). Szum odzwierciedla stan duszy podmiotu tych wierszy, towarzysząc minorowym nastrojom smutku, melancholii i przygnębienia, podobnie jak *wzdychania* (niczym *strwożonej Dryjady*) drżącej i bladej wierzby, stojącej *nad ciemnym jeziorem* (*Wierzba na pustkowiu*, 307), tworzące nastrój jednolicie monotonnej kreacji przestrzeni, tj. „samotnego pustkowia” o szeregu negatywnych kategorii przypominających „pustki” modernistów¹⁴.

W najpełniej wyrażającej melancholijną uczuciowość liryce Tetmajera mamy wyraźniejsze i częstsze łączenie motywu wyjącego przeraźliwie wiatru, jego świstu, szumu, szelestu, jęku, „wycia”, gwizdu z kreacją pustki przestrzenno-krajobrazowej celem wzmożenia sugestii negatywnych odczuć (Wyka 1959, 43). W *Dlaczego wichur tak wyje?* Asnyka wycie i jęk wiatru są zmysłowo postrzeganym odpowiednikiem wznoszonych *ku niebu* skarg, klątw i rozpaczy ludzkich, ale nie przekąźnikiem komunikatów metafizycznych – tchnienia bóstwa, jak u Kasprowicza czy Tetmajera.

¹⁴ Ciemności jeziora i „*wód czarnej kotliny*”, „*piaski wilgotne*”, „*rdzawe mchy i ziola*”, „*wody mętne i błotne*”, „*sine / Niebiosy z ołowiu*”. Cisza również ma aspekt negatywny – jest *grobową i głuchą, / Coś ją zgrozą przejmując, [...]* (*Wierzba na pustkowiu*, 307) (por. Filipkowska 1977 i Podraza-Kwiatkowska 1977, 11-97).

Stanowią tylko element natury współodczuwający z niedolami i nędzami ludzi zagrożonych w ciemnościach i pustce, tj. odzwierciedla pośrednio (prekursorsko wobec Tetmajera) stan podmiotu lirycznego, nastrój smutku, melancholii i przygnębienia: *Dlaczego wicher tak wyje/ I z jękiem leci ku niebu?/ Czy skargi roznosi czyje?.../ Czy pieśń zawodzi pogrzebu?/ [...] / Tylko wiatr niesie ku niebu/ Brzemienne klątwą rozpaczę/ I wyje pieśni pogrzebu.../ W ciemnościach jęczy i płacze (Dlaczego wicher tak wyje?, 410)*. Wiatr stanowi częściej siłę niszczącą i bywa kojarzony z potęgowaniem negatywnych odczuć, z uobecnianiem złych mocy, objawianiem obecności szatana. Zrywający się nagle *wicher* w *Wierzbie na pustkowiu* znamionuje przybycie podziemnego władcy piekła, jak to bywa w podaniach ludowych (Dębowski, Zacharczuk 2003, 18) oraz w wierszu *Potok symboliczny* Tetmajera. Asnyk nie utożsamia jednak charakteru dźwięku wichru z takim ładunkiem zmysłowym, jak poeta młodopolski; u Asnyka jest on bardziej „letni”. W wierszu cyklu *Z motywów ludowych* wprowadza poeta standardowy, powodowany wiatrem motyw szumu brzeziny: *Szumi w gaju brzezina,/ [...] / Wiatr gałązki jej zgina,/ Musi szumieć niebożę (Szumi w gaju brzezina, 120)*, a w liryku *Błąka się wicher po polu*, tytułowy motyw wichru dookreśla tło ponurej przyrody, konstruowanej poprzez odwołania do „ciemnej drogi” i „nocy czarnej” jako scenerii dla poległego „w gęstym borze” młodzieńca – kochanka dziewczyny, będącej podmiotem mówiącym w wierszu. W pierwszym z przywołanych tekstów szumowi paralelnemu do wzdychań i łez dziewczyny wspominającej „miłego” „co jest od niej daleko”, podobnie przydaje Asnyk semantykę cierpienia z powodu utraty. Paralela bohaterki i giętkiej, pozbawianej liści brzozy kreśli pesymistyczny, nostalgiczny obraz rozstania. Porównanie z brzozą, waloryzowaną w kulturze ludowej jako drzewo dobre, szczęśliwe i błogosławione, kojarzone z racji bieli i jasnej barwy z czystością i niewinnością (Marczewska 2002, 36 i 140 i Dębowski, Zacharczuk 2003, 45), ma ironiczną, acz jakże życiową pointę. Drzewo jako element natury, tracąc liście, przestaje *szumieć*, ale wytrzymuje wichry – dziewczyna, obdarzona zdolnością pamiętania ukochanego, wraz z upływającym czasem jego nieobecności, objawiając jeszcze smutek, zwraca się jednak ku życiu.

