

OD MUZYCZNOŚCI DO POLIFONICZNOŚCI. POEZJA BRUNONA JASIEŃSKIEGO*

TOMASZ GÓRNY**

Na wstępie chciałbym doprecyzować tytułowe określenie „muzyczność” (termin „polifoniczność” zostanie opisany w dalszej części artykułu). Pojęciem tym posługiwali się liczni badacze literatury¹, nadając mu rozmaite – nieraz sprzeczne – znaczenia. Aby uniknąć nieporozumień, będę posługiwał się tym terminem tak, jak definiuje go Andrzej Hejmej w książce *Muzyczność dzieła literackiego*². Autor podkreśla, że pojęcie to jest bardzo mgliste i wskazuje w badaniach literackich na pewien, bliżej nieokreślony, związek między literaturą a muzyką, związek który obejmuje różnorodne zagadnienia, odnoszące się zarówno do poziomu prozodii języka, jak i dyskursywnej obecności muzyki w dziełach literackich. Mimo tych aporii (a może właśnie z ich powodu), Hejmej podejmuje się krytycznej redefinicji pojęcia i – w oparciu o rozwiązania metodologiczne Stevena Paula Schera – wyróżnia trzy typy „muzyczności”, oznaczając je kolejnymi cyframi rzymskimi:

1) Muzyczność I odnosi się do świadomie kształtowanej warstwy brzmieniowej dzieła literackiego.

2) Muzyczność II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, czyli sposobów prezentowania aspektów dzieła muzycznego w dziele literackim.

3) Muzyczność III dotyczy z kolei interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim³.

W niniejszym artykule będę eksplorował przede wszystkim zakres muzyczności I (rezygnując przy tym z ciągłego dodawania rzymskiej jedynek), a więc przeróżne zabiegi stylistyczne wpływające na ukształtowanie instru-

* Artykuł jest zmienioną wersją referatu „Muzyczność w twórczości Brunona Jasieńskiego”, wygłoszonego przez autora w trakcie konferencji „Język pisarzy IV: środki artystycznego wyrazu”, która odbyła się w Warszawie w dniach 8–10 maja 2013 roku.

** Tomasz Górny – doktorant, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Zob. *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; S. Dąbrowski, *Muzyka w literaturze. (Próba przeglądu zagadnień)*, „Poezja” 1980, nr 3; A. Hejmej, *U jednej z granic literatury. (Uwagi o „muzycznych” uwikłaniach)*, „Ruch Literacki” 1998, z. 2; J. Skarboński, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.

² A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.

³ Tamże, s. 53–67.

mentacji głoskowej⁴: aliteracje, enumeracje, onomatopeje, paralelizmy, figury (pseudo)etymologiczne itp. Podejmę również próbę odczytania pewnych utworów przez pryzmat autorskiej kategorii polifonizacji literatury, która wpisuje się w obszar, jaki Hejmej wyznaczył muzyczności III.

Przedmiotem badania będą – jak informuje drugi człon tytułu – utwory Brunona Jasieńskiego, polskiego poety kojarzonego z grupą futurystów⁵. Dowartościowanie poziomu brzmieniowości w twórczości tego ruchu jest znamienne. Beata Śniecikowska, autorka podstawowej monografii dotyczącej roli dźwięku w poezji Anatola Sterna, Aleksandra Wata, Brunona Jasieńskiego, Stanisława Młodożeńca i Tytusa Czyżewskiego, pisze: „Polski futuryzm stworzył, częściowo zapożyczając się u literackich sąsiadów, bardzo bogaty wachlarz różnorodnie funkcjonalizowanych zabiegów brzmieniowych. Był prądem, którego wszyscy przedstawiciele, bez względu na różnice poetyki, dbali o szczególnie organizacyjną warstwę dźwiękowej swej poezji”⁶. Zakres wykorzystywania brzmieniowych walorów mowy jest w poezji Jasieńskiego bardzo szeroki. Jego realizacje poetyckie wykorzystują m.in. tradycję modernistycznej poetyki umuzycznienia. Śniecikowska za najważniejsze wyznaczniki tej ostatniej uznaje: a) znaczeniową „mglistość” i tajemniczość świata przedstawionego; b) występowanie wyrażen odnoszących się do znaczeń muzycznych (nazwy instrumentów itp.); c) anafory; d) aliteracje; e) onomatopeje; f) rzadko występujące i fonetycznie wyraziste słowa polskie; g) barbarzyzmy; h) układy paraleliczne, refrenowe powtórzenia i inne⁷. Część tych postulatów realizuje wiersz Jasieńskiego *Deszcz*, którego motto wskazuje na XIX-wieczne inspiracje. Ów wzięty od Verlaine’a wers: *Oh, le bruit de la pluie...*⁸, wyznacza obszar tradycji modernistycznej, w który wpisuje się utwór polskiego futurysty:

