

Od madrygału do symfonii - terminy muzyczne i ich funkcje w liryce Joanny Pollakówny

From madrigal to symphony - musical terms and their functions in Joanna Pollakówna's lyric poetry

Presence of references to painting, graphic art and architecture in Pollakówna's poetry indicates domination of visual-centrism. The poet clearly values looking if she considers it a sign of existence and a form of cognition. She seems to pay less attention to hearing sensations. Registered sounds are of less importance in her lyric poetry, even though they sometimes are a source of aesthetic sensations and emotions for her. A yet another interesting phenomenon in her poetry is the presence of musical terms. The poet uses its resources over a dozen times, but does so in a surprising way. The terms are placed in titles of her works that do not show any connection to music. Pollakówna uses musical terms with reference to a yet another scope of phenomena – reflection over existence. Titles of works include such terms as 'sounds', 'hums', 'rhythms' and names of musical genres – starting from vocal music (a song, a lullaby), through vocal-instrumental music (a madrigal), and finishing with grand instrumental music (a symphony). In the majority of cases they adopt the function of a metaphor, but sometimes they are the composition axis of a given work. At times they remain in connection with its lawyer of significance. Therefore, by referring to musical terms, Pollakówna goes beyond their basic and literal meaning.

Key words: poetry, existence, musical terms, composition, metaphor

Streszczenie

W poezji Pollakówny obecność odwołań do malarstwa, grafiki oraz architektury, wskazuje na dominację wzrokocentryzmu. Poetka ceni patrzenie skoro je uznaje za znak istnienia oraz formę poznania i zdaje się w mniejszym stopniu przywiązywać wagę do wrażeń słuchowych. Rejestrowane dźwięki, chociaż bywają dla niej źródłem doznań estetycznych i emocji, odgrywają w jej liryce mniejszą rolę. Nie mniej interesującym zjawiskiem w jej poezji jest obecność terminologii muzycznej. Poetka kilkanaście razy korzysta z jej zasobów, ale czyni to w sposób zaskakujący. Są one sytuowane w tytułach utworów, które nie wykazują związków z tematyką muzyczną. Poetka posługuje się terminologią muzyczną w odniesieniu do innego obszaru zjawisk - używa jej w refleksji nad bytem. W tytułach wierszy pojawiają się takie terminy jak „dźwięki”, „szumy”, „rytmy” oraz nazwy gatunków muzycznych – od form wokalnych (piosenka, kołysanka), przez wokalnie-instrumentalne (madrygał) po wielkie formy instrumentalne (symfonia). Najczęściej wyznaczona jest im funkcja

metafory, czasem stanowią oś kompozycyjna utworu, niekiedy pozostającą w związku z jego warstwą znaczeniową. Pollakówna zatem przywołując terminy muzyczne wykracza poza ich pierwotne i literalne znaczenie.

Słowa kluczowe: poezja, istnienie, terminologia muzyczna, kompozycja, metafora

Poezja Joanny Pollakówny najczęściej kojarzona jest z refleksją egzystencjalną, zadumą nad rolą Boga w ludzkim życiu oraz odwołaniami do sztuki. Ostatni z wymienionych obszarów zainteresowań poetki odgrywa znaczącą rolę, ponieważ fascynacje autorki pozostają w związku z jej profesją. Pollakówna była historykiem sztuki, co zaważyło na licznych aluzjach do sztuk plastycznych, wśród których pierwsze miejsce zajmuje malarstwo, drugie zaś grafika. Wplatanie w tkankę wiersza nawiązania do dzieł pochodzących z różnych dziedzin, epok, prezentujących odmienne style, zawsze stanowią dla poetki impuls do refleksji wykraczającej poza ich zawartość ikonograficzną. Pollakówna rzadko skupia uwagę na całości obrazu, unika ekfrazy, by przyglądając się szczegółowi, skierować myśli ku uniwersaliom. Nawiązania do sztuk plastycznych charakteryzują się kontradycją – oszczędności w opisywaniu obrazów towarzyszy dość częste posługiwanie się fachową terminologią, zawsze jednak uzasadnione artystycznie, chociaż wymuszające niekiedy na odbiorcy uzupełnienie wiedzy, znaczące dla rozumienia utworu.

Obecność odwołań do malarstwa i grafiki, rzadziej do architektury, wskazuje w tej poezji na dominację wzrokocentryzmu¹ (Welsch 2001, s. 59 i n.). Pollakówna ceni patrzenie, skoro je uznaje za znak istnienia i formę poznania. Poetka zdaje się w mniejszym stopniu przywiązywać wagę do wrażeń słuchowych. Rejestrowane dźwięki, chociaż bywają dla niej źródłem doznań estetycznych i emocji, odgrywają w jej liryce nieporównywalnie mniejszą rolę. W twórczości autorki *Powolnego pożaru* rzadko spotkamy zarówno przywołanie dźwięków, jak i refleksję nad nimi. Poetka nie dąży do zadumy nad brzmieniami natury, nie skupia się też na muzyce. W obszarze jej fascynacji nie mieszczą się też kreacja audiosfery i jej analiza. Nie jest to wszakże tożsame z brakiem wrażliwości na brzmienia, o czym świadczy nieliczne wprawdzie, ale tym samym znaczące, ich uobecnianie się.

Nie mniej interesującym zjawiskiem w jej liryce jest obecność terminologii muzycznej. Pollakówna kilkanaście zaledwie razy korzysta z jej zasobów, ale czyni to w sposób zaskakujący. Zdumienie budzi bowiem fakt, że są one sytuowane w tytułach utworów, które nie wykazują związków z tematyką muzyczną. Odwołanie się do metajęzyka tej dziedziny sztuki trudno by zatem było uznać za przypadkowe z kilku powodów. Po pierwsze – język „drugiego stopnia” służy, jak wiadomo, wypowiadaniu się na temat języka przedmiotowego. Posłużenie się terminologią muzyczną implikuje zatem komunikat na temat muzyki jako systemu semiotycznego. Po drugie zaś – umieszczenie niektórych terminów w tytułach sugeruje ich znaczącą rolę dla odczytania utworu. Na uwagę zasługuje również fakt, że frekwencja wymienionych zjawisk maleje, zwiększa się natomiast obecność odwołań do sztuk plastycznych.