Przykład paralelizmu opisowego-rozwiniętego (Zięba 1983, 61) pomiędzy ludzkimi predyspozycjami uczuciowymi a zjawiskami natury wodnej i spolaryzowanej kontrastowo amplitudzie jej odgłosów mamy w *Huczy woda po kamieniach* (rozwinięciu ulega część „przyrodnicza”, tworząca tło dla końcowej refleksji podmiotu). Wybór akwaticznego żywiołu jako materii porównawczej, nie zbieżnej, lecz równoległej (Zięba 1983, 61), najsubtelniej oddającej amplitudę natury ludzkiej, wydaje się celowy, to obraz, alegoria, symbol o bogatej semantyce znaczeniowej (zob. *Rzeki...* 1998, 200 i Kopaliński 1991, 365-367). Poeta buduje analogię między wodą huczącą, potokiem głośnym na powierzchni oraz spokojną, cichą tonią wodną płynącą w głębi, a miarą objawień uczuć ludzkich: *Huczy woda po kamieniach,/ A na głębi cicho płynie (Huczy woda..., 122)*. Ten pierwszy akwaticzny obraz odnosi do krzykliwej, szumnej w słowach i powierzchownej tylko zdolności, przejawiającej się w nic nie wartym bez realizacji „chceni” (co dziwi, bowiem woda

w żwawym strumieniu niesie najczęściej semantykę **żywej**; więc mamy tu do czynienia z odwróceniem znaczeń); drugi obraz *spokojnej ciszy toni*, równoważy wewnętrzną *wielką głęb* uczucia i stałość uczuć, przejawiających się w czynie, a nie w pustych słowach. Bardziej alegorycznie niż symbolicznie przyporządkował zatem poeta odgłosy rzeki w obu kontrastowych *biegach-nurtach* **równie opozycyjnym uczuciom ludzkim**.

Odgłosy łagodnie szumiącej wody, nie tylko strumyków i rzeczek, ale i jezior czy mórz, także cisza na morzu, stanowią częsty poetycki synonim upragnionego, utraczonego szczęścia. Wolne, wyciszone, uspokajające strugi i jeziora, podobnie jak szum lasu, łącząc się znaczeniowo z pozytywnymi doznaniem słuchowymi, dają poczucie zadomowienia w pięknie harmonijnej przestrzeni „dzikiej” przyrody górskiej lub nawet małomiasteczkowej natury (*jasne źródła i szumiące śpiewem laski (Między nami nic nie było, 92)*; *Słodko szumi las, / Słodką nuci pieśń (Różowa chwilka, 213)*; *Jak tam spokojnie płynie ludzkie życie, / Mierzone dźwiękiem słodko brzmiących godzin! / Jak wody Prosnę w łagodnym korycie, / Dnie upływają w kółku cichych rodzin (Rodzinemu miastu, 204)*; *brzmienia słodkie, łagodne, jak amfiońskiej głos liry” (Tetys i Achilles)*; *Śródziemnego Morza brzegiem, / [...] / Melodyjnie pluszcze fala, / Wietrzyk w listkach szemrze słodko, / Canzonettę słyhać z dala, / Co wciąż nową dźwięczy zwrotką (Mirty, 85)*; *Toń tak głucha, milcząca, / Fala o brzeg nie trąca (W zatoce Baja, 334)*. Do romantycznej fascynacji wodami i bogatej semantyki rzeki odwołuje się Asnyk w *Bodaj owa rzeczka...*, nie nawiązując przy tym do nurtu twórczości, w którym „potoki i strumienie stanowiły [...] składnik krajobrazu malowniczego i natury powabnej, dyskretnym szmerem wtórując >słodkim udrękom< kochanków” (Bachórz 1990, 100-102¹⁵). Poeta czyni rzekę czynnikiem organizującym sytuację liryczną, a zarazem tworzywem uczuciowym, wyrażając w ten sposób nieromantyczną dezaprobatę dla powstańczych wyborów. Tragiczny los *młodego chłopca* ukazuje jako analogiczny do prądu rwącej rzeki, płynącej tylko w jedną stronę. Ów nurt symbolizuje raz wybrany, a nieodwracalny los powstańca, który musi *z tęsknoty umierać i ginąć marnie*, klnąc ową rzeczka: *Bodaj owa rzeczka....* Zanegowane też zostaje w poście nawiązanie do łagodności i eksponowanej przez romantyków uzdrawiającej mocy wody – łąz (Bachórz 1990, 102), zastąpiono je bowiem negatywną akustyką: *A twojej mogiły nie obleją łzami, / Tylko nad nią burze będą wyc nocami! (Bodaj..., 125)*.