⁴ Pod pojęciem instrumentacji głoskowej rozumiem ogół zabiegów stylistycznych, uwydatniających brzmieniową warstwę utworu i wiążących się z prozodycznymi właściwościami języka. Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1976.

⁵ Futuryzm Jasieńskiego jest problematyczny, ponieważ poeta już w 1923 roku deklarował na łamach „Zwrotnicy”, że przestał być futurystą. Niemniej z historycznoliterackiego punktu widzenia najrozsądniejsza wydaje się periodyzacja przyjęta m.in. przez Beatę Śniecikowską, która datuje ten ruch literacko-społeczny na lata 1919–1926, włączając doń również utwory Jasieńskiego napisane w okresie 1923–1926. Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 9–12.

⁶ Tamże, s. 520.

⁷ Tamże, s. 75.

⁸ Motto przytaczam za: B. Jasieński, *But w butonierce i inne wiersze*, oprac. K. Jaworski, Warszawa 2006, s. 41. Wydanie Biblioteki Narodowej (B. Jasieński, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, oprac. E. Balcerzan, BN I, nr 211, Wrocław 1972, s. 11) oraz najnowsza edycja poezji futurysty (B. Jasieński, *Poezje zebrane*, oprac. B. Lentas, Gdańsk 2008, s. 37) podają odmienną wersję, mianowicie owo motto zostało zapisane w formie *Oh, le bruits de la pluie...*, która jest niepoprawna z punktu widzenia francuskiej gramatyki, gdyż rodzajnik *le* został użyty w liczbie pojedynczej, zaś rzeczownik *bruit* ma końcówkę *s*, oznaczającą liczbę mnogą. Beata Lentas w komentarzu do drugiej ze wspomnianych książek (s. 417) dodaje, że wersja oryginalna cytatu brzmi: *O, bruit doux de la pluie*. Jeśli porównać wersje Verlaine’a i Jasieńskiego, można odnieść wraże-

Tobie, Reniu

Motto:

Oh, le bruit de la pluie...

Verlaine

Pada deszcz. Pada deszcz.
Tańczą cienie na firance...
Biały Pierrot, nocny wieszcz,
Deklamuje lilii stance.

Nocą... Ćśśścho... Wszystko śpi...
Jacyś... w kryzach... Mrok... rozplywa...
Wynosili coś przez drzwi...
Miękkie kroki wchodzą w dywan...

Krzywy pajac, biedny kłown,
Głupi rycerz Beatryczy
Twarz wykrzywił zło, jak faun,
Na podłodze siadł i KRZYCZY...

Jak chcesz wrzeszczeć – ciszej wrzeszcz!
Przyjdą ludzie!... Światło wniosą!...

.....

Pada deszcz. Pada deszcz.
Monotonnie. Capricioso⁹.

