

Wokół semantyki dźwięków i ciszy w liryce Kazimierza Przerwy-Tetmajera

Kazimierz Przerwa-Tetmajer był poetą przejawiającym postawę estetyczno-kontemplacyjną¹ wobec przyrody jako sublimowanej, odmaterializowanej „dziedzinie ciszy i spokoju” dającej „rozkołysanie zmysłów”². Natura stanowiła dla „sprawcy Młodej Polski tatrzańskiej”³ przeżycie estetyczne, „syntezę [...] doznań zmysłowych” oraz przeżyć duchowych⁴. Sposób wyrażania przyrody młodopolskiego poety stanowił już przedmiot dociekań badaczy, dostrzegających, że bezpośrednio deklamacyjno-komunikatywnej wypowiedzi⁵ uczuć minorowych względem tracącej cechy opiekuńczej, rządzonej głuchą i ślepą koniecznością podarwiniowskiej, deterministyczno-monistycznej „natury devorans”⁶, towarzyszy,

¹ Zob. J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805-1939*, Kraków 1982, s. 249 i M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997, s. 23-26.

² K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 82-83.

³ Tamże. Najbardziej reprezentatywny wiersz „Młodej Polski tatrzańskiej” zob. J. Kolbuszewski, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer, „Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)*, [w:] *Liryka polska Interpretacje*, pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego, Kraków 1971, s. 133.

⁴ M. Gołaszewska, dz. cyt. s. 23-26. Zob. D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 14.

⁵ Zob. I. Sikora, *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Wybór poezji*, Wrocław 1991, s. 25.

⁶ Zob. A. Klich, *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem. (Z dziejów pojęć „natura” i „przyroda” w świadomości kulturowej Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 192.

zgodnie z poetyką sugestii, metaforyka i ekspresja pośrednia, ujmująca jej kojące właściwości terapeutyczne i zbliżające człowieka do sfery transcendencji. Słowem, zauważali, że pod wpływem Arthura Rimbauda, piszącego w *Listach jasnowidza*, że istotą poezji jest „przybyć do nieznanego”, „zwiedzić niewidzialne”, „usłyszeć, co niesłyszalne”⁷, pejzaż przestał pełnić funkcje mimetyczne, stając się pretekstem dla wyrażenia poglądów na istotę życia i siebie. Ów ambiwalentny do natury stosunek jest u Tetmajera wyrażany przez zróżnicowane semantycznie kategorie dźwiękowe.

Czy Tetmajer był poetą-słuchowcem na miarę Mozarta mowy polskiej, za jakiego uchodzi Słowacki⁸? Julian Krzyżanowski akcentuje, że wsłuchiwał się uważnie w odgłosy natury, zauważając ich powinowactwo ze swym powołaniem, bowiem z wielozmysłowego kontaktu z górami czerpał twórczą inspirację, a talent sensualisty i „nadwrażliwość zmysłów” obdarzonego „słuchem wyjątkowo czujnym” poety potwierdza Jacek Kolbuszewski⁹. Percepcję słuchową stawiał Tetmajer na równi z wzrokową¹⁰. Wprawdzie Marian Stala pierwsze miejsce wśród czasowników nazywających czynności podmiotu jego liryki przyznaje leksemowi „patrzę”¹¹, to jednak doznanie przedmiotu jednym zmysłem rozciąga się zwykle na sferę przedstawień pozawizualnych.

Skierujmy uwagę na muzyczne uwarunkowania warsztatu twórczego poety. Niektóre kategorie słuchowe wykazują w liryce Tetmajera charakter momentalny. Nasycenie utworów elementami akustycznymi odpowiada impresjonistycznej percepcji momentalnej, gdyż dźwięki częściej (niż obrazy) zapisują się w „pamięci krótkiej”¹². Realizując „impresjoni-

⁷ Za: B. Bobrowska, *Semantyka dźwięku i ciszy w cyklu „Odgłosy z gór”*, [w:] *taż, Felicjan Faleński – tragizm, parabolizm, groteska*, Liszki 2012, s. 53.

⁸ Zob. J. Przyboś, *Koncert Wojskiego*, [w:] *Liryka...*, s. 113.

⁹ Zob. J. Krzyżanowski, *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, Wrocław 1968, s. LXVIII-LXIX; J. Kolbuszewski, *Tatry...*, s. 326.

¹⁰ Jak w wierszu *Nieskończoność I*: „Wysłuchuję się w szept mgławic wiszących w bezbrzeży,/ wpatruję w zadumaną niezmierność błękitu,/ [...] / W pustą bezdeń się rozległ odgłos dzwonu z wieży – – / ścigam go uchem – zda się, że hen do zenitu / dopłynął i w bezkresach rozlał się niebytu,/ i wiecznie brzmi, falując coraz dalej, szerzej... / [...] / Słucham, patrzę – i myśl ma w zadumaniu tonie,/ [...] / i zanurza się w głąb, w nieskończoność”. K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 216. Dalsze cytaty pochodzące z tego wydania: podaję w nawiasie okrągłym tytuł i strony fragmentu cytowanego, a te z wydania: K. Przerwa Tetmajer, *Wybór poezji*, wstęp I. Sikora, Wrocław 1991 – tak samo i duża litera W.

¹¹ Zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 114-115, 118 i por. B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od „fin de siècle’u” do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 19.

¹² Wyobrażenia plastyczne – w „długiej”. Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, [w:] *taż, Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 21 i 33.

styczną zasadę psychizacji krajobrazu”¹³, Tetmajer wzbogaca brzmieniowe walory wypowiedzi, nadając kolor i zapach takim pojęciom akustycznym, jak melodia, szmer, szum, cisza¹⁴ i z upodobaniem stosuje dźwiękonaśladowczo wartościowe słowa oraz ich zbitki. Choć synestezje poety zostały zbanalizowane przez naśladowców, warto pamiętać, jaką nowością językową były np.: „srebrzystoturkusowa cisza / nieba w słonecznych skrach” czy „melodia srebrnolica”.

Źródła akustycznej wrażliwości poety związane są także z ludowością. Autor *Pieśni o Jaśku zbójniku* transponuje muzykę ludową „Janosikowych gęśli”, ma upodobanie do podhalańskiej twórczości pieśniowej w wykorzystaniu nie tylko wątków i motywów, ale i wzorców rytmicznych, wersyfikacyjnych i stroficznych. Akustyczne wartości łączą się również z postulatami aktywistycznymi i apoteozą mocy i czynu, pojawiającymi się u Tetmajera w latach 1900-1912 nie tylko w wierszach z pejzażem tatrzańskim¹⁵. Stany ciszy, szumu i wiatru stanowią w nich zapowiedź zbliżającej się wewnętrznej aktywności duchowej podmiotu, zwiastującej przewyciężanie inercji i melancholii przez ekstazę – stan wyswobodzenia się z materialnych więzów i upragnionego zatopienia w transcendencji, utożsamienia z absolutem. Z symbolizmem, jako sztuką ewokującą tajemnicę, łączy Tetmajera technika wielokrotnego i niejednoznacznego słyszenia, tj. predylekcja do sugestii (unikania dookreślonego brzmienia) i czynienie lirycznych oddziaływań dźwiękowych ważnym i dyskretnym (współ)nośnikiem treści (jak w *Krajobrazach belgijskich* Paula Verlaine’a). Jako „wirtuoz” „nastrojowej syntezy krajobrazu”, autor *Melodii mgieł nocnych* nie odtwarza akustyki w logicznie zorganizowanej kolejności jej aspektów¹⁶. Wartościując władze sensualne, czerpie z mistycznej tradycji filozoficznej (Mistrza Eckharta), w której słuch sytuowany jest wyżej od widzenia¹⁷. Uznaje młodopolską hierarchię sztuk, w której uprzywilejowana muzyka jest wzorem dla poezji¹⁸. Zgodnie z teorią symboliczną, realizującą myśl

¹³ A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1987, s. 65.