W jednym z wierszy Pollakówny odnajdujemy wyznaczenie wskazujące na rolę, jaką odgrywają w jej życiu doznania zmysłowe. Poetka pisze:

W korzeniach tej muzyki
między misternym listowiem

¹ Ustalenia Heraklita i Arystotelesa sprawiły, zdaniem Welscha, że rola słyszenia została w kulturze przesunięta na drugi plan.

na chwilę
czułym dotykiem
znowu do życia przyłgnę;
na mgnieniomoment
przymknięcie powiek
i – otwarcie –
na czarną szczelinę.

W konarach tej muzyki, Pollakówna 1992, s. 6

Utwór pochodzący z roku 1990, a zatem z okresu dojrzałej twórczości artystki, odsłania niezwykle znaczenie tych doznań. Dźwięki i obrazy okazują się bowiem bardziej znakami istnienia niż źródłem estetycznych doznań. Zdolność ich percypowania jest zatem dla niej równoznaczna z uczestnictwem w życiu, pełnią egzystencji (Górecka 2009a, s.475-471), nad którą zawsze ciąży perspektywa kresu, mocno rysująca się zwłaszcza dla człowieka cierpiącego, chorego².

Takie pojmowanie roli świata dźwięków nie przybiera jednak w jej poezji postaci częstych aluzji do muzyki, ani też opisów doznań towarzyszących jej odbiorowi. Poetka posługuje się terminologią muzyczną w odniesieniu do innego obszaru zjawisk - autorka używa jej bowiem w odniesieniu do refleksji nad bytem. W tytułach jej wierszy pojawiają się takie terminy jak „dźwięki”, „szumy”, „rytmy” oraz nazwy gatunków muzycznych – od form wokalnych (piosenka, kołysanka), przez wokально-instrumentalne (madrygał) po wielkie formy instrumentalne (symfonia).

Umieszczenie w tytule utworu pojęć określających jednostki konstytutywne dla języka muzyki (dźwięk, szum) ewokuje skojarzenie z doznaniem słuchowym. Pollakówna kieruje w ten sposób uwagę czytelnika, by w samym liryku wywołać zaskoczenie. Wiersz pt. *Dźwięki* rozpoczyna bowiem od paradoksu:

Ten szum, to głosy zmarłych –
tak brzmią w naszych uszach,
jak pył osiadający, kiedy pojazd przemknął

Pollakówna 1986, s.16

Ekspozycja kontradycji pomiędzy dźwiękami a ciszą kojarzoną ze śmiercią, prowadzi do refleksji nad bytem i pamięcią. Dźwięki i niegdyś wypowiedziane słowa przemijają, ale pamięć nie pełni tu roli anihilizującej. Dla poetki jest ona raczej przestrzenią świadomości stopniowo wypełnianą, która przestaje istnieć wraz ze śmiercią („Jeszcze trochę, a głosy z nami zemrą,/do ciszy z nami przejdą”). Pollakówna nie poprzestaje na takim wyobrażeniu roli dźwięków, wątpi też w ich istnienie ograniczone przez kres samej pamięci. Świadczy o tym przypuszczenie, że „Może wzbiera nadpamięć”, a zatem łączą się one w strukturę wyższego rzędu, podlegającą innym już prawom i pełniącą inną funkcję. W dalszym wersach poetka zastanawia się, czy owa „nadpamięć” „zestroi głosy/ w czysty akord mądrości przejrzystej i mrocznej;”. W słowach tych kryje się zaduma nad porządkiem wszechświata wyrosłym w tradycji chrześcijańskiej. Ziemskie bytowanie, tożsame z przygotowaniem do prawdziwego istnienia – w innym wymiarze, odzwierciedlają w jej poezji dźwięki zapamiętywane za życia, ostatecznie podlegające kumulacji charakteryzującej się ponadczasową trwałością.

² Doświadczenie to, będące też udziałem poetki, odgrywa znaczącą rolę w jej liryce.

Nieprzypadkowo łączą się one w „akord mądrości”. Metafora, której ognisko stanowi pojęcie muzyczne, ewokuje szereg skojarzeń. Akord bowiem jako „zespół współbrzmień powstających w efekcie jednoczesnego brżenia trzech lub więcej dźwięków” (Chodkowski 1995, s. 23) bywa kwalifikowany według różnych kryteriów, wśród których znajdują się „właściwości konsonujące lub dysonujące współbrzmień” (Chodkowski 1995, s. 23). W liryku Pollakówny akord jest rozumiany jako współbrzmienie i, chociaż łączy się semantycznie z pojawiającymi się w poprzednich wersach dźwiękami, szumami oraz głosami, traci znaczenie muzyczne. Poetka posługuje się tym pojęciem w znaczeniu filozoficznym i religijnym. „Akord mądrości” można rozumieć jako ostateczny cel istnienia, poznania, a kontekst ontologiczny i epistemologiczny łączy się z aksjologią. Mądrość bowiem w świadomości poetki, co manifestuje się w jej całej twórczości, przypisana jest Bogu, kreślącemu bieg naszego życia (Zarębianka 2001, s. 273-284; Górecka E. 2009a, s. 175-194). Skojarzenie mądrości z współbrzmieniem umożliwia Pollakównie wskazanie jej istoty. Stanowi ją świadomość współwystępowania sprzeczności, skoro mowa jest o „mądrości przejrzystej i mrocznej”. Stwierdzenie to można odnieść do, wspomnianego wcześniej, trzeciego kryterium tradycyjnej teorii harmonii w muzyce. Chociaż określa ono relację pomiędzy trzema dźwiękami, a metaforę w liryku określają dwie cechy, nie traci ono zastosowania w interpretacji wiersza. Zestawieniu współbrzmień konsonujących i dysonujących odpowiada zestawienie przejrzystości i mroczności. Sens tych epitetów, początkowo niezbyt jasny, wyłania się z kolejnych wersów. Kontradycja przejrzystości i mroczności, związana z symboliką światła (Lurker 2004, s. 112-128; Chevalier, Gheerbrant 1999, s. 584-589), zwłaszcza w tradycji chrześcijańskiej, implikuje istnienie dobra i zła, wiedzy i niewiedzy. Zawsze jednak, niezależnie od tego, które z wartości będą nam bliższe, staniemy równi wobec śmierci. Poetka o tak rozumianej mądrości pisze:

w niej, ponad pojęciami,
nad łopotem słów
ścisły wywód się zleje z cienkim brzękiem kosy.