Wiersz rozpoczyna się od powtórzenia dźwiękonaśladowczego wyrażenia „Pada deszcz”, tworzącego hiperpoprawny typ młodopolskiej muzyczności. Zatomizowana, skrótowa narracja kolejnej strofy oddaje natomiast narastające napięcie, które wiąże się z sugestią domniemanego dramatycznego wydarzenia (morderstwa?), które „Jacyś... w kryzach...” najpewniej starają się ukryć. Podmiot tekstowy reaguje na tę sytuację wyrazistym krzykiem, którego doniosłość i pożądaną ambitus dynamiczny zaznaczone zostały przez zastosowanie majuskuły. Ktoś jednak każe mu zamilknąć („Jak chcesz wrzeszczeć – ciszej wrzeszcz!”). Wiersz domyka klamrowo powracający motyw modernistycznej muzyczności: „Pada deszcz. Pada deszcz”. Uspokaja on narrację, ale nie powoduje bynajmniej powrotu młodopolskiej nastrojowości, przeciwnie – czytelnik (słuchacz) pozostaje z wrażeniem stłumionej i pełnej niewypowiedzianych przeżyć tragedii. Ów powracający deszcz jest – jak sądzę – intertekstualną aluzją do znanego wiersza Leopolda Staffa *Deszcz jesienny*, stanowiącego klasyczny przy-

nie, że druga z nich zręcznie wykorzystuje asonans, wobec tego bardzo prawdopodobne jest, że polski poeta celowo zrezygnował ze słowa *doux*. Skąd jednak wynika błąd gramatyczny? Trudno orzec bez krytycznej lektury rękopisu – ten jednak nie istnieje, bądź nie został jeszcze odnaleziony, a wspomniane edycje oparte są na pierwodrukach, które nie posiadają jednak specjalnych przywilejów w dziedzinie błędów drukarskich.

⁹ B. Jasiński, *Deszcz* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. 11–12.

kład literackiej muzyczności, uprawianej w drugiej połowie XIX wieku. Aluzja ta jest w gruncie rzeczy cytatem, przywołaniem modernistycznego chwytu, jak powiedziałby Wiktor Szklowski. Każę ona krytycznie podejść do wszelkich „tradycjonalistycznych” zabiegów Jasińskiego. Znamienne brzmi w tym kontekście fraza z innego utworu:

W parkocieniu krokietni – jakiś meeting panieński.
 Dyskutują o sztuce, objawiając swój traf.
 One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasiński,
 Bezpowrotnie umarli i Tetmajer i Staff.

One jeszcze nie wiedzą, one jeszcze nie wierzą.
 Poezyjność, futuryzm – niewiadoma i X.
 Chodźmy biegać, panienki, niech się główki oświeżą –
 Będzie lepiej smakować poobiedni jour-fixe¹⁰.

But w butonierce, bo o tym wierszu mowa, dobrze ilustruje to, w jaki sposób Jasiński wypracowuje własną dykcję poetycką, dykcję, która w początkowym okresie nie jest jeszcze skrajnie futurystyczna i dopiero symboliczna śmierć literackich antenatów umożliwia jej krystalizację. Z sylabotonicznej struktury tego wiersza mógłby być dumny sam Leopold Staff, również pewne neologizmy (np. „parkocien”) mieszczą się w stylistyce młodopolskiej, jednak witalistyczne parcie naprzód, oddane m.in. za pomocą powtórzeń („One jeszcze nie wiedzą, one jeszcze nie wierzą.”) oraz karkołomnie zakończonej enumeracji („Poezyjność, futuryzm – niewiadoma i X.”), wykracza zdecydowanie poza melancholijną nastrojowość modernizmu. Na strategię łączenia poetyki młodopolskiej z awangardową wskazuje Anatol Stern. Powiada on w kontekście poematu Jasińskiego *Słowo o Jakubie Szeli*, że błędne jest zarówno złośliwe posądzanie Jasińskiego o paseizm, jak i dobroduszne wskazywanie na tradycję, z której – mimo wszystko – czerpał poeta. Stern jest przekonany, iż w poemacie o chłopskim buntowniku występowanie tych dwóch zakresów stylistycznych służyć ma przewartościowaniu tradycyjnych ujęć, z których czerpał autor: „Sentymentalna melodyka uczuciowa zjawia się tu wyłącznie w celu zdemaskowania jej sentymentalizmu – nie tylko «młodopolskiego», ale i tego, który właściwy jest niekiedy pieśni ludowej”¹¹.

