

Katarzyna Cudzych-Budniak

### Dynamika jako element muzyki w poezji XX wieku (na przykładzie wybranych wierszy Stanisława Barańczaka)

Na początku moich rozważań chciałabym wskazać na dużą ostrożność badaczy w formułowaniu wniosków i stosowaniu nomenklatury muzycznej w odniesieniu do twórczości literackiej. Bardzo rzadko pojawia się termin „muzyka” wypowiedziany wprost, niepoprzedzany specjalnym wyjaśnieniem, cudzysłowem, znakiem zapytania. Badacze sięgają do określeń takich jak „muzyczność”<sup>1</sup>, „muzycyzm”<sup>2</sup> czy też „quasi-muzyczność”<sup>3</sup> dzieła, które, jak zauważa Józef Opalski „najczęściej w trywialnym rozumieniu, znaczą bardzo niewiele, mogą być zaledwie kiepską pomocą przy określaniu podobieństw obu sztuk”<sup>4</sup>. Terminy te, przez które rozumieć będą niejednoznaczne przejawy muzyki w utworze literackim czy samą „melodyczność” języka poezji, łączą się w moim odczuciu z potraktowaniem muzyki w sposób metaforyczny. Uważam jednak, że pewne zjawiska muzyczne pojawiają się w literaturze również realnie i nie należy obawiać się wskazywania na ich źródła, chociaż często związane są z subiektywnym odbiorem, przez co niemożliwe jest ich uzasadnienie. Czasami także trudno wyznaczyć granicę między metaforycznym i rzeczywistym sposobem istnienia muzyki w dziele literackim ze względu na ich wzajemne wpływy, przenikanie się i niejednoznaczność w definiowaniu.

W dziele muzycznym wyróżnia się siedem części składowych, które mają wpływ na jego ostateczny kształt. Są to: rytm, melodia, harmonia, artykulacja, dynamika, agogika i kolorystyka, czyli barwa. Między nimi istnieją ściśle zależności i żadnego z nich nie można pominąć przy analizie utworu. Ich odpowiedniki możemy odnaleźć w mniej lub bardziej jawny sposób także w tekście poetyckim. Pomiń w tym momencie rozważania na temat obecności w poezji rytmu, melodii czy nawet harmonii, skupię się zaś na tak istotnym elemencie, jakim jest dynamika. Zmiany i przebiegi dynamiczne w dziele literackim można odczytywać na różnorodnych poziomach: metaforycznym i realnym, prozodycznym i semantycznym (według terminologii zastosowanej przez Andrzeja Hejmeja w „semantyce słownikowej” i „semantyce intonacyjnej”<sup>5</sup>). Granica między nimi jest jednak niejednokrotnie bardzo trudna do uchwycenia.

<sup>1</sup> Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia tekstów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 79–100.

<sup>2</sup> St. Dąbrowski, „*Muzyka w literaturze*”. (*Próba przeglądu zagadnień*), [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 162.

<sup>3</sup> Tamże, s. 169.

<sup>4</sup> J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 187.

<sup>5</sup> A. Hejmej, *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka)*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 342.

Mówiąc: „utwór jest dynamiczny” w rozumieniu teoretyczno-literackim, mamy na myśli nie to, że można w nim odnaleźć wiele zmian związanych z głośnością, ale to, że sprawia wrażenie tętniącego życiem i pełnego energii. Może to być spowodowane językiem utworu, sposobem konstruowania wypowiedzi (krótkie zdania, czas teraźniejszy, równoważniki zdań, interpunkcja, przerzutnie) czy też jego charakterem. W niniejszej pracy potraktuję dynamikę jedynie jako pojęcie zaczerpnięte z teorii muzyki. Przez zmiany, przebieg dynamiczny rozumiem, analogicznie do ujęcia muzycznego, zmiany w natężeniu i napięciu, operowanie głośnością (*forte*) i cichością (*piano*), narastanie dynamiki (*crescendo*) i jej zmniejszanie (*decrescendo* / *diminuendo*).