Trudno wyobrazić sobie górski krajobraz bez szemrzących potoków i strumyków czy szumu wartko płynącej rzeczki i wodospadów. Dominują w nim wszakże wolne, łagodne, uspokajające strugi, których dźwięki, jak w *Ranku w górach*, zostają maksymalnie wyciszone, a przekaz widoku, choć opiera się on głównie na percepcji wzrokowej, kreują odgłosy przyrody które, nawet zminimalizowane, dobitniej akcentują ożywienie pejzażu: *zdrój srebrną pianą bryzga, / Gdy po ostrych głazach warczy....* Przy tym odnotowane przez poetę dźwięki audiosfery to też dochodzące z sielskiej

¹⁵ Nie odwołuje się też w zasadzie do nurtu „barw miejscowych” ziemi, choć wprowadzony zostaje element wiejsko-ludowej swojskości, a zdrobnienie „rzeczka” sugeruje też aspekt zadomowienia, więc nadaje jej poeta pośrednio atrybut rzeki „domowej” z trzeciego wyróżnianego przez Bachórze nurtu semantycznego.

przeestrzeni górskie odgłosy, po których od razu można poznać, gdzie jesteśmy: *Już się wdzięczy i uśmiecha/ Brzeg doliny – a z szalasu/ Dolatują śpiewne echa.../ Przez zielone łąk kobierce,/ Dzwoniąc, idą paść się trzody...* (*Ranek w górach*, 444). Równie „sielankowe” opisy dolin tatrzańskich łączą się z sielską audiosferą (por. M. Gołaszewska 1997, 81), którą gwarantuje jedynie przyroda „dzika”, jak i z łagodnością czarownych, dzięki wilgotności powietrza, kolorów – na przykład odgłosy Doliny Kościeliskiej, gdzie łagodnie *szumią srebrzyste źródła/ Melodię głazom nuconą* (*Kościeliska*, 449-450) lub kotliny Morskiego Oka, w momencie zachodu słońca: *Cisza – tylko w oddali gdzieś potoki pluszczą,/ [...] I jezioro zniknęło... lecz słyszeć szum fali,/ I z gór lecący potok wymowniej się żali...* (*Morskie Oko*, 446-447). Sygnalizowana cisza jest przeciwieństwem jakichkolwiek odgłosów, wszakże poeta wie, iż cisza absolutna w przestrzeni fonicznej świata człowieka nie istnieje, zwłaszcza gdy stykamy się z audiosferą zorganizowaną surowej przyrody tatrzańskiej, tworzonej przez *posępne jezioro i głazów świat zamarty*, która posiada walor wyciszający, niweluje bowiem odgłosy zwiększające grozę tej *dzikiej [...] natury*. Choć początkowo z tą „ciszą” oddalonego plusku potoków skonstrastowany jest odgłos i dynamizm ruchu wichru, i ta antyteza w przyrodzie powtórzona zostaje w sonecie V cyklu: *Cisza – tylko w oddali gdzieś potoki pluszczą,/ Lub wichry, przelatując nad zmartwiałą puszcza,/ Swym świstem grozę dzikiej powiększą natury/ [...] Przemówi szumem fali, wichru dzikim świstem?* (*Morskie Oko*, 446 i 448), to właśnie owa diametralnie różna amplituda dźwięków nad Morskim Okiem stanowi o wieczystym, niepowtarzalnym pięknie owego zmysłowo odbieranego „poematu natury”. Nawet określany jako „skromny” „wodospad szumiącej Siklawy”, choć o „wartkim strumieniu”, bardzo delikatne i wdzięczne wydobywa dźwięki, pozbawione agresji, mocy i siły, jaką zgodnie z rzeczywistością mógłby poeta przypisać temu „orzacemu” „pies wawozu” zjawisku górskiemu Wielkiej Siklawy¹⁶. Przypisanie płynącej *wartko z góry szumiącej Siklawie*, porównanej metaforycznie do prządki, która *srebrną wstęgę przędzie,/ I przez granitów przewiesza krawędzie,/ Nucąc wieczyście jednobrzmiającą pieśń tęczowości, migotliwości i skromności* (*Wodospad Siklawy*, 462-463), nie oddaje ani krztyny potęgi i mocy dźwięku tego największego w Polsce tatrzańskiego wodospadu na wodach potoku Roztoka, którego ryk jest tak wielki, że słyszeć go 1200 m wyżej, na Orlej Perci!