W przywołanym wyobrażeniu śmierci funkcjonującym od wieków w kulturze³, również ekspozowane są dźwięki. Łopot i brzęk, dźwięki odmiennego pochodzenia (Bartnicka 2002, s. 13-14)⁴, ewokują skojarzenie życia (łopot odnosi się do ruchu) ze śmiercią (brzęk kosy, atrybutu alegorycznego jej przedstawienia).

Jeden z przywołanych w tym wierszu dźwięków – szum – pojawia się w tytule innego. *Szumy* – liryk zawarty w tomie pt. *Powolny pożar* – zawiera refleksję nad poznaniem. W twórczości Pollakówny epistemologia zajmuje ważne miejsce, chociaż poetka nie odwołuje się bezpośrednio do żadnej koncepcji filozoficznej i nie używa pojęć z tej dziedziny⁵. Przekonanie o ograniczoności poznania, wyrażone dobitnie w wierszu *Po części* (Pollakówna 1999, s. 5), wyrasta z wiary we wszechwiedzę Stwórcy. Pollakówna dopatruje się w świecie jego znaków, traktując rzeczywistość jako jego dzieło, którego sens nie zawsze pojmujemy. Poetka podkreśla zagubienie w świecie znaków. Pisze bowiem:

³ Posłużenie się metonimią wskazuje przekonanie autorki o funkcjonowaniu alegorycznego wyobrażenia śmierci w świadomości odbiorcy.

⁴ Łopot to dźwięk wydawany przez ptaki, brzęk zaś to brzmienie pochodzące od urządzeń i przedmiotów.

⁵ Można jednak jej twórczość interpretować w kontekście koncepcji fenomenologii Romana Ingardena, spotkania z Innym Emanuela Lévinasa i zakorzenienia Simone Weil.

Tym bolesnym i chromym duktem,
jakie prawdy czuło-okrutne
zawierasz?

Szумы, Pollakówna 1980, s. 56

Prawdy kryją się za obrazami, dotykiem i dźwiękami, które czasem zachwycają, czasem zaś budzą zdziwienie. W przywołanym wierszu znaki Boga bywają nieczytelne, skoro autorka stwierdza:

Słów twoich rytmy głuche,
słów Twoich kształty zatarte
– czarne szумы.

Szумы, Pollakówna 1980, s. 56

Nazwa dźwięku określona epitetem odnoszącym się do barwy służy kreacji plastycznego, polisensorycznego wyobrażenia miejsca człowieka w świecie. Jeśli wcześniej pojawiający się obraz płatków irysów pełni rolę tropu Boskiego dzieła, to ostatnia tercyna zawiera jego dopełnienie. Tym razem jednak język i brzmienia są znakami Stwórcy, których znaczenie bywa niejasne. Szумы, uznawane za dźwięk sił natury (Bartnicka 2002, s. 13-14)⁶, zacierają znaczenie słów – dźwięków je implikujących, co podkreśla epitet. Czern jest nacechowana negatywnie, kojarzona ze złem, smutkiem, śmiercią, diabłem etc. (Kopaliński 1990, s. 53-54; Pastoureau 2008, s. 51; Chevalier, Gheerbrant 1999, s. 674; Forstner 1990, s. 117). W wierszu Pollakówny implikuje ona niepokój zrodzony przez niezrozumienie znaków Boga.

W przywołanym wcześniej utworze odnajdujemy jeszcze jeden termin muzyczny, funkcjonujący również w poetyce i architekturze (Rasmussen 1999, s.127-158). Rytm w obu tych dziedzinach łączy się z powtarzalnością. W literaturze jest odnoszony do języka, któremu za pomocą wykorzystania ekwiwalentnych jednostek (np. sylaby, akcentu, rymu, przedziału międzywyrazowego) nadaje się walory muzyczne – percypowane słuchowo, ale pozostające w relacji z semantyką (Głowiński 1998, s. 493; Kulawik 1994, s. 160). W muzyce zaś uznawany jest za „jeden z podstawowych elementów dzieła [...] regulujący jego przebieg w czasie” (Chodkowski 1995, s. 780), a rytmika stanowi ważny obszar kształtowania utworu (teoria rytmu). Pollakówna posługuje się tym pojęciem w innym niż muzyczne znaczeniu, ale z jakiej dziedziny je wywodzi, trudno ustalić, ponieważ usytuowanie obok pojęcia szumu wskazywałoby na proveniencję muzyczną, a odniesienie do słowa – na poetykę. „Głuche rytmy” słów Boga (*Szумы*) ewokują szereg skojarzeń. Pierwsze z nasuwających się dotyczy języka Stwórcy, który posługuje się nim świadomie, uważnie go kształtując. Drugie skojarzenie odnosi się do podmiotu, niezdolnego usłyszeć rytm i dostrzec w nim znaczenia. Takie metaforyczne wykorzystanie terminu pojawia się w innym utworze poetki, który wskazuje na muzyczne rozumienie go.

Rytm (Słowa do pieśni) to utwór powstały w 2000 roku, opublikowany w ostatnim, pośmiertnie już wydanym, tomie Pollakówny pt. *Ogarnęłaś mnie chłodem*. W utworze tym rytm jest znakiem Boga oraz porządku, jaki nadaje on światu i człowiekowi. Pojawia się w nim obraz snu, w którym ptaki są

⁶ Podobnie sytuowany jest łoskot, szelest, szmer, ryk, świst i gwizd.