## 1. Dynamika w muzyce

W teorii muzyki dynamika jest elementem, którego rola polega na określeniu zjawisk związanych z natężeniem siły dźwięków i jego zmianami w utworze. Zmiany te są precyzowane przez określenia dynamiczne: stałe (*forte* – głośno, *piano* – cicho) i zmienne (*crescendo* – wzmacniając, *diminuendo* – ścisząc). Dynamika jest nieodłącznym elementem utworu muzycznego. Wykonanie go z pominięciem zasad dynamicznych zmienia niemal całkowicie jego wydźwięk i charakter. Efekty dynamiczne często zostają pominięte na rzecz idealnej techniki. Zapomina się o tym, że od XVIII wieku różnice dynamiczne stały się istotnym współczynnikiem dzieła muzycznego, przyczyniając się do jego wyraźnego podziału. Bez uwzględnienia tego faktu utwór pozostaje płaski, pozbawiony głębi, trudno więc mówić o jego całkowitej percepcji. Po mechanicznym „odegraniu” linii melodycznej sens i idea muzyki zostają zachwiane.

Ponadto zmiany dynamiczne mogą pojawić się po to, by coś uwypuklić, nadać czemuś większe znaczenie. Z określeniem głośności wiąże się *forte* (*f*) – głośno, silnie, którego funkcją może być podkreślenie, mocniejsze zarysowanie lub skonstrastowanie motywu czy frazy z innym elementem pojawiającym się *piano* albo też wzmocnienie dramaturgii, napięcia. Obowiązują także inne oznaczenia, jak *fortissimo* (*ff*) – bardzo głośno; czy nawet *fortissimo possibile* (*fff*) – możliwie najgłośniej. Analogicznie do oznaczeń głośności istnieje szereg określeń dotyczących *piano* (*p*, *pp*, *ppp*), obowiązują też bardziej subtelne jak *mezzo forte* (*mf*) i *mezzo piano* (*mp*). Relacje i różnice między nimi są trudne do uchwycenia, względne i zależne od siebie nawzajem. Często stosowane są stopniowo, narastająco, prowadząc do punktu kulminacyjnego, apogeum, do czego wiedzie też *crescendo*, oznaczające stopniowe wzmacnianie intensywności dźwięków.

Istnieją wypadki, w których ważne jest podkreślenie tylko jednego akordu, dźwięku. Wtedy można zastosować szereg różnych możliwości: *f*, *ff*, lub *fff* czy też mocniejsze wyrażenie, związane z zaakcentowaniem, wyraźnym zaznaczeniem, jak *piano forte* (*pf*), *sforzatto* (*sf*), *subito forte* (*sf*). W takich momentach trudno mówić o przypadkowości oznaczeń, nie można też ich oddzielić od całości kształtu utworu, co świadczy o tym, że sposób wykonania wyraża znacznie więcej niż tylko zapis linii melodycznej.

## 2. Dynamika w poezji

Dynamika to aspekt, który również w literaturze może odgrywać znaczną rolę. Tu funkcja dynamiki jest zbliżona do tej obecnej w utworach muzycznych, a przejawia się poprzez wzrost napięcia, tempa, zmianę charakteru, a także poprzez duże nacechowanie emocjonalne utworów.

Niewątpliwie odczucie dynamiki jest ściśle związane z indywidualną interpretacją odbiorcy tekstu. Zależy ona przede wszystkim od jego stanu emocjonalnego, zaangażowania, doświadczenia czy nawet kompetencji czytelniczej, ale i od intonacji przejawiającej się w czasie głośnej deklamacji „co – jak zauważa Michał Bristiger – istotnie jest niekiedy zalecane albo nawet wymagane jako warunek konieczny właściwego odczytania tekstu”<sup>6</sup>. Trudno oddzielić wzrost napięcia od modulacji głosu, gdyż, jak twierdzi Czesław Zgorzelski, „wiele zależy tu od emocjonalnego i ogólnosemantycznego zabarwienia wypowiedzi”<sup>7</sup>. Oczywiście jest, że w momencie, kiedy sytuacja przedstawiona w wierszu się zmienia, czytający to podkreśla. Te wyznaczniki najtrudniej uchwycić i poddać technicznemu opisowi. Jednakże, o czym wspomina Stanisław Furmanik, frazy intonacyjne „nie są czymś subiektywnym, osobistym, prywatnym, tworzą one swoistą dziedzinę danego systemu językowego, są utrwalone i sprawdzalne”<sup>8</sup>, dlatego też nie należy pomijać ich w tego typu rozważaniach.