Asnyk wkomponowuje także delikatne odgłosy przyrody żywej, tj. ich formę wysublimowaną, jaką jest na przykład śpiew ptaków („szczebiot” w *Przebudzonej*; „śpiew” ptaszków, „szumi” las, „pluszcze staw”, „szemrze zdroj”, „brzęczy” „rój muszek” itp. w *Różowej chwili*, 212-215), lecz zdecydowanie umniejsza rolę dźwięków fauny. Z kolei dynamizm morza i siła odgłosu bezgranicznego wodnego pustkowie zachwyca i przeraża podmiot liryczny *Pointe du Raz*. Monotonne uderzenia fal działają na człowieka uspokajająco, ale w wierszu z cyklu *Z obcych stron* poeta mierzy się z nieokiełznanym żywiołem, który znamionuje ryk i wir. Im bliżej końca opisu, tym

¹⁶ Poeta wprowadza też motyw „muzyki” wodospadu dla oddania subtelnej specyfiki mowy wiązanej: *I pełno wszędzie słów pieszczonych szmeru,/ Co płyną jako śpiewne wodospady* (*Publiczność do poetów*, 26).

większy daje w obrazowaniu części II upust akustyce i dominacji słuchu, aktywizowanego u odbiorcy i zwróconego ku dźwiękom ekstremalnym: „*I w tym kotle z gwałtownością wściekłą/ Całe wodne wre i ryczy piekło*”, „*granitów filary/ [...] / Jak organy wyrastają z głębi/ I smutnymi jękami się żalą*”, „*Morze wpada rozhukanym prądem, // O poszarpany tłukąc brzeg/ Przeciągły z sobą toczy grzmot*” [...] / *Podwodny z rykiem wpada prąd/ I dziką pieśń swą gra.../ Słysząc huk bębnow, brzmienia trąb/ Organów hymny i dźwięki lir –/ To wre i huczy morska głęb,/ Kipiący syczy wir. // Ten szum siekających deszczu różg,/ Ten jęk piskliwych mew,/ Ten wichru świst, ten fali plusk – / To Oceanid śpiew*” (*Pointe du Raz* 740-742).

Odgłos huku i ryku spiętrzonych wód wzmacnia, ograniczając zarazem widok morskiej dali, szumiący i siekający deszcz (onomatopeje), eskalując wzmożenie doznań słuchowych.

Gwałtowne zjawiska atmosferyczne, połączone z hiperbolizacją akustyczną (grzmot będący znakiem niebezpieczeństwa i synonimem mocy, której należy stawić czoło – zob. Gołaszewska 1997, 9) bywają częstym składnikiem wyobraźni ekspresjonistycznej, do której Asnyk ucieka się wyjątkowo w celu symbolizacji siły i potęgi nieokiełznanej natury. W *Podczas burzy* skrótowo ujmuje fenomen burzy, odwołując się kontrastowo do słuchu, określającego przestrzeń „w dole” oraz do wzroku – przestrzeń „w górze”: *Dołem –[...] / Burza huczy po szerniałym lesie/ I gromami w głęb wąwozów ciska.../ A tam w górze, gdzie najwyższe szczyty,/ Lśnią pogodne jak dawniej błękity* (*Podczas burzy*, 459). Poeta nie roztacza wizji wściekłości burzy – posługuje się tylko ogólną semantyką pojęcia dla celu porównawczego. Natomiast w *Ulewie*, jako zwolennik łagodnych, nie ekspresywnych środków, roztacza sugestywną wizję zjawiska przyrodniczo-atmosferycznego narastającej ulewy (nie burzy) w Tatrach Wysokich w podobny akustyczno-wzrokowy sposób. Sama ulewa nie zawiera aż takiego ładunku znaczeń destrukcyjnych, ale Asnyk posługuje się stopniowaniem kolejnych elementów przedstawieniowych, a obraz narastającej siności i ciemności zostaje dopełniony onomatopejami: *Dokoła szum rosnących wód,/ [...] / I siecze deszcz, i świszczę wiatr/ Głośnieją się potok gniewa*” (*Ulewa*, 464). Pozostające jakby w sferze potencji określenie z ostatniego wersu, znamionuje w pełni charakter akustyki, bardziej nazywanej, niż prezentowanej metaforycznie, wyobraźniowo.