Ogromną rolę w procesie kształtowania się samodzielnej poetyki Jasińskiego odegrała sfera brzmieniowości. W programowym wierszu *Do futurystów* autor podkreślał:

¹⁰ B. Jasiński, *But w butonierce* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. 25.

¹¹ A. Stern, *Bruno Jasiński*, Warszawa 1969, s. 91.

Już nas znudzili Platon i Plotyn,
I Charlie¹² Chaplin, i czary czapel –
rytmicznym szczękiem wszystkich gilotyn
piszę ten apel¹³.

Platon i Plotyn funkcjonują tu jako emblematy kultury europejskiej, kultury, z którą definitywnie zerwać mają futuryści. Ów gest negacji ma się odbyć poprzez niewybredne zaprzeczenie dokonań filozofów, tj. – wywołujące kontekst Rewolucji Francuskiej – zgilotynowanie ich. Z mojego punktu widzenia najważniejsze jest jednak to, że rewolta ma się dokonać z nieustannym towarzyszeniem „rytmicznego szczęku”, co oznacza, iż nowa poezja właśnie w owej mechanicznej powtarzalności chce odnaleźć swój wyraz. Tętniący w wielu utworach Jasińskiego rytm jest jednym z podstawowych wyznaczników nowej muzyczności.

Zastosowanie rozmaitych wzorców metrycznych jest charakterystyczne w *Słowie o Jakubie Szeli*. Każda zmiana zaznaczona jest w tym poemacie typograficznie, poprzez oddzielenie fragmentów asteriskiem, choć nawet bez tego udogodnienia czytelnik zauważyłby zapewne uderzające różnice wyrazowe. Otóż w wielu ustępach ilość głosek odpowiada typowym ugrupowaniom liryki folklorystycznej, a więc wersom złożonym z 6, 7 lub 8 głosek, rymowanych kuletowo:

Tańcowali cztery dni,
ani więcej, ani mniej.

Tańcowali piątą noc –
runął dwór jak zgniły kloc¹⁴.

Anafora oraz paralelizm składniowy dynamizują przebieg narracji w wielu fragmentach poematu stylizowanych¹⁵ [...] wartko biegnąca „akcja” bywa przerywana fragmentami zgoła lirycznymi:

Oj, ty, **wolo**, rozchełstana, strzelista,
wolo wolna,
wolo polna!

¹² Wspomniana już edycja krytyczna pod redakcją Beaty Lentas (B. Jasiński, *Poezje zebrane*, oprac. B. Lentas, Gdańsk 2008, s. 248) podaje w tym miejscu inny zapis, mianowicie *Charlie*.

¹³ B. Jasiński, *Do Futurystów* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. 51.

¹⁴ B. Jasiński, *Słowo o Jakubie Szeli* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. 141–142.

¹⁵ Problem stylizacji na poezję ludową jest dużo bardziej skomplikowany i odgrywa w poemacie zasadniczą rolę. Zob. M. Rawiński, „*Słowo o Jakubie Szeli*” Brunona Jasińskiego wobec folkloru, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 81–118.

Potoczyłaś ty się, wolo, po polu,
 po polepie śniegowej, w noc miałąką
 kulą śnieżną – ulęgałąką¹⁶.

Już sam układ typograficzny tego fragmentu determinuje spowolnienie lektury. Ponadto na refleksyjną muzyczność wpływa: homofonia (wywołana natarczym powtarzaniem samogłoski „o”), wykorzystanie figury pseudoetymologicznej („wolo wolna”) oraz zastosowanie rymów („miałąką” – „ulęgałąką”), którym daleko do poezji ludowej¹⁷.