Przełożenie treści poezji, streszczenie jej czy parafraza powoduje utratę tego, co niewyraźalne wprost; tego, czego nie komunikują same słowa w warstwie semantycznej czy brzmieniowej, dlatego nie można pominąć aspektu dynamiki w wykonaniu, percepcji i analizie dzieł poetyckich. Wszelkie subtelne, delikatne zmiany dynamiczne świadczą o czymś, co należy zbadać i uwzględnić. Nie są przypadkowe, nawet jeśli nie posiadają charakteru intencjonalnego. Niejednokrotnie stają się wręcz czynnikiem formotwórczym, kształtującym charakter utworu, podkreślającym emocje, sytuację liryczną. Wyrażane są środkami poetyckimi, znakami interpunkcyjnymi, odpowiednim doбором słownictwa i usytuowaniem go w obrębie całości dzieła.

## 3. Projekt dynamiki w poezji

Czy wobec tego można mówić o ogólnym projekcie dynamicznym, który mógłby być odniesiony do wszystkich wierszy i ewentualnie modyfikowany lub weryfikowany na podstawie konkretnych przykładów? Czy coś takiego w ogóle istnieje?

Na potrzeby tego tekstu pozwoliłam sobie postawić hipotezę, iż można stworzyć projekt ogólny dynamiki w poezji, bez opierania się na konkretnych tekstach. Czy jest to zasadne i czy ta hipoteza będzie mogła znaleźć potwierdzenie, spróbuję zbadać w niniejszej pracy, odnosząc się – w dalszej jej części – do poezji Stanisława Barańczaka. Jednak, na co warto zwrócić uwagę, przytaczane przeze mnie interpretacje będą oparte tylko na moich indywidualnych

<sup>6</sup> M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 21.

<sup>7</sup> Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 91.

<sup>8</sup> T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 9-10.

badaniach, w związku z czym wiele przykładów można zinterpretować w zupełnie inny sposób.

### 3.1.

Wydaje się, że czasem wystarczy spojrzeć na graficzną stronę wiersza, jego budowę, zewnętrzną formę, by stwierdzić, że pojawiają się w nim wahania dynamiczne. Sam zapis graficzny wiersza przywodzi na myśl przeobrażenie, zmianę, co wpływa także na nastawienie czytającego i na jego intonację albo nagle zamilknięcie. Decydują o tym znaki interpunkcyjne (znaki zapytania, wykrzykniki, wielokropki), zmiany czcionki poszczególnych zwrotów, majuskuły, wykrzyknienia, ale i wykropkowane wersy.

Skoro mowa o graficznym ukształtowaniu wiersza, warto wspomnieć o przerzutniach, łączących się z prozodycznym rozumieniem dynamiki. Poprzez swoją obecność rozbijają one jednorodną konstrukcję tekstu, wprowadzając dysonans, który wiąże się równocześnie z wahaniami dynamicznymi. Przerzutnie powodują swego rodzaju zawieszenie, pozostawiają niedopowiedzenie lub po prostu dopełniają sens, czasem go zmieniając.

### 3.2.

Pewną regułą może stanowić fakt podkreślenia za pomocą dynamiki wszelkich przeżyć emocjonalnych i odczuć wewnętrznych podmiotu tekstowego. W miarę rozwoju napięcia, zaangażowania, wzrasta także efekt dynamiczny – poprzez *crescendo* dochodzi się do *forte*. Wiąże się to ze stosowaniem znaków interpunkcyjnych wyrażających emocje, takich jak wykrzyknik, znak zapytania, wielokropki, pauza, a także różnego rodzaju chwytów retorycznych, jak chociażby pytania retoryczne. Dramatyzm (podkreślany przez *crescendo*) może wynikać też z treści, która współdziała ze stosowanymi chwytami.

Anafory czy powtórzenia większych całości powodują stopniowe dochodzenie do kulminacji, które można potraktować jako rodzaj klimaksu – gradacji. W muzyce istnieje analogiczny zabieg, jakim jest progresja, inaczej sekwencja. Dynamika często objawia się w momencie stosowania progresji – albo poprzez *crescendo*, albo *diminuendo*. Zabiegiem wprowadzającym efekt *crescenda* są także wyliczenia, wzmagające automatycznie tempo wiersza, a tym samym jego dynamikę. Podobna sytuacja ma miejsce w wierszach z refrenem.

Mówiąc o przekazie emocjonalnym, mam przeważnie na myśli emocje negatywne: trwogę, rozpacz, smutek, ból. Zmiany dynamiczne wywołane pojawieniem się ich w utworach występują przede wszystkim w warstwie treściowej, ponieważ trudno oddzielić to, o czym tekst mówi, od reakcji wywołwanym w podmiocie mówiącym.