Przenoszone
przez Rękę
co rozkołysana
wybija wahający rytm
Pollakówna 2003, s.29

Ręka, w poezji autorki, zawsze znak Boga (Górecka 2009a, s.179-182), ogarnia wszechświat, a odczucie rytmu – tropu jego istnienia i porządku, jest źródłem nadziei. Poetka pisze:

Więc zniknij
miń
gdy cień pokrywą się nasunie
[...]
Wahliwej Ręki uczepiony
usiłuj wyczuć puls tej dłoni
wybijającej rytm
Pollakówna 2003, s.29

W liryku tym mamy do czynienia z kontaminacją pojęcia muzycznego i symboliki uformowanej w tradycji chrześcijańskiej. Rytmowi, implikującemu porządek, współtowarzyszy obraz ręki – znaku wszechmocy (Forstner 1990, s. 352)⁷, czego rezultatem jest kumulacja znaczenia – podkreślona zostaje w ten sposób omnipotencja Boga. W innym wierszu - pt. *Rytmy* (z tomu *Rodzaj głodu*), dwie kolejne strofy rozpoczyna poetka stwierdzeniem „Odkryć ten rytm” przywodzącym na myśl lapidarne określenie celu. Dwukrotnie też poetka wskazuje obszary owych poszukiwań: czas („Bo może tyle odmierzone./Nie fortunę, nie miłość [...] /lecz coś, jak stukot kół”, Pollakówna 1986, s.39) oraz emocje (rytm „przyływów i odpływów pulsowanie, /nawroty pustki, dygotanie rąk/szpitalnych łóżek sztywny szpaler” , Pollakówna 1986, s. 39). Podobnie jak w poprzednio przywołanym liryku, odkrycie rytmu tożsamego z sensem nadanym bytowi przez Stwórcę, stanowi źródło nadziei pomimo świadomości nieuchronności kresu istnienia. Wiersz wieńczy stwierdzenie

Ten rytm.
Nadziei synkopowa fraza
urwana --
Cisza po niej spada pylnym gruzem.
Pollakówna 1986, s. 39

Pollakówna niekiedy w jednym utworze przywołuje terminy muzyczne również poza tytułem. Tak dzieje się w wierszu pt. *Rytm (Słowa do pieśni)* (O) oraz *Rytmy* (Rg). W pierwszym liryku odnajdujemy jeszcze jeden termin, który podobnie jak rytm, przynależy zarówno do muzyki, jak literatury. W tytule mowa jest również o pieśni, co wskazuje na wykorzystanie znaczenia wykraczające poza genologię. W obrębie poetyki pieśń stanowi gatunek liryczny, nierozłącznie związany z muzyką

⁷ Ręka, prawica, i ramię stanowią, zdaniem Forstner, antropomorfizmy oznaczające „moc, która tworzy, pomaga, prowadzi, ochrania, ocala, zwycięża albo też karze”.

(Gazda, Tynecka-Makowska 2006, s. 530), o długiej historii, funkcjonujący w różnych obszarach kultury. Pollakówna używa jednak tego terminu w rozumieniu muzycznym, o czym świadczy fakt, że podtytuł o formie parentezy - *Słowa do pieśni* - zawiera informację o przeznaczeniu tekstu. Poetka nie określa, o jaką jej odmianę chodzi, ale pierwsze wersy wskazują na kołysankę. Utwór rozpoczyna się bowiem od słów:

Więc śpij
już śpij niech twój sen
będzie jak ptaków przelot
Pollakówna 2003, s. 29

Wprowadzenie nazwy gatunku muzycznego do podtytułu wiersza jest zabiegiem celowym. Inne bowiem znaczenia implikuje słowo *pieśń*, inne zaś *kołysanka*, do której jeszcze powrócimy przy innym utworze. *Pieśń* w muzyce to „utwór wokalny do tekstu lirycznego” (Chodkowski 1995, s. 689), posiadający wiele odmian (Chodkowski 1995, s. 689), wśród których znajduje się również *kołysanka*. W potocznym rozumieniu *kołysanka* kojarzy się z określoną sytuacją komunikacyjną, intymnością, a zatem i z nieobecnością podniosłości. Pollakówna zatem sytuując termin muzyczny w tak eksponowanym miejscu podkreśla zarówno powagę zawartej w utworze refleksji, jak i nastrój - w liryku bowiem skupia uwagę na miejscu człowieka w świecie i sensie jego egzystencji.

W drugim z przywołanych wierszy (*Rytmy*) poetka posługuje się jeszcze jednym terminem muzycznym. W liryku tym pojawia się, jak pamiętamy, „Nadziei synkopowa fraza”. Synkopa - „przesunięcie akcentu na dźwięk nieakcentowany (z mocnej na słabą część taktu) poprzez przedłużenie wartości dźwięku nieakcentowanego” (Chodkowski 1995, s.863) odniesiona jest do frazy, terminu użytego w znaczeniu muzycznym. Pollakówna określeniu transakcentacji wyznacza funkcję epitetu. „Synkopowa fraza” to struktura o przekształconym, a nawet zaburzonym, akcencie (Lissa 2007, s. 169)⁸. W liryku współtworzy ona metaforyczne wyobrażenie nadziei, rodzącej się i słabnącej, a ostatecznie – gwałtownie przerwanej przez śmierć.