Jeszcze innym charakterystycznym dla Jasieńskiego zabiegiem, wpływającym na brzmieniowe właściwości poematu, jest kończenie wersu oksytonami.

A i gdzie ta twoja Maryś,
 co ją wziął tak smęt aż,
 że nie wyszła dzisiaj nawet
 odwiedzić cię na cmentarz¹⁸.

Pojawiające się w drugim wersie cytowanej strofy, wyrażenie „smęt aż” to nietypowa dla polskiej prozodii, bo zasadzająca się na dwóch sylabach akcentowanych, stopa metryczna: spondej. Jednocześnie poeta upodobnił tę grupę do, kończącego wers czwarty, wyrazu „cmentarz” o typowym akcencie paroksytonicznym. W rezultacie powstał zaskakujący efekt brzmieniowy, zasadzający się na różnej akcentacji podobnie brzmiących, choć oznaczających coś zupełnie innego, wyrazów. Olśniewającym, choć niezwykle wymagającym z punktu widzenia warsztatu poetyckiego, rozwiązaniem jest oparcie całej strofy na spondejach:

Szedł śnieg. Brał mróz.
 Biegł zbieg. W mróz wrósł.
 Z ust krew – as kier.
 Znad drew mgła skier¹⁹.

Akcenty przypadają tu na każdą sylabę, co powoduje konieczność bardzo precyzyjnej artykulacji (skandowania), dodatkowo utrudnionej przez obecność zbitek spółgłosek zwartowybuchowych. Jednocześnie rymuje się niemal wszystko ze wszystkim, m.in. wygłosy wyrazów znajdujących się przed średniówką („śnieg” – „zbieg”; „krew” – „drew”). Ponadto zastosowane zostały: eksponująca spółgłoskę „r” homofonia; figura etymologiczna („Biegł zbieg.”) oraz pare-

¹⁶ B. Jasieński, *Słowo o Jakubie Szeli* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. 143 [podkr. T. G.].

¹⁷ B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 505–507.

¹⁸ B. Jasieński, *Słowo o Jakubie Szeli* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. 115.

¹⁹ Tamże, s. 141 [podkr. T. G.].

chesis („kier” – „skier”)²⁰. Tak rozległe wykorzystanie instrumentacji głoskowej owocuje wyrazistością brzmieniową na tyle znaczącą, że poziom prozodii języka wysuwa się na pierwszy plan, odwracając jakoby uwagę odbiorcy od dokładnych znaczeń poszczególnych wyrazów²¹.

Mimo tej uwodzicielskiej mocy brzmień, eksplikacja semantyczna w przypadku *Słowa o Jakubie Szeli* jest na ogół²² możliwa, istnieją jednak utwory Jasińskiego, które rezygnują z tradycyjnej dyspozycji znaczeń. Są to dzieła, w których – jak powiada Edward Balcerzan²³ – słowa zostały okaleczone. Jednym z nich jest wiersz *Na rzece*:

na rzece rzec ce na cerze mrze
 pluski na bluzki wizgi
 a dalekie lekkie dale że
 poniosło wiosłobryzgi

 o trafia tarów żyrafy raf
 ren cerę chore o ręce
 na stawie ta wie na pawie staw
 o trące tren terence

 na fale fal len na leny lin
 nieczułem czułem czułem
 od doli dolin do Lido lin
 zaniosło wiosła mułem²⁴

Natrętna instrumentacja głoskowa jest zdecydowaną dominantą tego tekstu. Na podkreślenie zasługuje całościowe, totalne wręcz użycie aliteracji i powtórzenia. Każdy wers zbudowany jest z charakterystycznej brzmieniowo grupy głosek, powtarzanych w rozmaitych konfiguracjach: np. anagramatyczne zestawienie „ręce – cerę” w drugim wersie pierwszej strofy, czy, znajdująca się w ostatniej zwrotce, wyzyskująca figurę pseudoetymologiczną, grupa „czułem – czułem” (rymuje się ona dodatkowo z domykającym „mułem” oraz wchodzi w relację

²⁰ Zob. B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 503–504.