¹⁴ Por. M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*. „Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1948, s. 36.

¹⁵ O ewolucji w pisarstwie Tetmajera zob. K. Fazan, *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001, s. 9.

¹⁶ Zob. J. Marx, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 235; J. Kolbuszewski, *Tatry...*s. 327.

¹⁷ Por. Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, tłum. i przedmową opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1988, s. 307-308. Cyt. za: B. Kuczera-Chachulska, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka*, Warszawa 2002, s. 114.

¹⁸ Zob. A. Wiedemann, *Sytuacja muzyki współczesnej i wizje jej rozwoju w prozie powieściowej Młodej Polski*, [w:] *Stulecie...*, s. 505.

Verlaine'a: „Muzyka nade wszystko”, Tetmajer wyraża umuzycznienie poezji w naśladowaniu „właściwości ekspresywnych muzyki za pomocą środków, jakie udostępnia język”¹⁹. W jego wierszach imponująca jest rozpiętość sposobów realizacji „muzyczności”, tj. środków przetwarzających dźwięki na słowa. Poeta stosuje bogatą leksykę nazywającą dźwięki i pojęcia z terminologii muzycznej, np. *Elegia na wiolonczelę*, *Preludia*, *Czardasz*, *Marsz zbójecki* ze „Skalnego Podhala”. Wprowadza odpowiedni układ formalny, tj. powtórzenia (anafory, epifory, refreny). Kształtuje rytmicznie poetycką frazę na wzór metryki muzycznej²⁰, stosuje różne odmiany rymu i aluzje do utworów muzycznych. Wyzwala samodzielny walor muzyczny przez warstwę werbalną²¹. Te muzyczne właściwości utworów Tetmajera dostrzegli współcześni mu muzycy komponujący do jego liryków melodie, między innymi Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski²². Poezja Tetmajera jest „umuzykalniona”, jeśli rozumieć przez to określenie dużą liczbę muzycznych przenośni, porównań i opisów czy „obrazów dźwiękowych”. Pełna jest rozmaitych tonów i szmerów, ale najważniejszą rolę odgrywa uobecniania w świecie przyrody cisza. Poeta operuje nimi jako narzędziami budowania nastroju, preferując dla wyrażania subtelnych drgań duszy²³ łagodne walory dźwiękowe, scalane tony pokrewne, ewokujące jednolite, zbliżone wrażenia. Nie tylko jednak miły uchu dźwięk rytmicznych ono-

¹⁹ M. Głowiński, *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, Wrocław 1992, s. 549. Poezja, konkurując z muzyką, miała osiągać realizowane przez nią efekty w innym materiale: „Język przecząc samemu sobie ma stać się muzyką”. „Walor muzyczny słowa, a więc rytm, barwa dźwięku występują na pierwszy plan, wypierając walory wynikające ze spięć semantycznych i rysunku składniowego”. J. Prokop: *K. Przerwa-Tetmajer, Znad Morza*, [w:] *Liryka...*, s. 220.

²⁰ Cykl czterdziestu *Preludiów* to wachlarz możliwości wersyfikacyjnych i brzmieniowych. Zob. K. Fazan, dz. cyt., s. 176.

²¹ Poeta mówi „o tonie poddawanych przez słyszane dźwięki, pobrzmiewającą w podtekstach muzykę”. Tamże, s. 171.

²² Henryk Opieński skomponował cykl *Preludiów* do wierszy poety, a Bolesław Wallek-Walewski – kompozycję na chór mieszany i skrzypce *Ballady góralskiej. Jak Jasiak Mosiężny nie mógł znaleźć szczęścia*. Karłowicz, reprezentujący okres w muzyce, w którym dominuje „ton rezygnacji, melancholii, pesymizmu, nastrojów dekadencckich, inspirowanych filozofią Schopenhauera i liryką Tetmajera”, opracował łącznie dziesięć pieśni do tekstów ulubionego poety, stanowiących wzór bliskiego kompozytorowi kanonu uczuć i przeżyć, w których opiewa „tęsknotę za utraconym rajem dzieciństwa” i eksploatuje „semantykę smutku i melancholii”; twórczość Szymanowskiego reprezentuje fazę, w której „wątkiem dominującym staje się Nietzscheńska apoteoza żywiołu życia, fascynacja pięknem, tajemnicą i siłą Erosa, mitem dionizyjskim”. Zob. L. Polony, *Młoda Polska w muzyce. Estetyka – poetyka – styl*, [w:] *Stulecie...*, s. 491, 494, 495; A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010, s. 168; J. Jakóbczyk, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001, s. 25.

²³ Zob. J. Marx, dz. cyt., s. 293.

matopei, jak szepty, szmery, szумы, szelesty, ale i brzmienia o dużym natężeniu (wrzasku, krzyku, ryku, wycia, trzasku) lub następstwo ciszy i huku (piorunów, burzowych grzmotów, ryczących gromów, „watry na polance” górskiej, ognia „w ziemi wnętrzościach”²⁴) stanowią poetyckie równoważniki stanów „ja” liryki poety. Hiperbolizują Nietzscheańską moc i potęgę (w *Ty nie giń marnie...*) i zbawczą moc niszcząco-oczyszczającą (w *Prometeuszu*). Zarówno jednak szept, jak gwałtowny grzmot, jako naturalne odgłosy rodzinnych gór, przynoszą ukojenie, symbolizując mistyczny aspekt bytu.

Zróznicowana gradacja skali brzmień w liryce Tetmajera nie wskazuje na stosowanie, obok nastrojowej harmonii impresjonizmu jako estetyki kontemplacji – umiaru i łagodności²⁵ (z którą łączą się kategorie ciszy, szumu, szmeru, szelestu), ekspresyjnej poetyki wyrazu²⁶ jako dysharmonii, kontrastu „ostrych” kategorii słuchowych (aktywizowanych w utworze). Jeśli parnasizujący poeta używa sugestywnej ekspresywnie leksyki brzmieniowej: krzyku, ryku, jęku, to po to, by osiągnąć efekt estetyczny. Wyrażając w liryku pt. *W Kaplicy Sykstyńskiej* zachwyt kunsztem Michała Anioła, transponuje malarską wizualność „ściany” fresków na leksykę akustyczną. Zgodnie z młodopolską hierarchią sztuk uprzywilejowuje dźwięk:

Ta ściana ryczy jak bawół zraniony! / [...] / ta trupia głowa pełna boleści i jęku, / ten szturm klątw, rozpaczy, wściekłości i lęku, / [...] / Źrenice głuche patrzą spod skostniałych powiek – – / wulkan to chyba z siebie wyrzucił, nie człowiek (*W Kaplicy Sykstyńskiej*, 376).

Zadzierzgnięte we wczesnej młodości związki poetyckiej wyobraźni akustycznej urodzonego na Podhalu i „wychowanego pod Tatrami”²⁷ piewcy

²⁴ „W lesie huczy watra na polance. / [...]”. (*Śmierć Janosika* 13); „Ogniu, ty, co tam w ziemi wnętrzościach głęboko / wresz, huczysz i potrząsas kamienią opoką / [...]”. (*Prometeusz* 227 W).

²⁵ Zob. J. Kolbuszewski, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer: „Melodia...”, s. 131.*

²⁶ W której spotykamy aktywność różnych poza wzrokiem zmysłów – szczególnie słuchu, choć także powonienia, dotyku czy smaku. Por. B. Witosz, *Kobieta w literaturze...*, s. 77.