Nietrudno zauważyć, że dotychczas przywołane terminy muzyczne pełnią rolę metafor, włączonych do refleksji na tematy poważne. W utworach, w których ważne miejsce zajmują ontologia, epistemologia oraz aksjologia, pojawiają się również nazwy form muzycznych stosowanych w muzyce popularnej. Poetka trzykrotnie w tytułach wierszy sytuuje termin *piosenka*. W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na fakt, że w dwóch lirykach jest on poszerzony o epitet oraz dookreślenie adresata. W tomie pt. *W cieniu* zamieszczony jest wiersz pt. *Późna piosenka*, w tomie pt. *Dziecko drzewo* liryk zatytułowany *Piosenka dla rodziców*. Liryki te wykazują znaczące podobieństwo - łączy je kontrast pomiędzy tytułem a strukturą i sensem utworu. Przez *piosenkę* rozumie się w teorii muzyki „krótki utwór słowno-muzyczny” (Chodkowski 1995, s. 691). Zwykle też jej charakterystykom towarzyszy wskazanie przeznaczenia – wykonania na scenie oraz popularności spotęgowanej przez środki masowego przekazu (Głowiński 1998, s. 388). *Piosenka* najczęściej przybiera formę *piosenki* kupletowej, *bluesowej* i *zwrotkowej* (Chodkowski 1995, s. 691), ale wyróżnia się też *piosenką kabaletową*, *taneczną* oraz *przebój* (szlagier) (Głowiński 1998, s. 388). Liryki Pollakówny nie są utwora-

⁸ Zofia Lissa uznaje synkopę za przejaw „pewnych zaburzeń w normalnym toku ruchu rytmicznego”.

mi przeznaczonymi do wykonania wokalnego, szczególnie na estradzie. Poetka bowiem podejmuje w nich rozważania na temat istnienia, zwłaszcza zaś ludzkiego bytu naznaczonego śmiercią, co mocno koliduje z tematyką piosenki funkcjonującej kulturze masowej, podobnie jak zmetaforyzowany język sąsiadujący z odwołaniami do kultury wysokiej. Uwagę poetki zajmuje refleksja nad bytem człowieka, stale balansującego pomiędzy pesymizmem zrodzonym przez świadomość śmierci i nadzieją, której źródłem jest Bóg. Pollakówna w interesujących nas wierszach określa swą sytuację egzystencjalną i zwykle czyni to już w pierwszych wersach. Czytamy zatem:

Już nie już nie
na żadnym dnie
nie ma objawień
przez żaden sen
nie przewinie
z brązu odlany
bóg z archaicznym, kołczanem

Późna piosenka, Pollakówna 1972, s.15

Ależ tak, wiem,
spodem płynie czerni.

Piosenka, Pollakówna 1975, s.11

W obu przypadkach poetka akcentuje smutek spowodowany utratą nadziei (*Późna piosenka*) oraz przekonaniem o nierozzerwalnym związku życia i śmierci (*Piosenka*). Z podobną myślą spotykamy się w *Piosence dla rodziców*, która rozpoczyna się od słów:

Teraz tam mieszkacie
moi podkamienni
pod mchami, pod wilgocią
przekopanej ziemi

Pollakówna, 1992, s.17

Określenie stanu ducha opiera się na wykorzystaniu metafory „góra-dół” i wertykalnej organizacji przestrzeni (Wantuch 2000, s. 185; Górecka 2009c, s. 125-128)⁹, usytuowaniu podmiotu zawsze na dole, negatywnie nacechowanym aksjologicznie. Nietrudno dostrzec, że zarówno refleksje, jak sposób ich wyrażenia, nie mają wiele wspólnego z piosenką i kulturą popularną. Dobre tego świadectwo stanowo druga strofa *Późnej piosenki*:

A jednak może jednak
rysuję biały sen na białym koniu

⁹ Orientacja pojawia się w poezji często. Pollakówna odwołuje się do tradycji baroku, w którym za sprawą ustaleń Pascala, człowieka sytuowano wprawdzie w ziemskim wymiarze, ale jego byt naznaczony był niepewnością, przedstawianą często za pomocą metaforyki akwaticznej.

na skorupce wosk
na Wielką Noc
jakiś znak pierwszy smak
wyjednam

Pollakówna 1972, s. 15

Kumulacja odwołań do tradycji kultury – symboliki snu, barw, obyczajów wielkanocnych oraz ich znaczenia, implikuje erudycję odbiorcy i szczególne oczekiwania wobec sztuki, zasadniczo odmienne od tych, które wykazuje uczestnik kultury masowej. W piosence jako formie muzycznej nie eksponuje się również pesymizmu, ani tym bardziej zadumy nad śmiercią własną i bliskich. W *Piosence dla rodziców* poetka, w duchu chrześcijańskim wyobraża sobie istnienie, które nie kończy się wraz ze śmiercią fizyczną i ufa w spotkanie z adresatami utworu („przecisnę się do Was/ przez czarne zmęczenie/[...]w Waszą obcą bliskość”, Pollakówna 1999, s. 17). Z takimi myślami nie spotkamy się przecież w piosence, co nasuwa pytanie o uzasadnienie przywołania w tytule terminu muzycznego stanowiącego kontradycję dla sensu utworu. Pollakówna zdaje się podążać tropem Czesława Miłosza, autora *Piosenki o końcu świata* i *Piosenki o porcelanie*, utworów głęboko refleksyjnych, odnoszących się do eschatologii i historii. Poetka, podobnie jak autor *Hymnu o perle*, łamie zasadę *decorum* – temat wysoki łączy z gatunkiem niskim. W retoryce takie działania skutecznie uniemożliwiłoby perswazję, w literaturze – przeciwnie – służy jej. Jeśli Jerzy Ziomek podkreśla, że taki zabieg prowadzi do powstania trawestacji wstępującej (Ziomek 1980, s. 380-382), to w przywołanych lirykach rezultat jest inny. Termin muzyczny ewokuje optymizm, kojarzy się z radością, a zatem z jednej strony kontrastuje z nastrojem eksponowanym w utworach, z drugiej zaś koresponduje ze zgodą podmiotu na porządek świata, sygnalizowaną w ich finale dwóch z nich. Pollakówna bowiem, poza *Późną piosenką*, wyraża nadzieję (na spotkanie z bliskimi – *Piosenka dla rodziców*) oraz przyzwolenie na miejsce i los, jaki wyznaczony nam został przez Boga („Wiem i chodzę nad czernią/wiecznym ludzkim sposobem” czytamy w *Piosence*. Pollakówna 1975, s. 11). W przywołanych utworach zatem pojęcie muzyczne w znacznym stopniu stanowi kontradycję dla jego znaczenia. Sprzeczność ta szczególnie wyraźnie rysuje się, gdy wiersze te odniesiemy do definicji piosenki Jana Jakuba Rousseau zawartej w *Słowniku muzycznym* (1767), według którego jest to „rodzaj małego wiersza lirycznego, bardzo krótkiego, który zwykle traktuje przyjemne tematy, do których dodaje się melodie, aby były śpiewane przy okazjach towarzyskich, jak przy stole, z przyjaciółmi, ze swą kochanką, a nawet samemu, aby na kilka chwil oddalić znudzenie, jeśli się jest bogatym, oraz aby lżej ziścić nędzę, jeśli się jest biednym” (Panek 1986, s. 81).