W rozważaniach na temat emocjonalnego ukształtowania wiersza warto wspomnieć także o apostrofie. Przypadek wołacza dynamizuje opis, wszelkie wykrzyknienia powodują nagły wzrost napięcia – gwałtowne *forte*, wręcz *fortissimo*. Obok apostrofy należy przywołać także dialog, wymianę myśli, jako

sposób wprowadzania zmian dynamicznych do utworu literackiego, czy też stosowanie cytatu i mowy niezależnej.

### 3.3.

Nie można zapomnieć o zmianach w sferze dynamiki pojawiających się w celu podkreślenia sytuacji przedstawionej poprzez warstwę brzmieniową. Służy temu wszystko, co wiąże się z instrumentacją głoskową, a więc stosowanie wszelkiego rodzaju wyrazów dźwiękonaśladowczych, które w samej swej warstwie brzmieniowej powodują napięcie i zmiany dynamiczne – czy to poprzez sens, jaki niosą, czy sposób artykulacji.

### 3.4.

Innym sposobem wprowadzania dynamiki do utworu muzycznego jest stosowanie „literackiego *sforzatto*”. W muzyce *sforzatto* oznacza nagle, wyraźne podkreślenie konkretnego zwrotu muzycznego (współbrzmienia lub dźwięku) poprzez go wyodrębnienie. Podobną funkcję posiada w literaturze stosowanie zmiany czcionki czy majuskuły. Zabiegi te zmieniają często sens i wydźwięk danego stwierdzenia, zwracają uwagę na coś, co mogłoby zostać pominięte przez czytelnika.

### 3.5.

W rozważaniach na temat zmian dynamicznych nie można również pominąć kwestii *piano* i ciszy. *Piano* przynosi uspokojenie, ukojenie, pozwala na refleksję, zatrzymanie się w biegu, wniknięcie w dzieło. W rezultacie może ono przekazać znacznie więcej niż wykrzyczane i pełne gwaru *forte*, tylko trzeba się w nie wsłuchać i na nim skupić się. Dochodzenie do *piano* może nastąpić stopniowo, poprzez *diminuendo* (*decrecendo*), jak i nagle – *piano subito*.

Zjawisko to może konotować nastroje negatywne, pełne smutku i przygnębienia. To, co ciche, utożsamiane jest z cierpieniem i nieszczęściem, podobnie jak odczucia pełne bólu wiążą się z atmosferą spokoju i milczenia. Może przejawiać się też w dosłownym sensie poprzez stosowanie czasowników, takich jak „szepnąć” (albo na przykład szept konotujących).

Kontrast dynamiczny najczęściej budowany jest poprzez zestawienie głośniejszych tonów z ciszą. Cisza może stanowić kontrastowe tło dla dźwięku – wtedy może on zostać doceniony, gdy posiada zestawienie z czymś przeciwnym. Może także występować w funkcji ukojenia, uspokojenia lub pojawiać się przed mającym nadejść hałasem, jako przygotowanie.

## 4. Dynamika u Stanisława Barańczaka

Czy wskazane przed momentem elementy dynamiki można odnaleźć w poezji Stanisława Barańczaka? Z jednej strony tak, z drugiej nie. Poezję Barańczaka można nazwać poezją oszczędną, jeśli chodzi o operowanie środkami

wizualnymi, ekspresyjnymi. Poeta buduje napięcie głównie poprzez ironię i z pozoru obojętny ton, a nie przez obecność znaków interpunkcyjnych czy innego rodzaju środków „wizualnych” jak zmiany czcionek bądź wyodrębnianie słów i zwrotów. U autora *Chirurgicznej precyzji* zwycięża raczej prostota formy (co może zostać poczytane jako paradoks, z uwagi na kunszt formy poetyckiej owego poety). W związku z tym można mówić o swego rodzaju braku dynamiki rzucającej się w oczy przy pierwszym kontakcie z jego twórczością – braku z daleka „krzyczących strof” czy „*crescendowych* pochodów”, albo o dominacji jednostajnego *mezzo piano*. Jednak jeśli przeanalizować dokładniej tę poezję, pierwsze wrażenie zaczyna się zmieniać i, pozostając nawet na płaszczyźnie asemantycznej, można wskazać zauważalne przeobrażenia dynamiczne.