²¹ Na marginesie rozważań o muzycznych uwikłaniach poematu Jasińskiego chciałbym dodać, że obok nowatorskich i niezwykle nieraz wyrafinowanych rozwiązań brzmieniowych, poeta stosował również strategie dobrze znane tradycji modernistycznej, a mieszczące się w obszarze kategorii muzyczność II (według typologii Hejmeja), np. wprowadzał nazwy konotujące znaczenia muzyczne: „Rozhuśtała już jesień tysiącem batut / krzywe wierzby nad stawem w takt żabich gam. / Na ostatni fałszywy czerwieny atut / dzisiaj w durnia ze śmiercią gram”. (B. Jasiński, *Słowo o Jakubie Szeli* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. 102).

²² Czasem pojawiają się elementy punnonsensu, które badacze wiążą z zastosowaniem tradycji folklorystycznej (Rawiński) lub z dadaizmem (Śniecikowska).

²³ E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968, s. 65–73.

²⁴ B. Jasiński, *Na rzece* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. 40–41.

z otwierającym „nieczułem”). Zabiegi tego typu powodują, że każdy wers uzyskuje specyficzny „koloryt brzmieniowy”, podkreślany rymami wewnętrznymi i zewnętrznymi, stosowaniem homofonii, paralelizmów składniowych oraz figur (pseudo)etymologicznych. Warstwa dźwiękowa tego utworu nie jest jednak przeźroczysta. Przeciwnie – zasłania ona sens i rozmywa znaczenia. Mimo tej specyficznej, jakże odległej od poetyki młodopolskiej (a jednak realizującej na swój przewrotny sposób jej postulat), „mglistości semantycznej”, wiersz Jasieńskiego można poddać eksplikacji. Próbę taką podjął Edward Balcerzan, który zaproponował następującą interpretację pierwszej strofy: „czyjś głos, jakaś głoska wypowiedziana w przestrzeni nad rzeką, umiera na powierzchni wody; słychać plusk, chlupotanie, skowyt; to w odległą, nieważką dal coś porwało bryzgi spod wiosel”²⁵. Słuszne wydaje się rozumowanie Balcerzana, który w „cerze” rzeki dostrzega jej powierzchnię, tym bardziej że zwrot „na cerze” jest w istocie anagramem wyrażenia „na rzece”. Warto też zwrócić uwagę na sposób, w jaki Jasieński buduje neologizmy. Domykające pierwszą strofę „wiosłobryzgi” zawierają w sobie „wizgi” (z wersu drugiego) oraz wygłos poprzedzającego je wyrazu „poniosło”. Z kolei w ostatniej strofie pojawia się wirtuozowski – w mojej opinii – wers: „od doli dolin do Lido lin”. Na pierwszy rzut oka – czy też ucha – jest on purnonsensową wariacją na temat czterech głosek: ‘o’, ‘d’, ‘l’, ‘i’ oraz ‘n’. Co istotne, pojawiają się one stopniowo, nawarstwiając się i tworząc coraz to nowe znaczenia: najpierw odbiorca dostrzega samo „od”, później zostaje ono powtórzone w inwersji jako „do” wraz z końcówką „li”, dzięki czemu powstaje wyraz „doli”, będący dopełniaczem od rzeczownika „dola”, wreszcie dodany zostaje do niego kolejny człon – spółgłoska „n”, która znowuż powoduje zmianę znaczenia, tym razem na dopełniacz liczby mnogiej od rzeczownika „dolina”. Z kolei druga część tego wersu to składniowa „sztuczka”, wyzyskująca efekt tmezy. Przeczytana linearnie: „do Lido lin” wydaje się być igraszką brzmieniową, eksploatującą występujące wcześniej głoski o dosyć hermetycznym znaczeniu. Niemniej jeśli zauważyć, że, zapisana majuskułą „Lido” przedziela dwie sylaby wyrazu „do-lin”, wówczas można przeczytać ten fragment jako „dolin Lido” i rozumieć pod tą frazą odniesienie do wyspy Lido²⁶, u wybrzeży której należałoby w takim układzie szukać wiosel opisanych w kolejnym wersie („zanosło wiosła mułem”). Wydaje się, że zabieg ten nie jest tylko formalną zabawą, niepotrzebnym utrudnieniem (cóż wzbraniało poecie zapisać tę grupę jako „dolin Lido”?), ponieważ dzięki takiej notacji uzyskał Jasieński możliwość wielopoziomowego kodowania: strukturę „do Lido lin” można bowiem zrozumieć, jako 1) do lin [znajdujących się na wyspie] Lido; 2) dolin [wyspy] Lido; 3) do dolin [wyspy] Lido.