W liryce Pollakównej nie zawsze terminom muzycznym wyznaczona jest funkcja metafory. Odnajdujemy bowiem utwór, w którym pojęcie wywodzące się z tej dziedziny sztuki staje się ramą konstrukcyjną i pozostaje w szczególnym związku z jego warstwą znaczeniową. Tak dzieje się w wierszu pt. *Kołysanka* zamieszczonym w tomie pt. *Żwir*. Poetka przywołuje nazwę odmiany pieśni, wywodzącej się z tradycji ludowej (Chodkowski 1995, s. 453), zawsze związanej z określoną sytuacją - usypianiem dziecka, o wolnym rytmie, delikatnie kołyszącej się muzyce (Vignal 1990, s. 71; Sadie, Tyrrell 2001, s. 291). W wierszu autorki *Powolnego pożaru* pierwszy wers nie stanowi nawiązania do tytułu, skoro pada stwierdzenie: „To pytanie o sens sensu nie ma” (Pollakówna 1971, s. 14) ewokujące skojarzenia z refleksją filozoficzną. Dalej jednak w strukturze wiersza pojawiają się kilkakrotnie

wypowiedzi charakterystyczne dla kołysanki, przybierające tutaj postać apostrof: „Miły śpij”, „Śpij Najbliższy nie wymykaj się ze snu”, „Miły śpij” (Pollakówna 1971, s. 14). Ich adresatem nie jest jednak dziecko, ale osoba dorosła – mąż, któremu wiersz jest dedykowany. O ile zwroty te pozostają w semantycznym związku z tytułem, o tyle kontekst, w jakim się pojawiają - już nie. Poetka bowiem eksponuje opozycję pomiędzy dramatycznym poszukiwaniem sensu egzystencji a snem, a zatem pomiędzy świadomością i podświadomością. W słowach „Miły śpij i miej przed oczyma/powikłane dorzecza spod powiek” (Pollakówna 1971, s. 14) kryje się nieufność wobec rozumu nieustannie podejmującego próby rozwikłania tajemnic istnienia. Podświadomość jest uwolniona z rygoru logiki:

Niespodzianie ktoś nam zniszczył dom
rzeki w górę tchem ostatnim prą
ptaki wygubiono tu w mieście
ludzi fruwać uczono i ćwierkać.

Pollakówna 1971, s.14

W ten sposób, zdaniem poetki, czyni świat bardziej zrozumiałym, o czym świadczy stwierdzenie, że „Świat wpleciony w rzeczny krwiobieg/Tak dorzecznie ułowiony w sieć” oraz ostatnie wersy wiersza: „wielki sens się mieści/w żyłkowaniu na zwartych powiekach” (Pollakówna 1971, s. 14).

Zestawienie refleksji poetki oraz kompozycji utworu z tytułem wskazuje na kontaminację funkcji terminu muzycznego, któremu wyznaczona zostaje rola metafory oraz wzorca kompozycyjnego. W pierwszym przypadku kołysanka implikuje uspokojenie, uwolnienie się od egzystencjalnych niepokojów i ograniczeń racjonalizmu, a zatem odnosi się do ontologii oraz epistemologii, w drugim zaś - organizuje kompozycję pozostając w sprzeczności z sensem utworu.

Ostatnim z terminów muzycznych pojawiających się w liryce Pollakówny, odnoszącym się do form wokalnych, jest madrygał. W tomie pt. *Powolny pożar* poetka zamieściła wiersz pt. *Madrygał (o wiosnie)*, co wskazuje na szeroki obszar zainteresowań muzycznych autorki, wykraczający poza współczesność. Madrygał należy do form o długiej historii, co nie jest przedmiotem naszego zainteresowania. Warto jednak podkreślić różnorodność i brak precyzyjnych jego definicji, wskazująca na jego liczne przemiany (Jeż 2003, s. 137-139). W średniowieczu był to utwór wokально-instrumentalny, dwu lub trzygłosowy, współistniejący z formą liryczną o określonej budowie (trzy tercyny, dystych – ritornel) (Chodkowski 1995, s. 517). W renesansie zaś madrygał wykazywał większe związki z poezją, zwłaszcza Petrarcki. Tematyka madrygału, jak zauważają Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska, obejmowała miłość (cierpienia, myśli, wspomnienia ukochanej), emocje (radość, złość, wołę zemsty) oraz opisy przyrody (pór roku, nieboskdonu i przemijania) (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1984, s. 84-85).

W liryku Pollakówny termin muzyczny nie odnosi się do preferowanych rozmiarów strof (seksstyna, oktawa) i gatunków (sonet) (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1984, s. 107), ale do tematyki oraz formy. Podtytuł wiersza (w postaci parentezy) stanowi znaczącą sugestię interpretacyjną. Poetka akcentuje w ten sposób odwołanie się do tradycji – deskrypcje pór roku, jak już wspomniałam, pojawiają się w madrygałach bardzo często. Pollakówna nie poprzestaje jednak na aktualizacji konwencji. Forma muzyczna przywołana w tytule staje się inspiracją do rozważań daleko wykraczających poza afirmację natury. Zaduma nad czasem w madrygałach nie była rzadkością, ale poetka

podejmuje rozważania nad czasem z perspektywy filozoficznej. Porównanie porządku przyrody i biegu ludzkiego życia wiedzie ją do przekonania, że odwieczny rytm tej pierwszej różni się od istnienia naznaczonego śmiercią. Cykliczność i kres są akcentowane już w pierwszej strofie, w której kondycja podmiotu jest przeciwstawiona powtarzalności przyrody:

Mój świecie rozsypany z kością zgruchotana
świecie nieuleczalny kulejący świecie.