²⁷ Związki poety z Podhalem, góralszczyzną i Tatrami potwierdzają noty biograficzne: por. Tetmajer Kazimierz Przerwa (1865-1940), [w:] Z. Radwańska-Paryska, W. H. Paryski, *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Poronin 1995, s. 1274-1276; Tetmajer Kazimierz Przerwa, [w:] L. Długolecka-Pinkwart, M. Pinkwart, *Zakopane od A do Z*, Warszawa 1994, s. 335-336; Kazimierz Przerwa-Tetmajer, [w:] M. Pinkwart, *Cmentarz na Pęksowym Brzyzku. Przewodnik*, Olszanica 2007, s. 79-81.

gór, nazwanego ich „duszą śpiewającą”²⁸ wywarły wpływ na całokształt dzieła. Zauważali to już współcześni recenzenci, jak Piotr Chmielowski²⁹, a potwierdzają wypowiedzi samego pisarza o Tatrach (list do Ferdynanda Hoesicka)³⁰. Z kreacją (pamięcią i wspomnianiem) świata dźwięków tej natury wiąże się ambiwalencja tematów szczęścia i samotności. Jan Jakóbczyk zauważa, że trzy podstawowe obszary Tetmajerowskiej eksploatacji tematycznej przywołują określone kategorie dźwięków. Temat utraty wiary i nadziei kreuje ciszę-głuszę, erotyki – ciszę nieskończoną i styl konwersacyjny, wiersze „tatrzańskie” – gamę dźwięków kojarzących się z enklawą turni i smreków, kierdelów i juhasów (w tym ciszy). Akustyka gór ekwiwalentyzuje tęsknotę za minionym, cierpliwe ochranianie wiecznotrwałości wspomnień, uznanie w nich świadectwa tożsamości, uzasadnienia ludzkiego bytu, które nie przesłaniają tragizmu wyłaniającego się z konsekwencji przemijania: bezpowrotności pewnych doznań³¹.

Odgłosom związanym z górami realnogeograficznymi nadaje Tetmajer ogólną konotację kulturową jako słuchowych wrażeń płynących z mistycznej przestrzeni ideału – hierofanii. Główną domenę zarówno drzew, lasu, jak i wód górsko-akwaticznego krajobrazu liryki Tetmajera, współtworzonego motywami spokojnych, wyciszonych, łagodnie i melodyjnie szemrzących strumyków, potoków, kaskad oraz rzek stanowi „szum” / szmer, wskazywany jako źródło natchnienia: poezja – niegdyś „mowa bogów”, dziś „mowa pariasów” „urodzona” jest „z szumu lasów” (*Wstęp*, 59 W). Głosy przyrody koegzystują, współbrzmiąc harmonijnie, ze sztuką – nie ma dysonansu między „bajaniem lasu” a mową wiązaną. Dźwięk tatrzańskiego boru jest przewodnikiem w tworzeniu, inspiracją dla wyobraźni. Zastosowane w apostrofie „Lasy szumiejące! W waszym

²⁸ J. Żuławski, *Legenda Tatr*, „Zakopane” 1912, nr 2, s. 3. J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1989, s. 47-48 i 43.

²⁹ Który pisał, że w wierszach Tetmajera: „Tatry żyją [...]. Szumią skrzydła orle i potoki górskie. Grzmią pioruny i siklawy. Niosą się pohukiwania juhasów i pasterek. Urzeka cisza nocy pod Wysoką i pląsy mgieł porannych nad Ciemnosmreczyńskim Stawem”. *Wiersze tatrzańskie Kazimierza Tetmajera*, „Kurier Warszawski” 1898, nr 234. Cyt. za: J. Majda, dz. cyt., s. 48.

³⁰ „Powiadam Ci – ogrom poezji jest w pieśniach podhalańskich [...]; a nie umiał jej odkryć ani Pol, ani Goszczyński, ani Asnyk, ani nikt dotąd. Ale ja, góral z krwi i kości, uderzę stalowym młotem w to złote kowadło i dźwięk polecą «horami lasami». Już słyszę, jak na trzech kobrach naraz grają zbójnicy; a mój Jaś tańczy przy wiatrze w dolinie, aż iskry lecą, aż kamienie «fyrkają» spod nóg jego – a echo leci, leci od skały do skały i cała polana jest jak harfa grająca, pełna muzyki i echa...”. K. Tetmajer do F. Hoesicka (Zakopane, 1 X [18]88). Autograf w zbiorach Biblioteki Narodowej, sygn. rkps 2987. Cyt. za: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer: echa tatrzańskie*. Oprac. M. Jagiełło, s. 7. http://muzeumtatrzańskie.pl/UserFiles/File/PDF/Michal_Jagiello_-_Kazimierz_Tetmajer.pdf (data dostępu: 20.10.2015).

³¹ Zob. J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 31-45 i 78 (o ciszy w liryku *W Kościeliskach w noc*).

smętnym pieniu / Ileż zaklętych słyszałem powieści...” (*Patrząc ku Tatrom*, 134 W) wyrażenie „smętne pienie” nadaje antropomorfizowanemu elementowi natury wrażliwość, zdolność współodczuwania oraz czyni wyrazicielem i skarbnicą tego, co przeszłe, najdawniejsze. Dlatego „szum” lasu jest w wymiarze symbolicznym łącznikiem z zamierzchłymi dziejami, przekaznikiem tęsknot za utraconą przeszłością – tajemniczą sferą *sacrum*, do której podmiot liryczny zbliża się tylko słuchając szumu „świętego”, „starego, odwiecznogłosego”, nieskończonościowego lasu (*Wieczór majowy*). Podobnie jak szelest gałęzi wiekowych drzew, także spokojny, cichy szum nieskończonego morza (*Morze, Na szczycie*) jest przekaznikiem tęsknot za utraconym „przedżywotem”, „przedczasem” i symbolicznie objawia najdoskonalsze poznanie³², zakrytą przed człowiekiem tajemną wiedzę metafizyczną – niezmienna od początku świata melodia fal zaświadcza o historii Stworzenia w sytuacji doświadczania niepoznawalnego, osiąganego przez czynność poddawania się muzyce „szumu ogromnych wód”, by „łowić” z niej „mistycznych epok głucho tajemnice”³³.

Bór „szumiący” Doliny Staroleśnej i antropomorfizowane – „śpiewające”, ale zdolne i do „jęku” – góry wykazują akustyczne zdolności snucia opowieści. Przekazują historie ludzkich radości i cierpień, doli i niedoli, są solidaryzującymi się z emocjami człowieka świadkami „kochania” (w *Baladzie o Janosiku i Szalamonównie Jadwidze*) i „umierania” (w *Legendzie o Janosikowej śmierci*), bowiem dźwięki wydawane przez kamienne stoki stanowią odgłosy życia, odpowiadają na miłość i zaufanie ludzi. Trzykrotna apostrofa „Hej!...”: do „borów szumiących”, do „Krzywiania”, do „gór i skał” (w *Legendzie...*, 192 W) i zaproszenie „mówiących” gór: „Pójdźcie do nas wy, którzy w dolinach cierpicie” (w *Tatrach*) współokreśla ich konwersacyjne empatyczno-solidarnościowe zdolności śpiewnego snucia opowieści o „zbójckim [...] kochaniu” i Janosikowej śmierci.

W antropomorfizowany jak u romantyków szum lasu (i wód) wpisana jest ambiwalencja znaczeniowa jego „emocjonalności”. Z jednej strony delikatny szelest i głęboka cisza pierwotnej natury tatrzańskiej mają wyzwalający charakter „najpełniejszego ukojenia”, tworzą azyl wobec doświadczenia głuszy nicości i bólu istnienia oraz stanowi znaczący rekwizyt wyteńskionych „cisz wielkich i sennych i [...] wysp zielonych” (*Fałsz, zawiść...*, 97 W), „idealnych” pejzaży Arkadii różnych oblicz (uniwersalnej i osobi-

³² Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, [w:] *Stulecie...*, s. 106.