#### 4.1.

Niezaprzeczalnie środkiem wnoszącym efekty dynamiczne do poezji Barańczaka są przerzutnie. Jaka jest jednak rola przerzutni w ogólnym kształtowaniu zmian dynamicznych w wierszu? Można ją rozumieć dwojako. Jako przykład do analizy posłuży mi wiersz *O dalszy pomyślny* z cyklu *Dziennik zimowy* (ze zbioru *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*) w całości zbudowany z wykorzystaniem przerzutni:

O dalszy pomyślny rozbój, tak żeby  
można śmiało walić naprzód (a  
pytać potem) bez potykania się na wybuchowych  
spółgłoskach bruku, żeby nikt  
nie nadązał budować z nich słów, barykad, które  
tamują ruch  
w interesie  
żywotnym i właściwie pojętym, żeby to  
jakoś szło do przodu, żeby  
przez usta nam to przeszło, ten prostolinijny  
ryk poparcia, powiadacie: zęby  
stoją na przeszkodzie? No to wybić  
to sobie z głowy, wyrwać z korzeniami  
język, niech nic nie zawadza, niech się  
rozwijają pomyślnie, po naszej myśli proporcjonalny proporzec  
wycia o tak, to dopiero będzie  
rozwój na równej drodze<sup>9</sup>.

Z jednej strony, każde rozpoczęcie wypowiedzenia i przeniesienie rozwiązania dalej powoduje napięcie, za którym podąża zmiana dynamiczna. Przerzutnie prowadzą więc do wzmożonego napięcia, które dopiero po jakimś czasie zostaje rozładowane. Następuje zatem wyraźne wzmocnienie dynamiki, pojawia się *crescendo*, którego kulminację stanowi ostatnie słowo w wersie. Tak rozumiejąc przerzutnie, musimy zaznaczyć również, że każde rozpoczęcie wersu powoduje rozładowanie napięcia i konieczność zbudowania go na nowo – a więc za

<sup>9</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 255.

każdym razem następuje dochodzenie od umiarkowanego *piano* przez *crescendo* do *forte*.

Z drugiej jednak strony, przeniesienie rozwiązania do kolejnego wersu może nieść zupełnie odwrotną interpretację dynamiczną. Można traktować wersy zakończone przerzutniami jako zamknięte całości. Wtedy uzupełnienia w kolejnych wersach będą stanowiły punkt kulminacyjny, czyli ostateczne *forte*, a zakończenie wersu będzie tylko do niego prowadzeniem.

Należy teraz zastanowić się nad funkcją braku znaków interpunkcyjnych, a konkretnie znaków emocji w wierszach Barańczaka. Sam poeta zauważa, że „dobra poezja woli stwierdzać niż wykrzykiwać”<sup>10</sup>. Jak już wspominałam wcześniej, rezygnacja ze znaków interpunkcyjnych powoduje swego rodzaju emocjonalne wyciszenie, a co za tym idzie – również wyciszenie dynamiczne. Oczywiście jest to uspokojenie pozorne i naznaczone ironią, która, jeśli rzecz rozpatrywać z perspektywy dynamiki, powoduje, że wiersz, który wydaje się utrzymany w *piano*, w rzeczywistości pełen jest wielu zmian dynamicznych.

#### 4.2.

Przyjrzyjmy się teraz drugiemu aspektowi, który możemy traktować jako zjawisko niosące zmiany dynamiczne w poezji, a mianowicie temu, co nazwałam wcześniej podkreślanie przeżyć za pomocą dynamiki. Również tutaj dużą rolę odgrywają znaki interpunkcyjne (choć, o czym już wspominałam, nie warunkują one obecności dynamiki), jak też sam dobór słów niosących pewne dodatkowe sensy.

Słowa i zwroty zaczerpnięte z wiersza *O dalszy pomyślny*, takie jak: „roz-bój”, „walić naprzód”, „wybić to sobie z głowy”, „wyrwać z korzeniami” ewokują negatywne emocje, wprowadzając w poważny nastrój, wzmocniony także przez samo ich brzmienie, o czym jednak za moment. Kiedy doda się do nich ponadto kontekst ich pojawienia się, napięcie, a więc i *forte*, jest jeszcze większe.

Paronomazja między słowami „roz-bój” a „roz-wój” potęguje efekt ironiczny ostatniego wersu, zwłaszcza w połączeniu ze słowami „o tak, to dopiero będzie rozwój na równej drodze”. Zakończenie wiersza stanowi więc silną puentę, mocne *forte*, do którego – poprzez stopniowe *crescendo* uzyskiwane za pomocą przerzutni – prowadził cały wiersz.