Wiosna znów cię nachodzi z zielenią przesianą

Pollakówna 1980, s.6

W liryku, w przeciwieństwie do tekstów madrygałów, nie odnajdziemy zachwyty nad wiosną, i opisów jej urody. Autorkę pora ta wprawia w zadumę nad ludzkim bytem, co sygnalizuje w pierwszej strofie, a epitety określające jej świat, implikują atropię i niedoskonałość. Dalej poetka, postępując się wylizowaniem, wymienia te zalety wiosny, które odróżniają jej porządek od życia ludzkiego, co najmocniej jest sygnalizowane przez czasowniki i rzeczowniki określające czynność: „wiosna niczego nie wie i wiedzieć nie zechce”, „zna odrastanie i powroty wieczne”, „jej lasy nie siwieją”, „codziennego >>nigdy<< nie wdycha z powietrzem”. Pollakówna poszukując analogii odnajduje różnicę odsłaniającą dramatyzm człowieczego istnienia, co najsilniej manifestuje się w stwierdzeniu, że „dla niej śmierć ze wskrzeszeniem spaja się /bezpiecznie./ Dla niej śmierć jest przed progiem a za progiem przestrzeń” (Pollakówna 1980, s. 6). Warto również zaznaczyć, że nazwa tej formy muzycznej pozostaje w relacji z warstwą znaczeniową wiersza, ale tematyka preferowana w madrygale jest hiperbolizowana. Pollakówna przecież *de facto* wiosnę traktuje jako antytezę ludzkiego istnienia.

Różnic można się także dopatrzeć w obrębie zastosowanych środków stylistycznych. W madrygale, piszą Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska, ujawniają się środki retoryczne; *hypotyposis*, *klimax*, powtórzenie (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1984, s. 90-92; 97). Pollakówna posługuje się pierwszym z nich, na gruncie retoryki klasycznej zaliczanym do figur myśli (Ziomek 2000, s. 201)¹⁰. „Obrazowe przedstawienie zdarzeń” przybierało zwykle formę opisu plastycznego (Korolko 1990, s. 118) bogatego w wylizowania (Ziomek 2000, s. 201). Obrazowe, zmetaforyzowane przedstawienie niezwykłości wiosny opiera się na konstrukcji *enumeratio*. Wymieniane przymioty tej pory są również poddane gradacji (*klimax*) (Ziomek 2000, s. 200). Figurą tą Pollakówna posługuje się w ciekawy sposób, ponieważ najpierw stopniuje cechy wiosny (w porządku wzrastającym) przez analogię do ludzkiego życia, a punktem kulminacyjnym jest równoczesność śmierci i wskrzeszenia, by dalej w wylizowaniu dominował porządek malejący (wiosna się nie starzeje, nie zna słowa nigdy). Takie zastosowanie gradacji służy budowaniu napięcia, intensyfikacji przywodzącej na myśl *crescendo* i *decrescendo*. Nie odnajdziemy jednak w tym utworze powtórzenia tekstu, które szczególnie często pojawiało się w madrygałach Monteverdiego (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1984, s. 97), co nie powinno dziwić, zważywszy na fakt, że utwór nie jest przeznaczony do wokalnego wykonania.

Ostatnim z przywołanych przez poetkę terminów muzycznych jest symfonia. Utwór pod tym tytułem nie wykazuje związków semantycznych z muzyką. Podobnie do wcześniej wspomnianego wiersza, zawiera on refleksje na temat ludzkiej egzystencji rozumianej jako byt podporządkowany

¹⁰ Zaliczana jest do figur emotywnych.

woli Boga. Poetka świadomie wybiera taki tytuł – symfonia pełni rolę metafory porządku człowieczego życia. „Dziwną symfonię grasz nam, Boże” (Pollakówna 1995, s. 18) – pisze Pollakówna, co wskazuje na pojmowanie Stwórcy jako artysty wyjątkowego, wszechmocnego (*Deus omnipotens*)¹¹, którego dzieło nie jest jednak dla człowieka całkowicie zrozumiałe („Czy mówisz przez nią?/ Czy też milczysz?”, Pollakówna 1995, s. 18). Jednocześnie poetka dokonuje kontaminacji metaforycznego znaczenia terminu muzycznego z konstrukcją wiersza. Jego struktura kompozycyjna opiera się na wzorcu sinfonii operowej (uwertury), która dała początek symfonii (Chodkowski 1995, s. 862). Wyróżnia ją trzyczęściowy układ zróżnicowany pod względem tempa – części skrajne utrzymane są w tempie szybkim, w wolnym zaś środkowa (*allegro-andante-allegro*) (Chodkowski 1995, s. 862; Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1987, s. 326)¹². Interesującym nas liryk składa się z trzech strof o różnych rozmiarach (tercyna, dwa tetrastychy rozdzielone pojedynczym wersem) i rozpiętości (od trzech sylab po dziewięć). Pierwszą i ostatnią łączy dynamika manifestująca się w nasyceniu czasownikami współtworzącymi napięcie:

Tam bucha ogień
i śmierć twarz
zalewa krwią niespodziewanie.
[...]
Dziwną symfonię grasz nam Boże.

Czy mówisz przez nią?
Czy też milczysz?
W przesłaniach swoich tajemniczy –
dziwną symfonię grasz.

Pollakówna 1995, s.18

Pollakówna eksponuje dramat istnienia polegający na podleganiu mocy Stwórcy i trudności w odczytywaniu jego znaków. Pierwszy aspekt wyraża obraz bogaty w szczegóły o uformowanej w kulturze symbolice. Barwa, krew i śmierć, kwalifikujące się do odrębnego, szerokiego omówienia, implikują zagrożenie oraz strach, drugi zaś niepewność. Strofa druga – odpowiadająca części środkowej uwertury, zaskakuje mniejszą dynamiką. Poetka sygnalizuje ją, ograniczając ilość czasowników do jednego – „trwa” implikującego niezmiennosc. Efekt ten zostaje wzmocniony przez wyliczenie tych obszarów życia, które wymagają wprawdzie aktywności, ale jednocześnie przez swą powtarzalność wyznaczają jego rytm. „Tu – trwa spokojne zabieganie” – czytamy w wierszu, a jego celem jest harmonia, trawa, krzew w ogrodzie, kolacja na tarasie w upalny dzień. Nietrudno dostrzec, że autorce bliskie jest przekonanie, że ramy naszej codzienności nadają istnieniu pewien porządek, ale nie gwarantuje on zrozumienia sensu bytu.