³³ „O morze! Jakże często zda mi się, że łowię / Uchem szum twych ogromnych wód i w tej muzyce / słyszę mistycznych epok głucho tajemnice...” (*Morze*, 215).

stej, realnogeograficznej i mistycznej), współokreślanej dwiema innymi kategoriami „przeświętej Trójcy”: światła i przestrzeni, a nazwanej, „niepamięcią” (*Łąka mistyczna*, 116 W), snem „do życia końca i po życia końcu” (*Hala*, 145 W), „wieczną głuszą” (*Ciche, mistyczne Tatry*, 160 W). Przewyciężanie ograniczeń ułomnej percepcji zmysłami ciała (wzroku) uruchamia „zmysły ducha” (aktywizuje słuch), by wyławiać znaki transcendencji w ekstazie wznoszenia się duszy ku ciszy „wiecznej”, do której motorem są płynące z natury „odgłosy” – „cichy” szmer / szum lasów albo / i wód. Opisy przestrzeni szczęśliwych, którymi są sensualnie przekazywane pejzaże wyciszonych enklaw audiosfery tatrzańskiej czy południowej, sugerują nade wszystko, prócz doskonałości wzrokowej (błękit, złoto, kryształ, promienistość) doskonałość akustyczną współtworzącą synekdochę *loca amoena*³⁴, wyzwalającą zdematerializowanie i czucie utopienia duszy „w wód i lasów [cichym] szumie” (*Hala*, 145 W), wspomnianym z „niewysłowionym żalem...” (*Widok...*, 137 W).

Z drugiej strony szumowi smreków / wód Tetmajer przypisuje emocje pejoratywne czy ambiwalentne: przygnębienia, żalu (*Zaszumił ciemny...*, *Zawód*) za tym, co niemożliwe, bo tylko wyśnione, co przemijające (dotyczy to zwłaszcza erotyki: – błogosławieństwa pamięci, tj. niepowtarzalności porywających doznań, intensywności wrażeń, i - udręki pamięci, tj. podległości terrorowi / grozie czasu / śmierci). Miły szum wód łączy się czasem z grozą, bo gdy cechuje go ogromne natężenie głosu („ryk morza”³⁵), towarzyszy, wraz z melodią sfer i „wichrów rogiem”, objawieniu się mocy Boga, konotuje numinosum w akcie bardziej *fascinans* niż *tremendum* (*Orzeł*)³⁶. Bywa i przeciwnie, gdyż huczenie i gwizdzenie wichru jest dwuwartościowe. Mając ludową proveniencję skojarzeniową, konotuje obecność złych mocy³⁷, służąc potęgowaniu odczuć negatywnych. Znamionujący siłę i dynamizm nieokiełznanej natury natężony łoskot-huk nie-

³⁴ „Niech mi tam szumią z oddali kaskady, / Mych gór rodzinnych szemrzą ciche lasy, / Niech mi w polanach zagrają juhasy, / W upłazach owiec zagrają gromady” (*Wspomnienie łąki* 256).

³⁵ W dynamicznych poetyckich transpozycjach biblijnych wizji – Księgi Wyjścia (Z „*Exodus*” (*Rozdział XVII*), 164) mamy podobną jak w prażródle dynamikę: „Ryczącemu niebu wtóruje ryk morza”; a w wierszu *Wody* z serii pierwszej, zwiastujący nadchodzące katastrofy głuchy „szum wód” powodzi wiosennej, łamiącej okowy zimowe, czyni poeta symbolem rewolucji społecznej („powstańczy śpiew wód”).

³⁶ Zob. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996; R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968.

³⁷ Zob. J. Dębowski, L. Zacharczuk, *Motywy przyrodnicze w polskiej i białoruskiej kulturze ludowej pogranicza*, Siedlce 2003, s. 18. „Ha! ha! Jak gwizdże wiatr i huczy [...] / Zda się, że Szatan tu się włóczy” (*Potok symboliczny*, 349).

skończonych morskich fal, symbolizuje przede wszystkim żywioł wnętrza poety, wolność utożsamiającego z aktem samobójczym, uwalniającym we wzlocie wzwyż skrzydlatą duszę od więzów ciała „z błyskawic trzaskiem i prześwistem...” (*Grób poety (Ignoto mortuo)*, 66 W).

Wiatr, o znamionach ulotnej momentalności, jest siłą wydobywającą z gałęzi drzew czy wód tak fascynujące Tetmajera brzmienia szumu / szelestu w koronach lasu (mającego wpisany weń atrybut wieczności). Określany jako „falisty”, łagodny, „spokojny”, „cichy, słodki wiew” czy „ciche i ogromne tchnienie” milczenia „szafirowych niebiosów” sączy „w duszę ukojenie” (*W milczeniu*), albo jako znany poecie z autopsji „dumny, nieuskromiony” „halny bóg”, wprost apostrofowany miłością niszczyciel-kreator, prezentowany jest jako „dusz najśłodsza, najlepsza muzyka” wiecznej wolności i potęgi tworzenia (bo „gdzie szumi wiatr”, tam „nigdy nie jęczy niewola” – *Podczas wiatru z Tatr*).

Ten sam szum (i wymiennie huk / wycie) wiatru, w powiązaniu z nocną scenerią jesienną, zakłóca harmonię bytu, wprowadza dysonans ontologiczny i oddaje minorowe stany smutku, przygnębienia i melancholii rezygnacji przez stosowanie: eksponującej współbrzmienia i paralelizmy paronomazji („A w ciszy sennej wiatr jesienny szumi” – *W noc jesienną*), zestawień podobnie nacechowanych emocjonalnie lecz semantycznie biegunowo opozycyjnych pojęć określających, jak huk i głusza („Wiatr. Huczą zamglawione nad wierchami głusze” – *Z Kasprowego Wierchu*) oraz uwy-puklających akustykę wycia, przeciągłego poświstu i „ponurego gwizdu” wichru porównań-zestawień: – animalistycznego: „Wiatr przeciągle gra, jak wilcza szyja” (*Pieśń o Szyldwachu*, 891) albo – instrumentalnego: „Wicher [...] / brzmi jak pogrzebny dzwon” (*Pod śniegu srebrnym puchem*). Jako figury przeniesienia sugestywnie dopełniają one dźwięk wiatru, wydobywają filozoficzną głębię jesieni, ujmując melancholijne poczucie wyobcowania, zagubienia w świecie, nawet rozpacz. Dźwięki dzwonów o zmierzchu przynoszą świadomość zagłady³⁸.

Bogaty ilościowo u autora *Dziwnej chwili* i *Pieśni weneckiej* magiczny głos kościelnych dzwonów o zmroku (wśród dźwięków wielu innych instrumentów muzycznych³⁹) łączy się też ze sferą *sacrum*, ale nie z prze-

³⁸ Trochę jak w pejzażu lirycznym austriackiego poety XX wieku G. Trakla (1887-1914) – zob. K. Lipiński, *Jesień duszy (o twórczości Georga Trakla)*, [w:] G. Trakl, *Jesień duszy*, tłum. K. Lipiński, Kraków 1993, s. 9.

³⁹ Zwłaszcza strunowych – w *Są takie chwile*. **Struna** znajduje zastosowanie w epistolograficznej autorefleksji Tetmajera – wizerunku artysty czującego się jak „dysonansowa struna” (zob. K. Fazan, dz. cyt., s. 136), tj. niemalże wszędzie wykorzenionym, zagubionym. W *Czemu dziś*

rażającą grozą przed karzącym Jahwe, jak dźwięk mosiężnych trąb⁴⁰, tylko z objawianiem Jego miłosierdzia. Wpisują się w pokaźną tradycję motywu dzwonów na Anioł Pański, mającego „paralełę w źródłowym kontekście nostalgii”⁴¹. Poeta młodopolski oddaje tą akustyką analogiczną diagnozę polskiej tożsamości – mentalności jako „rozpiętej między wzniosłym smutkiem a szaleństwem użycia, [...], dwoma krańcami melancholii: depresją i euforią”⁴².