Kolokwialny związek frazeologiczny „śmiało walić naprzód” oznacza zachęcę, by podążać dalej, lecz niesie też inne konotacje – bić kogoś, uderzać, budzące skojarzenia z negatywnymi przeżyciami. „Śmiało walić” w potocznym rozumieniu oznacza również „mówić bez ogródek”, co w połączeniu z „wybuchowymi spółgłoskami” i zwrotem w nawiasie: „a pytać potem” nabiera nowego sensu.

Podobnie zwrot „wybuchowe spółgłoski” niesie negatywne skojarzenia z wybuchem, zwłaszcza w połączeniu z „brukiem” i „potykaniem się”, kiedy to poprzez zabieg użycia przerzutni dopiero po chwili zostaje doprecyzowane, o co „wybuchowego” nie należy się potykać.

<sup>10</sup> St. Barańczak, *Tablica z Macondo*, [w:] *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 506.

Sformułowanie „wybić to sobie z głowy” ze względu na wcześniej zadane pytanie („zęby stoją na przeszkodzie?”) nasuwa skojarzenie z „wybicciem zębów”, które również, jak wcześniej omówione zwroty, wiąże się zarówno z czymś przykrym, nieprzyjemnym, jak też mocnym i wyrazistym; podobnie jak język, który trzeba „wyrwać z korzeniami”.

Wyodrębnione przeze mnie wyrażenia utrzymane są w *forte*; można nawet potraktować je jako rodzaj *sforzatto* – przez emocje, które ewokują, zostają w szczególny sposób podkreślone.

### 4.3.

Z powyższym zagadnieniem ściśle łączą się wszelkie zjawiska akustyczne, czyli warstwa brzmieniowa wiersza. Z jednej strony, z dynamiką wiąże się to, jakie nastroje ewokują słowa; z drugiej strony to, w jaki sposób są one wymawiane, a zatem jak przebiega ich artykulacja.

Chciałabym się temu przyjrzeć na przykładzie wiersza *Hi Fi* z tomu *Chirurgiczna precyzja*, wchodząc już na teren tak zwanych „wierszy muzycznych”. Mamy tu do czynienia, według terminologii Andrzeja Hejmeja, z muzycznością drugą<sup>11</sup>, inaczej muzyką w literaturze<sup>12</sup> czyli z tematyzowaniem muzyki. Jeśli jednak chodzi o zagadnienie dynamiki, nie jest ono uwarunkowane „muzycznością” wiersza. Nierzadko zdarza się, że w wierszach, w których muzyka odgrywa dużą rolę, dynamika nie jest wyraźniejsza niż w wierszach, w których muzyka w obrębie treści w żaden sposób się nie pojawia.

W wierszu, w którym postanowiłam prześledzić zmiany dynamiczne związane z warstwą brzmieniową, obecność dynamiki również nie wynika z faktu, iż sytuacja liryczna związana jest z muzyką. „Brzęk potrąconej szklanki”, „metalowo-cielesny szmer” to bardziej „zgrzyty życia”<sup>13</sup> niż muzyka. Nagromadzenie szczelinowych, „szeleszczących” głosek czy twardych, „warczących” wprowadza atmosferę pełną napięcia i obrazuje przedstawioną sytuację tak, że dla czytelnika wręcz „słyszalny” jest brzęk szklanki czy szmer strun. Niewątpliwie onomatopeje, takie jak „brzęk”, „szmer” czy „zgrzyt”, powodują efekt *forte*, ze względu na napięcie, które wnoszą. Jednak jeśli przyjrzeć się tym słowom dokładniej, można zaobserwować, że „brzęk” i „zgrzyt”, owszem, ewokują dźwięki kojarzone z natarczywością, jednak inaczej jest już ze „szmerem”. Związany jest on raczej z *piano* niż z *forte*, zwłaszcza jeśli włączy się do analizy aspekt artykulacyjny. Wymawiając słowo „szmer” osiągamy zdecydowanie ciche dźwięki.

Dynamika może mieć związek z ogólnie rozumianą muzycznością w wierszu o tyle, o ile następuje nawiązanie do zmysłu słuchu i z treścią wiersza współdziała wyobraźnia. Można to nazwać swego rodzaju wizualizacją, gdyż odbiorcy od razu nasuwa się pewien „obraz dźwiękowy”. Odgłosy są mocniej

<sup>11</sup> Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.

<sup>12</sup> Zob. E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 63–77.