Obecność terminów muzycznych w liryce Pollakówny poświadcza nie tylko erudycję autorki posługującej się nią świadomie. Wyraźnie zaznacza się bowiem przydatność pojęć muzycznych w wypowiedzianiu się na tematy odległe od tej dziedziny sztuki. Można zatem w spuściźnie literackiej

¹¹ W utworach, w których poetka odwołuje się do sztuk plastycznych Bóg często przedstawiany jest jako „Święty Rysownik”.

¹² Początki symfonii łączone są z uwerturą neapolitańską Aleksandra Scarlattięgo.

autorki *Rodzaju głodu* dostrzec obecność muzyczności typu I oraz III (Hejmej 2002, s. 56-59; 63-66). Pierwsza z nich odnosi się do języka poetyckiego i stanowi jego kryterium. W jej obrębie, jak podkreśla Hejmej, powołując się na ustalenia Zgorzelskiego (Hejmej 2002, s. 56), mieszczą się, między innymi, zagadnienia instrumentacji głoskowej, rytmu, pauzy, tempa i intonacji, po części obecne w wierszach Pollakówny (tempo). Muzyczność typu III obejmuje „r e t o r y c z n e s t r a t e g i e wprowadzania kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obręb utworu literackiego” (Hejmej 2002, s. 63) w lirykach poetki manifestujące się w takim właśnie przywołaniu kołysanki i symfonii (uwertury). Posłużenie się terminologią muzyczną, rzadsze niż odwołania do sztuk plastycznych, wskazuje na rolę, jaką w świadomości Pollakówny odgrywały zmysły. W obliczu śmierci stwierdza:

Popłyn w niebo duszo, o ciele zapomnij.

[...]

O barwach, o muzykach, zapachach w dni letnie
które zmysły ciała znosiły ci skrzętnie.

Pollakówna 2003, s. 27

Deklaracja ta odsłania ich aksjologiczne nacechowanie, zaś jej twórczość przekonuje, że obcowanie ze sztuką – również i muzyką – zawsze kierowało jej myśli znacznie dalej.

Literatura

- Bartnicka B., *Świat dźwięków. Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 4, Universitas, Kraków 2002.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Robert Laffont/ Jupiter Paris 1999.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Warszawa 1987.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy wokalne*, PWM, Warszawa 1984.
- Dictionnaire de la Musique*, red. M. Vignal, Larousse, Paris 1990.
- Encyklopedia muzyki*, red. Chodkowski A., PWN, Warszawa 1995.
- Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, PAX, Warszawa 1990.
- Głowiński M., Kostkiewiczowi T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1998.
- Górecka E., *Być do końca – człowieczeństwo w poezji Joanny Pollakówny*, [w:] *Odrodzenie człowieczeństwa. Ludzkie transformacje*, red. Romanowska-Łakomy H., Eneteia, Warszawa 2009 (a).
- Górecka E., *Dialog z Świętym Rysownikiem – język doświadczenia religijnego w poezji Joanny Pollakówny*, [w:] *Język doświadczenia religijnego*, t. II, red. Cyran G., Skorupska-Raczyńska E., Wydział Teologiczny Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009 (b).
- Górecka E., *Okno z widokiem. O domu w poezji Joanny Pollakówny*, [w:] *Dům v české a polské literatuře/Dom w literaturze czeskiej i polskiej*, red. Martinek L., Sleská univerzita v Opavě, Opava 2009 (c).
- Hejmej A., *Muzyczność - muzyczność dzieła literackiego*, [w:] *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

- Jeż T., *Madrygał – granice pojęcia*, [w:] *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja -recepcja-przeobrażenia gatunku*, Semper, 2003.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, WP, Warszawa 1990.
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, WP, Warszawa 1990.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwia, Kraków 1994.
- Lissa Z., *Zarys nauki o muzyce, wstęp i komentarz* I. Lindsted, Ad oculos, Warszawa-Rzeszów 2007.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnarowski, Znak, Kraków 1994.
- Panek W., *Mały słownik muzyczny*, ZAKR, Warszawa 1986.
- Pastoureau M., *Le diable et ses couleurs*, [w:] *Noir. Histoire d'un couleur*, Éditions du Seuil, Paris 2008.
- Pollakówna J., *Powolny pożar*, WL, Kraków 1980.
- Pollakówna J., *Dziecko – drzewo*, Kraków 1992.
- Pollakówna J., *Lato szpitalne*, WL, Kraków 1975.
- Pollakówna J., *Małomówność. Wiersze wybrane 1959-1994*, Pavo, Warszawa 1995.
- Pollakówna J., *Ogarnęłam mnie chłodem*, Znak, Kraków 2003.
- Pollakówna J., *Rodzaj głodu*, Czytelnik, Warszawa 1986.
- Pollakówna J., *W cieniu*, WL, Kraków 1972.
- Pollakówna J., *Żwir*, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Rasmussen S.E., *Rytm w architekturze*, [w:] *Odczuwanie architektury*, Murator, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1999.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Gazda G., Tynecka-Makowska S., Universitas, Kraków 2006.
- The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, red. Sadie S., Tyrrell J., t. 15, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Wantuch W., *Mistyka i optyka*, „Kwartalnik Literacki” 2000 nr 3, s.185.
- Welsch W., *Na drodze do kultury słyszenia*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. Wilk E., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Zarębianka Z., *Zapisane w języku*, [w:] *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Homini, Bydgoszcz 2001.
- Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, [w:] *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa 1980.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Ossolineum, Wrocław 2000.