Najważniejszym dźwiękiem dochodzącym z gór znanych i kreowanych wyobraźnią Tetmajera jest paradoksalnie cisza czy raczej „obcość ciszy i szumu”⁴³, bowiem w nastrojowych górskich pejzażach nocnych i dziennych w ciszy wybrzmiewa dopiero wyraziście delikatny, „dziwny”, niepokojący, wieczny szum / szmer / warkot strumieni i „tajemnicze milczenia” (*W Kościeliskach w nocy*, 372-373). Jej semantyka w lirykach Tetmajera, będących „raptularzem” jego uczuć, lęków, rozczarowań i wspo-

mój kochanek ze schylnym czołem... wprowadzono porównanie księżycy do **harfy** „dźwiękami rozrzutnej”, a jego „srebrzystych promieni” do „strun drgających”. W *Qui amant...* kochankę czyni poeta inspiratorką kreacji: „i duszy mojej tyś harfą z płomienia!” (656). Wpisana w tematykę erotyczną harfa stanowi też, będąc czytelnym odromantycznym symbolem poezji, synonim synestezyjnie wyrażonego piękna tworzenia, zredukowany do funkcji tropu-metafory: „błękitnych słów, liliowych tonów harfo złota” (*Złoty ptak*, 456). „**Lutnia złota**” jako metaforyczne narzędzie poetów pojawia się w wierszu *Na cześć (Dziś ku pamięci) Adama Asnyka w dniu jubileuszu dnia 14 grudnia 1896 r.* (1058-1059: „Mistrzu! Niech żyje Twoja lutnia złota,/ na której struny światłem tęczy skrzą;/ niech żyje cudna Twej myśli robota,/ promieniejąca wyobraźni grą; [...] / a w ręce Twojej lutnia się zamienia/ w miecz z kutej stali i w różgę z płomienia!”). W opowieści o Śmierci Janosika, ukazanego w sytuacji słuchania i patrzenia na „Krzywań głuchy, chmurny i posepny”, współobecny jest dźwięk gry Gajdosa na **kobzie. Gęśle**, na których czarownie w *Balladzie o Cyganie* (914-915) gra Cygan („że aż mu gęśle wydarto z rąk: czyli są z drzewa, czy z kwiatów łąk?...”), potrafią przywoływać brzmienia charakterystyczne dla „matczynej” „cichej” przyrody („cichej doliny gór”, „cichych, głębokich wód”, „przepastnych borów”), ręką ludzką zniszczonej.

⁴⁰ Huk-gra, rozgłos **trąb** mosiężnych podkreśla grozę transponowanej z Biblii w ramach „rozpaczliwej eschatologii” wizji apokaliptycznej i objawia zbliżającego się przy wtórze dźwięków natury i kultury karzącego Jehowę. Stanowi motyw pierwszoplanowy i powracający w kreowanej wizji, oddziałujący kolorystycznie (trąby „mosiężne”, „lśniące jakoby ze złota”) oraz brzmieniowo, tworząc swoisty akustyczny „układ rozkwitania”, oparty na przemianach ogromnieniu i uciszaniu się dźwięku trąb. Elementy wzrokowe nie odgrywają istotnej roli, odmiennie niż w Objawieniu św. Jana, który siłą głosu aniołów wzywających na Sąd Ostateczny przedstawia przez symboliczny opis przerażających zjawisk przyrodniczych jako skutków ich brzmienia: „A trąby do ust podnieśli ci, którzy / przy ogniu stali, i mosiądz zadźwięczał, / jak głos z daleka nadchodzącej burzy, / i w ciszy nocnej grzmiał głucho i jęczał...” (*Sen rzeczywisty*, 168-170). Zob. też *Z „Exodus” (Rozdział XIX)*, 166.

⁴¹ W poezji Lenartowicza, Ujejskiego i konotującej *Anioły stoją na rodzinnych polach* Słowackiego noweli Konopnickiej *Kiedy u nas o zmroku*, A. Mazur, dz. cyt., s. 316.

⁴² Tamże.

⁴³ Zob. J. Kolbuszewski, *Tatry...*, s. 328.

mnień, jest wieloraka. Z uwagi na częstotliwość występowania zwraca uwagę jej wariant „negatywny”, dookreślany pejoratywnie wartościującymi epitetami (jak „posepna cisza”) czy synonimem oddającym specyficzny brak dźwięków, mianowicie topiącej wszelkie odgłosy życia głuszy, pogłębiającej odczucie przestrzennej pustki⁴⁴ jako wyrazu wspólnotowego doświadczenia pokolenia (wewnętrznej rozpacz i zwątpienia). Kreując kategorię głuszy jako przeciwieństwo ciszy kojącej poeta łączy ją, stopniując trójkowo, z doznaniem wzrokowymi ciemności, szarości i wężowymi bezwonności⁴⁵, jednak wyostrza sugestywnie wrażenia słuchowe, wprowadzając powtarzalny motyw słyszalnego w ogromie ciszy doliny tatrzańskiej dźwięku / szelestu sączących się „kropelek” spływających spod śniegu⁴⁶. Obsesję porażającej głuchej akustyki ciszy, potwierdzaną w listach poety⁴⁷, uwidacznia oksymoroniczny pleonazm ujmujący paradoks pustki: „milczenia nocny szept o niczem...”⁴⁸ lub emocjonalnie nacechowana onomatopeja: „wiatr świszcząc głucho” (*Symbol*, 398). Ten typ ciszy konotuje samotność w sylwetce psychicznej podmiotu, silne przeżycie kryzysu świa-

⁴⁴ Zob. H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy* i M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka, otchłań – pełnia (ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 11-97. Odpowiednio dobrane wyznaczniki słuchowe współkreują jednolitą i monotonną w swojej tak kolorystyce (szarości, siności, burości i czerni), jak tonacji brzmieniowej sugestię obszaru obcego i wrogiego człowiekowi: „patrzy na Krzywań wysoki,/ kędyś w zmroku ginący przepastnym,/ Krzywań głuchy, niemy i posepny” (*Śmierć Janosika*, 14); „przestrzenie w bezkres rozciągnięte, mroczne,/ nad nimi niebo szare, bezobłoczne,/ bezruch martwoty i cisza cmentarzy./ Na tych przestrzeniach głuchych obok siebie” (*Widokiem ludzi przerażony co dnia...*, 83); „Cisza i spokój śmierci...” (*Na morzu polarnym*, 220); „Milczące, ciche, straszne śmierci dzieło.../ [...] / Niczym ból?... Niczym! W głuchym oceanie/ Ileż okrętów bez śladu zginęło...” (*Sonety z „Anioła śmierci”*, 514); „Noc. W ciemnym niebie księżyc wielki, złoty./ Głuche powietrznej bezdeni pomrocze./ Milczące, ciemne morskich wód roztocza./ Niezmierna cisza pustki i martwoty” (*Widziadła okrętów*, 405); „Z posepnej ciszy, z grobowej martwoty,/ [...] / mam cios milczący i mrok dookoła, i głuchą przestrzeń ponurej ciemnoty” (*Sonet VI* 507).

⁴⁵ Typowe u Tetmajera „trójki” epitetów [albo rzeczowników i czasowników]: „Coraz jest ciszej, ciemniej/ i bezwonniej./ Coraz jest smutniej...” – *Zamyślenia IX*, 272; „Nad polem pustem, szerokim, głuchem” – *Nad polem pustem...*, 155; „Szara i głucha pustka w bezmiary idąca” – *Wizja*, 162; „Na głębi głuchej, ciemnej i bezkresnej” – *Symbol*, 398.

⁴⁶ „I tak bezbrzeżne skał milczenie,/ że – zda się – słyhać jak kropelki/ dźwięczą spod śniegu spływające?...” (*Fantazja I*, 100): „taka głusza, że słyhać szelest kropel śniegu/ sączących się w toń wodną po kamieniach z brzegu” (*W pustce*, 495).

⁴⁷ Akcentujących „smutny” głos dobywający się z pustki: „W tej pustce rozbijam się w próżni jak chorągiewka na dachu. Uderza ona tylko o wiatr a przecież smutny z niej głos idzie”. Cyt. za: K. Fazan, dz. cyt., s. 158.

