

Anna Tenczyńska: „Ja mam tutaj coś w C-dur”. Kilka myśli o muzyce w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Z perspektywy późniejszych wierszy i poematów przedwojenny okres twórczości poety w znacznej mierze jawi się jako czas kształcenia poetyckiego słuchu na rzecz muzyki oraz zgłębiania tajników formy muzycznej na rzecz formy poetyckiej – pisze Anna Tenczyńska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Gałczyński. Kwadrans dla ponurych”.

Rok, w którym wypada zarówno okrągła rocznica śmierci Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, jak i 100. rocznica jego debiutu, jest może w szczególny sposób predestynowany do namysłu nie tylko nad wybranymi aspektami twórczości autora *Noctes Aninenses*, ale też nad jej ewolucją: z tych znamienitych perspektyw początku i końca. Jednym z wymiarów poezji Gałczyńskiego, w których ewolucja ta jest wyraźna i znacząca, pozostaje jej dialog z muzyką. W twórczości autora *Niobe* to przede wszystkim dialog z formami muzycznymi, których elementy próbował transponować na język poetycki.

Dokładne analizy odniesień do tych form w kontekście procesu twórczego uświadamiają, w jak dużym stopniu stawały się one dla Gałczyńskiego impulsem do rozwoju własnej formy poetyckiej. Opisując indywidualną dykcję pisarza, Jan Błoński zauważył, że „w jego

poezji nie ma cięcia ani w 1939, ani nawet w 1948 roku”[1], że pod tym względem stanowi ona całość. W wypadku tej jej części, w której poeta podejmuje dialog z formą muzyczną, cezura jest natomiast wyraźna.

Lektura wierszy pozostających w tym dialogu w kolejnych okresach jego twórczości, począwszy od *Koncertu* z 1926 roku, a skończywszy na poemacie *Niobe* z roku 1950, pokazuje równoległość procesu coraz głębszego rozpoznawania przez Gałczyńskiego zasad rządzących muzyką i rozwoju własnej formy poetyckiej, „tej formy, która nie powinna przeszkadzać”[2], jak Jarosław Kierst zinterpretował inspiracje tej poezji strukturą kompozycji polifonicznych Jana Sebastiana Bacha. Wszystkie utwory, w których dialog ten przybiera najbardziej precyzyjną postać – jak *Mała symfonia „świecznikowa”* czy *Niobe* – a także te, które na poziomie tematycznym rozwijają motywy i symbole mające bogatą tradycję w historii muzyki, kultury europejskiej i zasadnicze dla nich znaczenie – jak *Pieśń paschalna*, *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* czy *Dzikie wino* – powstały po wojnie.

Niewątpliwa jest umowność tej cezury, o której zdecydowała przede wszystkim historia: zapowiadający formalny kunszt tych wierszy poemat *Noctes Aninenses* z 1939 roku stanowi świadectwo głębokiego wniknięcia przez ich autora w zagadnienia estetyki, historii, teorii muzyki europejskiej, w zasady harmonii i budowy form, pozostaje zatem domyślać się, kiedy i jaki poziom oraz kształt osiągnąłby dialog jego poezji z muzyką w innych warunkach historycznych. W drugiej części *Noctes Aninenses*, czyli w *Pieśni o nocy czerwcowej*, Gałczyński precyzyjnie realizuje schemat wyjątkowo często powracającej w jego twórczości muzycznej formy cyklicznej, ze wstępną *Uwerturą* i końcową *Codą*, połączonymi trzema ogniwami cyklu, dla których również można wskazać odpowiedniki muzyczne.

Powrót do zmagania z formą cykliczną okaże się dla poety możliwy dopiero rok po powrocie do Polski. Podczas gdy jeszcze *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich (1946)* zawierają zaledwie wzmiankę o *Orgelbüchlein* Bacha, rezonując jedynie na poziomie semantycznym tekstu, to w *Małej symfonii świątecznej* z 1947 roku osiąga on podobny poziom wirtuozerii formalnej co w *Noctes Aninenses*. Albo powiedzmy inaczej: *Mała symfonia*, ta siedmioczęściowa forma, z kontrastującymi ze sobą – na poziomie leksykalnym, stylistycznym, metrycznym, brzmieniowym – częściami, w których Gałczyński stara się tworzyć funkcjonalne odpowiedniki takich aspektów muzyki jak agogika czy dynamika, różnicujących poszczególne części muzycznej formy cyklicznej, okazała się zdolna pomieścić pytania o Polskę („Jak tu prawdę o Polsce powiedzieć”), którą autor po powrocie z wojennej i powojennej tułaczki zastaje „roześmianą szeroko, gdy wózek z węglem przejeżdża/ przez roztrzaskany Szopena fortepian”

Obok *Małej symfonii* w powojennej twórczości Gałczyńskiego nie brakuje przykładów jawnego odniesienia do form muzycznych na poziomie paratekstualnym, z których najczęściej przywoływaną w tytule jest uwertura, natomiast w podtytule – oratorium. W niektórych, jak w utworach *Kolczyki Izoldy*. Oratorium (1946) czy *Na śmierć Halasa*. Świeckie oratorium (1949), trudno wskazać wyraźne nawiązania formalne, które odpowiadałyby sugestii paratekstualnej. W innych pojawiają się mniej lub bardziej wyszukane sygnały związku z tytułową formą muzyczną. Należy do nich *Uwertura dorożkarska* (1948) czy *Uwertura „Nocne niebo”* (1952), które, inaczej niż pierwsza część *Pieśni o nocy czerwcowej* z *Noctes Aninenses*, nie są częścią konstrukcji cyklicznej, ale nawiązują do drugiego wariantu formy uwertury: do samodzielnego utworu symfonicznego.