W utworach Asnyka w powiązaniu z poetyckimi opisami stanów ekstatycznych pojawiają się „dusza” i „duch”, jak w wierszach *Wstęp*¹⁷ i *Morskie Oko* cyklu *W Tatrach*, ale w sytuację liryczną *Nocy pod Wysoką*, *Ranku w górach* i *Letniego wieczoru* wpisana jest dosłowna sugestia „wołania”, przyzywania „duszy” i zachęty do współprzeżywania, współlistnienia. Akt podjęcia owego głosu natury w zgodzie z poczuciem wewnętrznym

¹⁷ Hipostazowana zgodnie z tendencją pozytywistyczną (zob. Bartoszewicz A., 1991, 597), matka ziemia – „dobra karmicielka”, „piastunka i nauczycielka” – stanowiąc nie tylko funkcję stylistyczną, ale i wyraz określonej koncepcji natury (jako żywiołu autonomicznego – naturocentryzm), a zarazem pogodzonego we *Wstępie* czy *Giewoncie* z człowiekiem jako jej podległym elementem, pozwala poznać „świata piękność całą”, „karmiąc” – „przenikając” „zbudzoną duszę” ludzką łagodnymi sensorycznymi wrażeniami zarówno wzrokowymi, jak i słuchowymi: „Ty ją przenikasz barw i dźwięków falą,/ Przez zmysły drogę otwierając do niej” (*Wstęp* 439).

tego, co istotne, zakłada szansę komunikacji. Audiosfera zastana przez podmiot, przyjmująca charakter form najprostszych emocjonalnie akceptowanych, jak odgłosy przyrody żywej („*plusk*” potoku, „*szum fal*”, „*świst wichru*” w *Morskim Oku V*; „*warkot*” zdroju po ostrych gładkach i „*śpiewne echa*” dolatujące z szaleasu w *Ranku w górach*; „*szmer nieustanny*” „*wszystkiego, co głosem z życia się spowiada*” w *Nocy pod Wysoką*), nie jest to obojętna mu „przestrzeń” wypełniona harmonią i pięknem, a symbolizowana głosem „*cichej pieśni natury*”, przyzywającym i informującym o nowym wymiarze świata.

W przedstawionych powyżej Asnykowskich zastosowaniach akustyki, istotna jest ich wielość i różnorodność oraz łączność wrażeń słuchowych z bodźcami wzrokowymi, także z ruchem i dotykiem, związanymi z czasowo-przestrzenną strukturą opisywanej rzeczywistości, jednak pełniejsza prezentacja tych ostatnich wymaga rozwinięcia w osobnym tekście.

Bibliografia

1. Literatura podmiotu

Asnyk A., *Poezje zebrane*, 2000, wstęp Z. Mocarska-Tycowa, Toruń.

Rzeki. Antologia poetycka, 1998, wybór i oprac. J. Kolbuszewski, Wrocław.

2. Literatura przedmiotu

Ackerman D., 1994, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa.

Bachórz J., 1990, *Symbolika Niemna w eposie powieściowym Orzeszkowej*, [w:] *W świecie Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, Kraków.

Bachórz J., 2003, „*Olbrzymie jodły szumią nad moją głową...*”. *Kraszewski o lasach i drzewach*, [w:] *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Burkotowi*, red. T. Budrewicz, M. Buś i A. Gurbiel, Kraków.

Baczewski A., 1984, *Twórczość Adama Asnyka*, Rzeszów.

Bartoszewicz A., 1991, *Natura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, s. 593-598, Wrocław.