⁴⁸ „I wiecznie pustka i znów wokoło/ milczenia nocny szept o niczem.../ [...] / ból – człowiekowi zawsze wierny/ i pustki mroki szeleszczące.../ Znam, znam ten szelest!...” – *Bogactwa płynię tok niezmienny*, 933. Zob. K. Fazan, dz.cyt., s. 158.

topoglądowego, skrywa Tetmajerowe obsesje, jakiś cień śmierci, obumierania, rozpadu⁴⁹.

Ciche zadumanie czyni poeta („ciche cienie”/ suną się w liści posepnym szeleście” – *W jesieni*, 16) oznaką nie tyle lęku i osamotnienia, ile biernej melancholii utraty, a fenomen ciszy przed burzą – zwodniczym sygnałem krótkotrwałości jej uspokajającego wpływu⁵⁰. Akustyczną opozycję, kono-
tującej często „sen”, ciszy przed burzą i wielkiej nawałnicy w utworach artystowskich⁵¹ (*Podczas burzy*, *Albatros*), odnosi poeta do wyobrażania aktu kreacji jako budzenia się w niszczącej, huczącej potędze gromu / piorunu niezwyklej twórczej muzyki duszy⁵². Wprowadzając akustykę kosmosu przez onomatopieczne słownictwo, poeta uwypukla ciszę sugestywniej niż Mickiewicz, stosujący w *Stepach akemańskich* akustyczne równoważniki obrazowe. Kreuje sytuację wsłuchiwania się w ciszę tak bezdenną, że można usłyszeć dźwięk „grzmiących kołowrotów” gwiazd oraz huk śmigającego i pękającego gdzieś „meteoru złotego” (*Orzeł morski*, 64 W).

Nieskończona cisza, znamienna dla krajobrazu tatrzańskigo oraz południowego (*Słońce*, *W zatoce Neapolitańskiej*), stanowi też łagodzący gwałtowność erotycznych przeżyć synonim miłosnego uniesienia jako ekstatycznej enklawy prywatności (*Zacisza*, *Dla rymu*), w której hałas nie niszczy jej subtelności ciszy, ale w której „objawia się też samotność [...], osobliwy awers zakochania”⁵³. Tetmajer ukazuje akt miłosny i obiekt pożądania jako dzieło sztuki rzeźbiarsko-malarskiej, w scenerii idealnego – arkadyjskiego pejzażu, topice ciszy, wzlotu, światła i nieogarnionych przestrzeni⁵⁴, choć traktowanie kobiety dalekie jest od petrarkizmu.

⁴⁹ Jak w kreującym aurę ciszy pośrednio liryku *Wieczorem*.

⁵⁰ Wspominany w *Pierwszym spacerze* „cichy, miły” wieczór z ukochaną, miał początek prawdziwej miłości-„rozkoszy”, antycypuje troski i zgryzotę.

⁵¹ Wykorzystujących symbol genezyjski i uniwersalny symbol samotnego, dumnego twórcy-ptaka: „orle skrzydła”, albatros – por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 154 n.

⁵² Albatrosowi spoczywającemu w „ciszy na oceanie” i „zadumanym, niezmiernym dokoła milczeniu”, dane jest we śnie doświadczyć – analogicznie jak Bogu-demiurgowi – uczestnictwa w wolnym i nieokiełznanym akcie autokreacji *ex nihilo*, oddanym dźwiękowym ekwiwalentem burzy-nawałnicy, z którą pragnie się zmierzyć oraz doznaniem dotykowo-ruchowym – wzlotu w górę: „Wówczas na wielkich skrzydłach z szumem się podniesie,/ wrzący ocean muśnie po spienionej grzywie,/ rzuci się w pierś orkanom huczącym straszliwie/ i ponad burzą w cichym zawiśnie bezkresie./ A gdy burza ucichnie, [...]/ usiądzie suszyć pióra od deszczu wilgotne/ i patrząc w słońce, jak on, dumne i samotne,/ słuchać w skałę bijących fal sennej muzyki” (*Albatros*, 219).

⁵³ J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 39.

⁵⁴ Np. *Narodziny Afrodyty*, *Leda*, *W Arkadii*, *Danae Tycjana*, *Ogród lesbijski*, *W oliwnym gaju*: „Świat cały piersią oddycha gorącą,/ cicho – i tylko dalekiego morza/ słysząc gdzieś falę o falę

Muzyka w wieku XIX wiązała się z postacią ukochanej kobiety⁵⁵ jako „kulturowy odpowiednik”- symbol miłości. Dlatego ani najpiękniejsze dźwięki natury ziemskiej (szum), ani preferowana przez Tetmajera akustyka ptasich treli i szczebiotów, ani świadczące o harmonijnej jedności mikroświata człowieka z makrokosmosem głosy wszechświata nie dorównują jedynemu w swoim rodzaju „głosowi ukochanej” kobiety. W stylizowanym na *Pieśń nad pieśniami* litanijnym *Hymnie do miłości* hiperbolizujący chwyt polegający na porównawczym utożsamianiu muzyki przynależnej takim komponentom natury, jak: „szum jaworów i śpiew ptaków” oraz „cisza grot” z przewyższającymi je: „głosem” i „milczeniem ukochanej”, przypomina barokowy⁵⁶ sposób przedstawiania, podobnie uwznioślający cud miłości wobec uroków natury. Co więcej, to dzwoniący w przestworze (*Z dawnej przeszłości VI*) głos / i szept kobiecy „o miłości, o szczęściu, o domu”, „pełen melodii uroczej” „co o srebro trąca” (*A jednak, gdyby teraz...*, 74 W, *Muszla*, 434), stanowiący znak jej obecności, jest odcieleśniająco-uduchawiającą synekdochą doskonałego piękna miłości i jej obiektu, przesłaniającą wygląd oblubienicy. Tęsknota za nim towarzyszy podmiotowi w różnych sytuacjach: wspomnieniowych, marzonych „wśród tych skał ogromu”, w drodze do upragnionej „wiecznej ciszy” (*Qui amant...* 669) śmierci / nirwany. „Najwybitniejszy piewca rozkoszy”, hedonistycznego (też artycjalistycznego) zaślepienia, nadużywający rzekomo wzroku, w kreacji podmiotu kunsztownego sonetu *Ekstaza* jako konesera piękna kobiecego stosuje metaforyczne utożsamienie słuchowe: uwielbianej ożywającej bogini i doskonałej harmonijnej melodii w synestezyjnej jedności wrażeń muzycznych, plastycznych i erotycznych⁵⁷. Dając nową, odwracającą idealistyczną hierarchię, propozycję poetyckiej normy intymności,

dzwoniącą” – *Leda*, 204; „nad cichym morzem barwy złotosinej/ od słońca, co się paliło w lazurze,/ [...] / Afrodis stała z marmuru wykuta./ Naga, z uśmiechem boskim” – *W oliwnym gaju...*, 62. W *Arkadii* akt miłosny harmonizuje z całością pejzażu – jego ciszą: „Cicho... srebrne milczenie słonecznej pogody...” (390).

⁵⁵ Dzielenie z nią przeżyć muzycznych jest ważną częścią miłosnego związku (jak w akcentującej rolę muzyki romancy czy serenadzie Mickiewicza *Te rozkwitłe świeżo drzewa [Pieśń pielgrzyma]*). M. Cieśla-Korytowska, *Z kim się muzyką podzielę?*, [w] *taż, Romantyczne...*, s. 5-20.