<sup>13</sup> St. Barańczak, *Hi Fi*, [w:] *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 433.



podkreślone i bardziej działają na nasze zmysły, wyraźniej też odczuwa się efekty dynamiczne.

#### 4.4.

Innym zagadnieniem, które warto zbadać w związku ze zmianami dynamicznymi, jest wyodrębnianie słów i wyrażen w tekście, które w ten sposób stają się swego rodzaju „literackim *sforzatto*”. Za taki zabieg można uznać u Barańczaka stosowanie parentezy, czyli wszelkiego rodzaju wtrąceń w nawiasach. Słowa zostają w pewien sposób wyodrębnione z całości tekstu – podkreślone i wyraźnie zarysowane. Ponadto powodują one efekt podobny do tego osiąganego przez użycie przerzutni – rozbijają ciągłość tekstu, wprowadzając napięcie i podnosząc dynamikę do *forte*. Podobnie pojawienie się dialogu prowadzi do rozbicia ciągłości i jednocześnie do wprowadzenia *crescendo*. Bardzo wyraźnie jest to widoczne w wierszu *Problem nadawcy* z tomu *Chirurgiczna precyzja*.

W wierszu odnajdujemy również innego rodzaju efekty dynamiczne związane z tym, co nazwałam wyodrębnianiem słów lub wyrażen. Co prawda, o czym już wspominałam, w twórczości Barańczaka pojawia się bardzo mało zabiegów wprost informujących o zmianach dynamicznych (znaków interpunkcyjnych emocji, zmian czcionek, kursywy czy majuskuły), można odnaleźć jednak sporadyczne przypadki pojawiania się takich form, co niewątpliwie świadczy o ich celowości.

O zjawisku *forte* możemy mówić przy okazji wyraźnego podkreślenia graficznego słów źle usłyszanych przez spisującego list (nazwijmy go „Dyndalskim”). Dwukrotnie zostaje wyodrębniony zwrot „do ś w i a t a”, który „Dyndalski” zrozumiał za pierwszym razem jako „Oś fiata”, za drugim jako „Do świadka”. Przejęzyczenia piszącego niewątpliwie nie są przypadkowe, co najwyraźniej zostaje ukazane w zakończeniu wiersza, kiedy piszący celowo zamiast „mieszkaniec świata” używa sformułowania „mieszkaniec [...] Ś w i a t ł a”. *Crescendo* prowadzone przez cały wiersz osiąga tutaj swe apogeum, dochodzi do *fortissimo*. Zarówno ze względu na zmianę czcionki, jak i poprzez czynnik semantyczny: zamiana słowa „świat” na „światło” niesie konotacje sakralne oraz podkreśla wyjątkowość tego słowa, „oświeśla je”, powodując efekt *forte*.

Warto wspomnieć również o stosowaniu w tym wierszu słów mocnych w wydźwięku i nacechowanych negatywnie, takich jak „durniu”, „głupcze”, „tępaku”, „ryknie”, „gromy”. Powoduje to nagłe i wyraziste *forte*, wręcz *sforzatto*. W tym wierszu pojawiają się również unikane i rzadko stosowane przez poetę znaki interpunkcyjne emocji, które potęgują efekt *crescendo* prowadzący do *forte*. Ponadto aluzje literackie (*motto* zaczerpnięte z wiersza Emily Dickinson oraz nawiązanie do *Zemsty* Fredry) dynamizują opis – również w znaczeniu muzycznym, gdyż poprzez wprowadzanie cytatów czy przytoczeń zaburzona zostaje ciągłość, powodując efekt *crescendo*.

## 4.5.

Najwięcej problemu miałam z odnalezieniem wątku ciszy w poezji Barańczaka. Dlaczego? Myślę, że za odpowiedź doskonale mogą posłużyć słowa zaczerpnięte ze zbioru szkiców „Obchodzę urodziny z daleka...”: „poezja ta nigdy nie zmierza w stronę milczenia i ciszy”<sup>14</sup>. Ona nie milknie. Chce mówić, nawoływać i przemieniać rzeczywistość. I nawet jeśli poeta robi to nieudolnie, nie pewny „co znakiem a co przypadkiem”<sup>15</sup>, mimo wszystko próbuje, wie, że to, z czym obcuje, jest ważne i istnieje pilna potrzeba, by o tym mówić. Mówi zatem – nie milczy, zgodnie z zasadą, że „poezja musi być protestem, nieufnością, znakiem sprzeciwu”<sup>16</sup>.