Budrewicz T., 2004, *Instrumentarium muzyczne poezji postyczniowej*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J. Malik, Lublin.

Des Loges M., 1948, *Impresjonizm w literaturze. Sprawozdania z posiedzeń Wydziału Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, R. XXII.

Dębowski L., Zacharczuk J., 2003, *Motywy przyrodnicze w polskiej i białoruskiej kulturze ludowej pogranicza*, Siedlce.

Filipkowska H., 1977, *Tulacze i wędrowcy* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków.

Głowiński M., 1992, *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, Wrocław.

Gołaszewska M., 1997, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków.

Gołąb M., 2003, *Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego. Na przykładzie TIS MWZ Bogusława Schaeffera*, „Pamiętnik Teatralny” 3-4.

- Górski K., 1977, *W świecie Tatr Podhala*, [w:] tenże, *Jan Kasprówic. Studia*, Warszawa.
- James J., 1996, *Muzyka sfer; o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków.
- Jakubowski J. Z., 1982 „*Ta łza, co z oczu twoich spływa...*”. *O poezji Adama Asnyka*, [w:] tenże, *Trwałe przymierza*, Warszawa.
- Kolbuszewski J., 1982, *Tatry w literaturze polskiej XIX. Część. I (1805-1889), Część. II (1889-1939)*, Kraków.
- Kolbuszewski J., 2000, *Wstęp*, [w:] *Literatura i przyroda. Antologia ekologiczna*, Katowice.
- Kopaliński W., 1991, *Słownik symboli*, Warszawa.
- Krzyżanowski J., 1968, *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, Wrocław.
- Kucharski E., 1924, *Twórczość liryczna Asnyka*, [w:] A. Asnyk, *Wybór poezji*, Kraków.
- Listy Adama Asnyka do rodziców (1860-1867) i do Stanisława Krzemińskiego (1873-1897)*, 1972, oprac. Bielak i J. Mikulska, komentarz F. Bielak i S. Papierz, Wrocław.
- Losiak R., 2008, *Muzyka w przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*. „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, nr 11, Lublin.
- Majda J., 1989, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków.
- Marczewska M., 2002, *Drzewa w języku i w kulturze*, Kielce.
- Mikulski A. J., 1948, *Adam Asnyk*, Łódź.
- Misiak T., 2009, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań.
- Mocarska-Tycowa Z., 1990, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń.
- Nofer A., *Wstęp*, 1955, [w:] A. Asnyk, *Wybór poezji*, Wrocław.
- Ochorowicz J., 1879, *Pogadanki i spostrzeżenia z dziedziny fizjologii, psychologii, pedagogiki i nauk przyrodniczych*, Warszawa.
- Ochorowicz J., 1916, *Pierwsze zasady psychologii*, Warszawa.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1977, *Pustka – otchłań – pełnia (ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków.
- Słownik terminów literackich*, 1998, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław.
- Szypowska M., 1971, *Asnyk znany i nieznan*, Warszawa.
- Tatry w poezji i sztuce polskiej*, 1975, przedm., wybór i oprac. M. Jagiełło, Kraków.
- Tatarkiewicz W., 1976, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa.
- Wyka K., 1959, *Modernizm polski*, Kraków.
- Zieliński T., 1993, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków.
- Zięba M., 1983, *Liryki Teofila Lenartowicza wobec pieśni ludowej (z zagadnień stylizacji ludowej)*, Wrocław.

Description of sounds in the poetry of Adam Asnyk

Summary

The object of attention is the language determining naming sound, noise and ripple (of wave, waterfall, trees, forest) in the poetry of Adam Asnyk. Also, their function and whether they enrich (as in impressionism) sonic area of a literary work with means a language can provide (lexis calling sounds, onomatopoeia, synesthesia, repetition, choruses). Analyzing the poet's proesthetic attitude towards nature in the example of poetic texts, we can see that sensory experiences play an initiating and important role in imaging and developing reflection on the aesthetic experience of nature.

Examining the role of the senses in the Asnyk's works from different periods, we see that the sensitivity to the sound aspect of nature is reflected in the cycle of poems 'In the Tatras' written in realistic convention, as many sounds are associated with mountains. The subject of this research about the perception of the world focused on the senses are also works indirectly mentioning "things"; in the case of hearing – musical instruments or melic forms.