⁵⁶ Jak w wierszu Morsztyna pt. *Do Tejże*. Por. na temat barokowych i impresjonistycznych deskrypcji kobiety, demonstrujących odmienności stylistyczne konwencji zanurzonych w konkretnej kulturze i uwypuklających typowe dla nich kreacje opisu poetyckiego (barok) i prozatorskiego (impresjonizm) D. Ostaszewska, B. Witosz, *Literackie konwencje opisu postaci*, [w:] *Tekst: problemy teoretyczne*, pod red. J. Bartmińskiego, B. Bonieckiej, Lublin 1998, s. 221-222; D. Ostaszewska, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001, s. 138-167.

⁵⁷ „Nie widzę, słucham cię oczyma, biała! / Nagości twojej linie i koloru/ w hymn mi się jeden łączą różnowzory,/ w muzykę kształtu, w pieśń twojego ciała... // Melodią jesteś i harmonią

utożsamiającą fizyczne walory kobiety z estetycznymi, poeta preferuje słuch „uduchawiający” jednak sferę doznań erotycznych⁵⁸. Takie zastąpienie poetyki widzenia słyszeniem sygnalizuje melodyjność preludium, będącego flirtem-dialogiem zakochanych⁵⁹, a opartego na anaforze „mów do mnie jeszcze”, w którym w miejsce nudystycznych rewelacji o piersiach (boskich udach, pięknych biodrach) atrakcyjniejszym zmysłowo aspektem okazuje się głos.

Na przewrotność wyobraźni młodopolskiego poety wskazują utwory, w których piękno wyrażone przez łagodny, „cudny kobiecy głos” „anielskie jakieś śpiewający pieśni” (*Preludia XXXV*, 298-299), zwiastuje nie miłość, a kres życia. Przedstawienie kobiety jako śmierci ma w różnych wariacjach wielowiekową tradycję, jednak stosunkowo rzadko do czasu Tetmajera ukazywano ją jako „panią cichą, spokojną i bladą” (cykl *Śmierć* [*Cyt... to gra Śmierć*]), której atrybutem jest piękny głos lub kojąca, harmonijna gra na skrzypcach. Cisza zrywająca miłość („rzekła cicho: już nie pora...” – *Elegia na wiolonczelę*) jest akustycznym atrybutem personifikowanej śmierci, obdarzanej subtelną dźwięcznością⁶⁰. Śmierć ma też znamię cichego zaśnięcia, łączącego się z szelestem jej nieodwołalnie zbliżającego się „cichego” kroku (*Gdzie bądź, gdziekolwiek...*). Tetmajer zestawia też jej „krok” z upragnionym rytmem tętna serca ukochanej, jakby każde kolejne uderzenie tego symbolu życia i miłości było krokiem w stronę nieuchronnego końca (*Czemu dziś mój kochanek ze schylonym czołem...*).

Podsumowując refleksję, wrażliwość estetyczna jest elementem budowania tożsamości ukierunkowanej estetycznie. Specyfika jej kształtowania obejmuje aktywność podmiotu skierowaną ku zewnętrznemu światu, emocjonalne opanowywanie rzeczywistości, dookreślanie siebie⁶¹. W przy-

cała! / [...] pieśń twej piękności promienieje, pała...” – *Ekstaza*, 392. Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 138-139.

⁵⁸ Kreując wiersze, w których nad wzrokową i dotykową fascynacją seksem i cielesnością (dosłownością w opisach nagości, pieścizot i erotycznego spełnienia) górę bierze niedosłowna, subtelniejsza, właśnie słuchowa percepcja walorów – zalet kobiety – kochanki, która owszem ma i ciało, ale i duszę.

⁵⁹ Wzorem tego rodzaju poetyckiego miłosnego gaworzenia jest wiersz Asnyka *Między nami nic nie było*.

⁶⁰ Inne pojęcia abstrakcyjne, odznaczające się bogatym repertuarem dźwięków, to białe mary, nie dające podmiotowi lirycznemu *Zasnąć już!*... (prócz turpistycznego wyglądu „trupich czaszek”, „szat zwalanych ziemią i zbutwiałych”, są dookreślane atrybutem akustycznym ich szyderczego śmiechu, porównanego do „wwiercającej” się w głąb serca „tępej śruby” i głuchym klekotem ich „spróchniałych szczęk” jako sugestywniejszymi od obrazowych dźwiękowymi metaforami nastroju beznadziei, przerażenia i rozpacz, może wyrzutów sumienia podmiotu.

⁶¹ Zob. B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009, s. 278.

padku Tetmajera samookreślenie buduje zadziwiająco bogaty i występujący w jego liryce w różnorodnych funkcjach repertuar elementów brzmieniowych, związanych przede wszystkim z Tatrami, których konkretności nadawana jest konotacja dźwięków ze sfery *sacrum*. Tetmajerowy kanon-model percepcji gór jako idealizowanej audiosfery⁶² to postrzeganie zmysłami bardziej ducha, tj. raczej słuchem niż wzrokiem. „Zmysł estetyczny” poety utożsamia muzykę – symboliczny „nośnik” najważniejszych spraw i wartości, z tym, co drogie, piękne i obdarzane uczuciem, jak poezja, utracony kraj-raj dzieciństwa – przeszłości bezpowrotnej, miłość do kobiety, zetknięcie z „nieodgadnionym”, dotyk „nieznanego”. W swym najgłębszym charakterze jest muzyka przejawem harmonijnego porządku istniejącego w rzeczywistości. W estetyce muzyki Tetmajera podmiot kreowany jest dlatego w postawie nasłuchiwanie odgłosów cieszącej w jednorazowym wrażeniu przyrody i uczenia się jej odwiecznej „mądrości”. Poczucie pan-teistycznej więzi z naturą prowadzi poetę do kreowania pomostu między należącym do niej światem dźwięków a aktem tworzenia poezji, która zbliża się w swej istocie do muzyki. W autorefleksyjnym „sonecie o sonecie”⁶³ (*O sonecie*) oddaje to Tetmajer parnasistowskim porównaniem poety nie do wizjonera czy wieszczka, a do rzemieślnika – rzeźbiarza⁶⁴, z kunsztem muzyka „wsłuchującego się w dźwięki” używanego przez siebie szlachetnego kruszcu – marmuru.

W zależności od nacechowania i różnic w natężeniu jednego typu dźwięków, zmieniają się kreowane w ten sposób emocje. Z łagodnymi odgłosami szumu drzew i wód, ze śpiewem ptaków czy melodią pastuszego fletu, kobzy, gęśli łączy Tetmajer odczucie szczęścia, spokoju, ładu i harmonii. Przyroda górską nobilitowana jest przez antropomorfizujące obdarzanie jej mową ludzką, a atrybut ów świadczy o jej wielowymiarowym, symbolicznym sensie i empatii wobec człowieka. Cisza szczególnie konotuje spokojne, podniosłe wzruszenia, sprzyja kontemplacji *sacrum*. Gdy występuje w łączności z pozbawianym odgłosów ludzi i zwierząt pejzażem

⁶² Który wcześniej przekracza Faleński w *Odgłosach z gór*. Por. B. Bobrowska, dz. cyt., s. 60 i przyp. 46.

⁶³ O autotematyzmie „sonetów o sonetach” zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu. (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*. Seria II, pod red. H. Kirchner i Z. Babickiego, Wrocław 1974, s. 225. Por. J. Kolbuszewski, *Młodopolskie sonety o sonecie*, „Prace Literackie” t. XX: 1979, s. 149-164; E. Wyszynska, *O młodopolskiej sonetomanii*, „Ruch Literacki” 1986, nr 6, s. 459-472.

⁶⁴ Kunsztowność wypowiedzi, łączy się w parnasizmie z koncepcją poety-rzemieślnika. Por. P. van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, E. Maszewska, Warszawa 1971, s. 253-268.

(*Martwa puszcza*) i nabiera atrybutu głuszy – oscyluje w nastroje mino-
rowe; w scenerii tatrzańskiej i południowo-włosko-greckiej⁶⁵, jeśli oznacza
nirwanę, zyskuje wartość kojącą.