Z drugiej jednak strony milczenie pojawia się w poezji Barańczaka na różnych płaszczyznach. W tym momencie chciałabym się skupić na fakcie przemilczania przez poetę jego choroby, na co zwraca uwagę chociażby Krystyna Pietrych w tekście *Doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”*e.

Milczenie nie jest w tym konkretnym wypadku utożsamiane z ciszą<sup>17</sup> – cisza nie istnieje (poeta mówi), pojawia się tylko przemilczenie. Jego funkcja w tym wypadku zasadza się na jeszcze wyraźniejszym podkreśleniu tego, o czym się nie mówi. Oto rodzaj „milczącego *sforzatto*”. Powoduje to także niejako obecność kontrastu: poprzez mówienie o czymś innym wyraźniej podkreślone zostaje samo milczenie, a w tym i jego przedmiot. Zwraca na to uwagę również autorka przytaczanego tekstu: „[choroba] istnieje przez swe nieistnienie, swój brak. Istnieje przez konsekwentne [...] milczenie poety na ten temat”<sup>18</sup>. Można więc potraktować rolę milczenia u Barańczaka paradoksalnie jako *forte* albo raczej „milczące *forte*”.

O samym fenomencie *piano* w twórczości Barańczaka chcę powiedzieć tyle, że w zależności od interpretacji można spojrzeć na całą jego poezję (o ile w ogóle da się rzecz w ten sposób uogólnić) jako na utrzymaną w *piano*, ze względu na jej wyciszony ton. Jednakże zauważałam już, że niejednokrotnie ton pełen wyciszenia jest w rzeczywistości podszyty ironią. Nie oznacza to natomiast, że wszystkie wiersze utrzymane są w *forte*.

Na koniec pozwolę sobie jeszcze podkreślić, iż wydaje mi się (co również zostało potwierdzone przez głosy po wygłoszeniu mojego referatu), że stworzenie projektu dynamicznego jako takiego jest zadaniem niejako utopijnym. W związku z tym hipoteza przedstawiona przeze mnie na początku, iż – przypomnijmy – można stworzyć projekt ogólny dynamiki w poezji, bez opierania się na konkretnych tekstach, powinna zostać zmodyfikowana, a mianowicie:

<sup>14</sup> A. van Nieukerken, *Zasady konstruowania zdarzenia w poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. Szkice o Stanisławie Barańczaku, red. J. Dembińska-Pawelec, Katowice 2007, s. 148.

<sup>15</sup> St. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*, [w:] *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 430.

<sup>16</sup> *Poezja musi być wieczną czujnością*, rozmowa z P. Wierchosławskim, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozpraw o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 71.

<sup>17</sup> „Milczenie na ten temat nie jest neutralne, gdyby takie było, nie miałoby ani adresata, ani przedmiotu (czyli tematu) i byłoby po prostu ciszą, bez własności komunikacyjnej” (K. Pietrych, „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – *doświadczenie choroby w „Chirurgicznej precyzji”*, [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”, dz. cyt., s. 119).

<sup>18</sup> Tamże, s. 115.

dynamika wskazana w konkretnych tekstach, podobnie jak w utworach muzycznych, pojawia się zawsze w konkretnym celu – aby coś podkreślić, nadać czemuś znaczenie. Nie jest to nigdy przypadkowe, ale jawi się jako celowe, nawet gdy – o czym już wspominałam – ów proces nie ma charakteru intencjonalnego.

Można było to zauważyć z mniejszym lub większym skutkiem przy analizie tekstów Stanisława Barańczaka. Poezja Barańczaka, poezja nie tyle estetyczna, ile etyczna, w której dominuje walka o prawdę i człowieczeństwo, już przez sam fakt wagi poruszanych w niej problemów wymaga odpowiedniego sposobu wyrażania, co niewątpliwie ściśle łączy się z obecnością zmian dynamicznych.

### Summary

**Katarzyna Cudzich-Budniak**

#### **Dynamics as an element of music in Stanisław Barańczak's poetry**

My text is treating about the dynamics as an element of music, which is possible to be found also in the poetic texts. It's the new and creative theory, so all examples are very subjective and their meaning is understood only from my own prospect. In my point of view, we can indicate element of music which is dynamics (what means all changes connecting to volume), in the lyrics. The poet Stanisław Barańczak in his creativity was talking about the most important and difficult things, that's why it needed very impressive way of expression.