Z perspektywy późniejszych wierszy i poematów przedwojenny okres twórczości poety w znacznej mierze jawi się jako czas kształcenia poetyckiego słuchu na rzecz muzyki oraz zgłębiania tajników formy muzycznej – na rzecz formy poetyckiej. Liryki z tego okresu, przede wszystkim wspomniany *Koncert* i trzy lata późniejszy *Koncert fortepianowy* (1929), w mniejszym stopniu *Romans* (1935) nawiązujący do formy pieśni solowej, zachowują ślad procesu doskonalenia ich obu, eksperymentów na poziomie zjawisk językowych, wierszotwórczych i strukturalnych wyższego rzędu, z których próby realizowania potencjału języka poetyckiego w tworzeniu funkcjonalnych odpowiedników podstawowych aspektów muzyki, takich jak agogika, dynamika czy artykulacja, należą do najbardziej złożonych.

Wyjątkowo na tym tle prezentuje się *Bal u Salomona* (1930), nie ze względu na odniesienie do konkretnej formy muzycznej, ale jego charakter improwizacyjny. W znacznej mierze wiąże się on z mocnym zróżnicowaniem rytmicznym, na które wpływa, między innymi, przeplatanie wersów długich i krótkich, rymowych i bezrymowych, fragmentów o zróżnicowanym metrum, obecność licznych figur powtórzeniowych (w tym wielu rozbudowanych anafor czy paralelizmów składniowych) i zabiegów instrumentacyjnych, wreszcie, naśladowanie języka mówionego i rejestru potocznego. Zróżnicowanie to bez wątpienia stanowi jedną z postaci owej charakterystycznej dla poezji Gałczyńskiego wielogłosowości, która w tym wypadku nosi też znamiona sylwicznego niedokończenia, współistnienia różnych stylów mówienia – i, co za tym idzie, różnych postaci rytmu – fragmentaryczności, typowych także dla improwizacji muzycznej. Drugi punkt odniesienia dla kształtu rytmicznego *Balu* odnaleźć można w samej muzyce: kilkakrotnie przywołanego w poemacie Igora Strawieńskiego, w stosunku do którego widoczny jest dystans podmiotu,

a jednocześnie szacunek dla jego umiejętności kompozytorskich: „Strawinskij (wybacz, że tak bez „Mistrzu”, cynicznie),/ty byś lepiej te bębenki oddał przedwstępne”. Niewykluczone, że można znaleźć tutaj echa wizyty Strawińskiego w Warszawie w 1924 roku, kiedy warszawska publiczność mogła usłyszeć suitę z *Ognistego ptaka* i *Pietruszki*, a także *Scherzo fantastyczne*, suitę z *Pulcinelli* pod batutą kompozytora i *Koncert fortepianowy* w jego wykonaniu.

Nie bez znaczenia jest zatem fakt, że muzycznym patronem *Balu u Salomona* stał się twórca *Święta wiosny* – „czyż można głębiej zrozumieć Strawińskiego” [3] niż poprzez takie próby oddania zróżnicowanego rytmu w poezji, jakie podjął tutaj Gałczyński? Oto jedna z dwudziestowiecznych odpowiedzi na pytanie nurtujące autora *Fortepianu Szopena*: „Kiedyż i kiedyż z tej młockarni i z tego cepami wybijanego wyjdą rytmu? czytać nie umiejący inaczej, jeno w butach do mazura zrobionych podrygając liczebnie. Pojęcia najmniejszego a najmniejszego o pieśni nie mają – mazurek i siekanina!...” [4].

Współczesnym jego pokoleniu „odpowiednikiem Norwidowego *Fortepianu Szopena*” [5] Konstanty Aleksander Jeleński nazwał poemat *Niobe* ukończony przez Gałczyńskiego w 1950 roku. Dialog z formą muzyczną osiągnął tutaj formalne mistrzostwo, zwłaszcza w dwóch jego fragmentach, *Dużym koncercie skrzypcowym*, najdłuższym w poemacie, oraz *Małym koncercie skrzypcowym*, który, wraz z *Ostinato*, stanowi jego centrum kompozycyjne i – wydaje się realizować zasady rządzące formą koncertu w sposób najbardziej precyzyjny w poezji Gałczyńskiego.

Chociaż nietrudno o przykłady podobnych czy bardziej udanych zabiegów językowych w twórczości współczesnych Gałczyńskiemu poetów, także z czytelną w niektórych wypadkach intencją odnoszącą je do konstrukcyjności muzycznej, to nie byłoby łatwo nakreślić wśród nich równie konsekwentną linię rozwoju języka i formy poetyckiej z inspiracji formą muzyczną.

Anna Tenczyńska

Przypisy

[1] J. Błoński, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, [w:] tenże, *Poeci i inni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 86.

[2] J. Kierst, *Żeby forma nie przeszkadzała*, [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, red. A. Kamińska, J. Śpiewak, Czytelnik, Warszawa 1961.

[3] B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, [w:] *Polska krytyka literacka (1919-1939)*. Materiały, red. J. Z. Jakubowski, PWN, Warszawa 1966, s. 196.

[4] C. K. Norwid, *Listy 1861-1972*, oprac. J. W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971, s. 328.

[5] K. Jeleński, *Bluzka z błękitnych pereł*, [wstęp do:] K. I. Gałczyński, *Dzieła wybrane*, t. I: *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 9 [pierwodruk w: „Kultura” 1954, nr 1/2].

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