Subtelne brzmienia ciszy, łudzącej urodą świata zmysłowego, to zjawisko
mimo że chwilowe, gwarantujące wielkość przeżycia estetycznego i emo-
cjonalnego, uczące szukać mocy i nieograniczonych możliwości w samym
sobie. Doświadczeniu pustki jako „transcendentalnego lęku” zetknięcia się
z nieodgadnionym⁶⁶ i wytęsknionego przeniknięcia tajemnic metafizyki⁶⁷
towarzyszy zatem cisza, szum i dźwięk wiatru, będące zapowiedzią ducho-
wego odrodzenia jednostki w przeżyciu ekstazy w obliczu gór. Bo skoro
cisza i milczenie panuje w „przedżywocie”, gdy dusza „w milczeniu” bujała
„nad wierchami”, to w takim połączeniu ciche pustkowie ma moc wyzw-
lającą i ocalającą, daje poczucie nieskrępowania, wolności.

Mając na uwadze bogactwo skali i różnorodności elementów akustycz-
nych w twórczości Tetmajera, podkreślić można ich odkrywcze zastoso-
wania. Stanowi je tworzenie w wierszach sugestywnych wizji za pomocą
towarzyszących im brzmień i słownictwa nazywanego muzyczne feno-
meny⁶⁸ czy też pośrednio, jako temat wierszy⁶⁹, czy jako służący wywoły-
waniu odpowiedniego nastroju współkomponent obrazowania⁷⁰, czy jako
tło osiągnęte za pomocą stylizowanego wedle pozornej prostoty ludowego
rytmu wiersza i rozkładu rymów⁷¹.

⁶⁵ Tj. w lirykach pejzażu śródziemnomorskiego: *Słońce, Capri, W Zatoce Neapolitańskiej, Pod Portici; Narodziny Afrodyty, Leda, W oliwnym gaju*, których atrybutem jest „cisza” kojąca. Por. I. Sikora, dz. cyt., s. 14.

⁶⁶ Por. K. Fazan, dz. cyt., s. 158-159.

⁶⁷ Zob. M. Cieśla-Korytowska, dz. cyt., s. 11.

⁶⁸ Np. bachiczna zabawa karnawałowa w *Sennym marzeniu* i dionizyjski karnawał przyrody, przeżywającej swe odrodzenie w *Melodii mgieł nocnych*, w której nocna pora zaciera charakter opisowo-obrazowy, a wprowadza słuchowy, tworzący niezwykły, zwiewny, subtelny nastrój.

⁶⁹ Np. *Cień Chopina*, opierający się na motywie słuchania tego, co wybrzmiewało w muzyce kompozytora.

⁷⁰ Jak wprowadzony z wyrazistością dźwięk chłopskiej „pieśni prostej, smutnej, dźwięcznej”, granej na fujarce i „tęsknego śpiewu” dziew w wierszu oddającym hołd i pamięć twórczej postawie umiłowania prostoty i ludowości „lirnika mazowieckiego” – Teofila Lenartowicza: „U spracowanych jego stóp / [...] / niech Mu zawiodą tęskny śpiew, [nasze dziewy] / niech na fujarce gra Mu chłop / pieśń prostą, smutną, dźwięczną. / Duch jego przyjdzie słuchać nut, / co mu najmilsze były – –” (*Na pogrzeb Teofila Lenartowicza*, 222).

⁷¹ Np. *Czardasz; Jak Janosik tańczył z cesarzową*. „Bodajże najbardziej subtelne ucho wykazywał w podejmowaniu czy też stylizowaniu wedle pozornej prostoty, a w istocie dużego wyrafinowania wersyfikacyjnego pieśni bądź fabuły ludowej”. J. Błoński, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer, [w:] Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, Wrocław 1992, s. 291.

■ Bibliografia

- Ackerman D., *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa 1994.
- Błoński J., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, Wrocław 1992.
- Bobrowska B., *Felicjan Faleński – tragizm, parabolizm, groteska*, Liszki 2012.
- Cieśla-Korytowska M., *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.
- Des Loges M., *Impresjonizm w literaturze*, „Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1948.
- Eliade M., *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Fazan K., *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001.
- Filipkowska H., *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
- Głowiński M., *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, Wrocław 1992.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.
- Jagiello M. (oprac.) *Kazimierz Przerwa-Tetmajer: echa tatrzańskie*, http://muzeumtatrzańskie.pl/UserFiles/File/PDF/Michal_Jagiello_-_Kazimierz_Tetmajer.pdf
- Jakóbczyk J., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.
- Klich A., *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem. (Z dziejów pojęć „natura” i „przyroda” w świadomości kulturowej Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.
- Kolbuszewski J., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer, „Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego, Kraków 1971.
- Kolbuszewski J., *Młodopolskie sonety o sonecie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” No 457. Prace Literackie t. XX: 1979.
- Kolbuszewski J., *Tatry w literaturze polskiej*, Kraków 1982.
- Krzyżanowski J., *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, Wrocław 1968.
- Kuczera-Chachulska B., *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka*, Warszawa 2002.
- Majda J., *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1989.
- Makowiecki A. Z., *Młoda Polska*, Warszawa 1987.
- Marx J., *Młoda Polska*, Warszawa 1997.
- Mazur A., *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010.

- Ostaszewska D., Witosz B., *Literackie konwencje opisu postaci*, [w:] *Tekst: problemy teoretyczne*, pod red. J. Bartmińskiego, B. Bonieckiej, Lublin 1998.
- Ostaszewska D., *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968.
- Polony L., *Młoda Polska w muzyce. Estetyka – poetyka – styl*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka, otchłań- pełnia (ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939. Seria II*, pod red. H. Kirchner i Z. Babickiego, Wrocław 1974.
- Prokop J., K. Przerwa-Tetmajer, *Znad Morza*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*.
- Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.
- Sikora I., *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Wybór poezji*, Wrocław 1991.
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009.
- Stala M., *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994.
- Tieghem van P., *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, E. Maszewska, Warszawa 1971.
- Lipiński K., *Jesień duszy (o twórczości Georga Trakla)*, [w:] G. Trakl, *Jesień duszy*, tłum. K. Lipiński, Kraków 1993.
- Wiedemann A., *Sytuacja muzyki współczesnej i wizje jej rozwoju w prozie powieściowej Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*.
- Witosz B., *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od „fin de siècle `u” do końca XX wieku*, Katowice 2001.
- Wyszyńska E., *O młodopolskiej sonetomanii*, „Ruch Literacki” 1986, nr 6.
- Żuławski J., *Legenda Tatr*, „Zakopane” 1912, nr 2-12.

Słowa kluczowe: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, poezja tatrzańska, postawa kontemplatywna

■ An Aesthetic and Contemplative Attitude as an Element of Building Aesthetically-Oriented Identity. Semantics of Sounds and Silence in Kazimierz Przerwa-Tetmajer's Lyric Poetry
(summary)

Key words: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Tatra poetry, contemplative attitude

The paper deals with a connection between acoustic imagination and Kazimierz Tetmajer's biography which became tied up in the poet's early youth and not only define his early works, but also influence a work as a whole. The themes of poetic (acoustic) imagination reflect Tetmajer's existential project. When analysing the poet's pro-aesthetic attitude as sensitivity to the sound aspect of nature, we notice that sensory experience plays an initiating and vital role in illustrating and constructing reflections concerning the aesthetic experience of the world and adding sounds associated with crags, spruces, flocks of sheep and Tatra shepherds to poems. A creation (memory and recollection) of the sounds of (Tatra) nature is associated with an ambivalence of themes: happiness (love) and loneliness. Three areas of Tetmajer's thematic exploitation – loss of faith and hope (pessimist-desperate themes), eroticism and Tatra poems – create a semantics of silence and sound eruption (Tatra poetry) and evoke the style of conversation (eroticism). They are an echo of longing for the past, protecting the eternity of memories as a testament of identity and, at the same time, an awareness of passing away and the tragedy of irretrievableness of experience.