²⁵ E. Balcerzan, *Wstęp* [w:] B. Jasieński, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, dz. cyt., s. LXVI–LXVII.

²⁶ Lido to wyspa leżąca niedaleko Wenecji. W latach 20. XX wieku znana była za sprawą opowiadania Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji* (pierwsza edycja z roku 1912), którego część rozgrywa się w tym właśnie miejsku.

Omawiany zabieg otwiera drogę do realizacji spiętrzających znaczenie w sposób przywodzący na myśl kategorię muzyczności literatury²⁷, która wiąże się nie tyle z ogromną rolą instrumentacji głoskowej, co z zaburzeniem linearnego typu lektury. Poszczególne głoski wiersza *Na rzece* pojawiają się w przeróżnych układach, zyskując dzięki temu nowe znaczenie; te same sylaby składają się na różne wyrazy, wreszcie całe zwroty realizowane są anagramatycznie. Rozwiązania tego typu niewątpliwie posiadają znamiona ludycznej zabawy, sądzę jednak, że mają one również głębsze konsekwencje. Skrajnie atomistyczne traktowanie materiału językowego, a także dążenie do maksymalnej kondensacji wielorakich sensów w małych strukturach przypomina sposób kompozycji, typowy dla Antona Weberna.

Kwartet smyczkowy op. 28 tego austriackiego kompozytora to utwór oparty na – strukturalnie rzecz biorąc – czterech tylko dźwiękach, poddanych przeróżnym przekształceniom²⁸. Początkowa grupa G-FIS-A-GIS zostaje powtórzona od innego tonu w układzie retragonalnym, zupełnie tak, jak sylaby „do” i „od” w wierszu Jasińskiego. Kolejne cztery dźwięki dzieła Weberna stanowią odwrócenie przekształconego uprzednio układu i – w konsekwencji – tworzą strukturę wyjściową, ale zrealizowaną od innego szczebla skali. W efekcie tych operacji kompozytor uzyskał dwunastotonowy szereg, na którym – zgodnie z zasadami muzycznej techniki dodekafonicznej – oparł cały utwór. Seria Weberna powstała dzięki tej samej strategii anagramatycznej, co zestawienie wyrazów „na rzece” i „na cerze” z utworu polskiego poety. Jednorodność materiału, mieszcząca w sobie wielość znaczeń, była programowym elementem techniki dwunastotonowej, która w tym celu stosowała, typowe dla muzyki polifonicznej, zabiegi kontrapunkcyjne (prezentacja jakiegoś motywu od końca do początku, w odbiciu lustrzanym itp.). Jasiński postępuje podobnie, tworząc literacki odpowiednik dodekafonicznego kontrapunktu, czyli polifonizując literaturę. Zaznaczyć przy tym należy, że pojęcie to rozumiem inaczej niż Bachtin: włączam w jego zakres m.in. zastosowanie strategii permutacyjnych, szczególnie zaś przekształceń kontrapunktycznych²⁹.

Na zakończenie chciałbym zwrócić uwagę na rolę dokonań Brunona Jasińskiego na gruncie polskiej fonostylistyki. Jest bowiem zastanawiające, że niektóre totalnie instrumentowane ustępy z jego dzieł uznajemy dzisiaj za przykład wyrafinowanej eufonii, podczas gdy XIX-wieczna poetyka potępiłaby najpewniej grupy spółgłosek zwartowybuchowych w spondejach ze *Słowa o Jakubie Szeli*, czy

²⁷ Por. z kategorią muzyczność III w typologii Hejmeja.

²⁸ Zob. K. Szwajgier, *Webern, B-A-C-H, C-A-G-E i Czwórca* [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. M. Janicka-Słysz, T. Małecka, K. Szwajgier, Kraków 2001, s. 746–750.

²⁹ T. Górny, *Sztuka kontrapunktu, czyli od polifonii do polifoniczności*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4.

polifoniczne ugrupowania z wiersza *Na rzece*. Rozwiązania takie byłyby uznane za kakofoniczne i niesprzyjające muzyczności. Juliusz Słowacki pisał, iż:

[...] bogactwo [języka] zależy na śmiałych i pięknych wyrażeniach – a harmonia na poważnych i szerokich wyrazach i na otwartych samogłoskach, nie zaś na skupieniu krótkich jednosylabowych słów i na sprowadzeniu razem tętniących spółgłosek, tak ażeby każda miara wierszowa była garstką zbitych razem w jedne dźwięków³⁰.

W XX wieku dokonała się doniosła zmiana w sposobie słyszenia poezji³¹, w efekcie której oksytony Jasińskiego mogą dzisiaj uchodzić za przykład wyrafinowanej poezji. Jakkolwiek będziemy waloryzować ową zmianę – pozytywnie czy też negatywnie – warto zauważyć, że jednym z czynników, które wpłynęły³² na kształt dzisiejszych wyobrażeń na temat tego, co jest eufonią, a co nią nie jest, czyli w gruncie rzeczy na sposób współczesnego pojmowania piękna, jest twórczość Brunona Jasińskiego. Rzecz jasna, nie tylko jego. Podobne rozwiązania stosowali również inni poeci awangardowi, niemniej warto pamiętać o roli, jaką w procesie zmiany paradygmatu estetycznego odegrał – często otrzymujący etykietę ekstrawaganckiego kpiarza i burzyciela – autor *Buta w butonierce*.

Tomasz Górny

FROM MUSICALITY TO POLYPHONY:
THE POETIC WORK OF BRUNON JASIEŃSKI

Summary

This article deals with the poetry of Brunon Jasiński, a leading Polish futurist, and more specifically with the sound structure of his poems, i.e. the dimension 'Musicality I' according to Andrzej Hejmej's typology. An analysis of the prosodic element of Jasiński's language suggests that his experiments paved the way for the 20th-century shift of the euphonic paradigm. The article also tries to describe Jasiński's most outré futuristic ideas with the help of a revised concept of the polyphony of literature (devised by the author, it broadens the Bakhtinian understanding of the term).

³⁰ J. Słowacki, *O poezjach Bohdana Zaleskiego*, w. 168–174, cyt. za: M. Dłuska, *Elementy śpiewności w poezji [w:] tejże, Prace wybrane. Tom 3: Poezja wierszem i prozą*, red. S. Balbus, Kraków 2001, s. 7.

³¹ Zob. B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 241–242.

³² Beata Śniecikowska ostrzega przed zbyt łatwym tworzeniem historycznoliterackich uproszczeń na temat zapożyczeń późniejszych poetów u twórców futurystycznych, czyli przed tzw. „wpływością” literacką. Niemniej badaczka zwraca uwagę na wyjątkowe miejsce fonostylistyki Jasińskiego, Czyżewskiego, Młodożeńca, Sterna i Wata dla rozwoju polskiej poezji nowoczesnej (Tamże, s. 543–548).