
Przestrzeń dźwiękowa w dziele poetyckim*

Sound Space in Poetry

ŁUKASZ PIASKOWSKI

Uniwersytet Wrocławski, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3528-4301>

e-mail: lukasz.piaskowski@uw.edu.pl

Abstract. The article is devoted to the problem of sound thematization in poetry in the context of the general poetics of literary space. Sound is a spatio-temporal category, and the conceptual apparatus that was created to describe and interpret it is related to the aesthetics of space, even at the level of the name itself. There are sound spheres suggesting that sounds reach the audience from all sides, as well as soundscapes, referring directly to the poetics of “looking at a picture”, but composed of sounds. The aim of the article was to distinguish the basic types of such poetic soundscapes and to try to prove the usefulness of this division on literary examples.

Keywords: space, poetry, sound, soundscape, audiosphere, poetic soundscape

Abstrakt. Artykuł poświęcony jest problemowi tematykacji dźwięku w poezji w kontekście ogólnej poetyki przestrzeni literackiej. Dźwięk to kategoria czasoprzestrzenna, a aparatura pojęciowa, którą stworzono celem jej opisu i interpretacji, związana jest z estetyką przestrzeni nawet na poziomie samej nazwy. Wyróżnia się dźwiękosfery sugerujące, że dźwięki docierają do odbiorców ze wszystkich stron, a także pejzaże dźwiękowe, odwołujące się bezpośrednio do poetyki „patrzenia

* Publikację tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Uniwersytet Wrocławski, pl. Nankiera 15b, 50-996 Wrocław, Polska; tel.: (+48) 71 375 25 76.

na obraz”, ale złożony z dźwięków. Celem artykułu było wyróżnienie podstawowych typów takich poetyckich pejzaży i próba udowodnienia użyteczności tej parcelacji na przykładach literackich.

Słowa kluczowe: przestrzeń, poezja, dźwięk, pejzaż dźwiękowy, audiosfera, poetycki pejzaż dźwiękowy

1. PROBLEMATYKA PRZESTRZENI W LITERATURZE

Przeźren jako przedmiot refleksji literaturoznawczej ma już swoją długą tradycję. W Polsce poświęcano tej tematyce wiele miejsca, zwłaszcza w latach 70. Możemy z tego powodu mówić już o ugruntowanej tradycji badawczej poświadczonej licznymi pracami teoretycznymi¹. Według Seweryny Wysłouch kategoria przestrzeni jest uniwersalna, dlatego można jej wróżyć długi naukowy żywot. Ma ona charakter operacyjny i dynamiczny, dzięki czemu jest w pewnym sensie „łatwa w obsłudze” (Wysłouch, 1995, s. 39). Wszystko dzieje się w jakiejś przestrzeni i w jakimś czasie; bez podstawowych kategorii przestrzennych, takich jak góra–dół, prawo–lewo, płaskość–głębina, świat byłby statyczny. Nie da się postrzegać rzeczywistości inaczej niż przestrzennie, chyba że przesuniemy nasze myśli w kierunku abstrakcji, choć i w tym wypadku trudno wyobrazić sobie obraz bez jakości kierunkowych czy podstawowych wymiarów. Według niektórych badaczy przestrzenność jest ściśle antropologiczną kategorią, na którą człowiek nakłada właściwości, związane choćby z budową własnego ciała: mówimy np. o czubku góry jak o czubku głowy. Ma to ponadto związek z aksjologicznym wymiarem przestrzeni, np. pozytywnym postrzeganiem góry (niebo), a negatywnym dołu (piekło) (Toporow, 2003, s. 38–39). Uniwersalność pojęcia przestrzeni wynika też z możliwości modyfikacji jego zakresu znaczeniowego: z jednej strony przez konkretyzację pojęcia w jakimś kontekście (przeźren miasta, przeźren domu itd.), z drugiej strony za sprawą metafory (przeźren dyskursu, przeźren metafizyczna itd.) (Porębski, 1978, s. 28–30). Przeźren jest wszechobecna, dlatego pasuje do każdego aspektu naszej rzeczywistości, jest warunkiem naszego istnienia i jednym z jego sensów: to bodaj jedynie człowiek potrafi w sposób radykalny modyfikować przeźren, która go otacza (Hall, 2001, s. 141–154). W kontekście literackim najważniejszym narzędziem jej konkretyzacji jest opis (Sławiński, 1978, s. 16–22). To właściwie punkt wyjścia każdego rozważania na temat przeźren literackiej. Wymiary, odległości i kierunki opisywane są za pomocą form językowych, przez

¹ Dziś badania nad przeźrenią przybrały nową formułę pod postacią geopoetyki. Główną różnicą między starą a nową szkołą badawczą jest większa rola kategorii miejsca (*place studies*). Istotą sprawy jest nie tyle relacja przeźreni i literatury, ile miejsca i literatury (Rybicka, 2012, s. 311–318; Rybicka, 2014).

co możemy mówić o zasadniczym dla postrzegania przestrzeni w literaturze pośrednictwie językowym, czyli słowach ułożonych w jakimś porządku gramatycznym i stylistycznym. Przedmiotem opisu w dziele literackim może być także dźwięk, którego nie można rozpatrywać poza kontekstem przestrzennym i czasowym. W niniejszym artykule chciałbym przyrzeć się relacji między przestrzenią a dźwiękiem, współtworzących elementy świata przedstawionego w dziele poetyckim.

2. DŹWIĘK W LITERATURZE

Tradycyjne myślenie o dźwięku w literaturze dotyka zazwyczaj dwóch jej obszarów, które możemy roboczo nazwać przestrzenią brzmieniową oraz przestrzenią mówioną. Pierwsza z nich wynika z poetyki. Dzieło literackie ma swoją postać graficzną, zapisaną, i dźwiękową, w języku Ingardena – warstwę brzmieniową, które łączą się z warstwą znaczeniową (Ingarden, 2000, s. 20–37). W poetyce uporządkowanie naddane języka literackiego, w którym istotną rolę odgrywa jego brzmienie, nazywamy eufonią (Kulawik, 1994, s. 56–64). Przestrzeń mówiona dotyczy brzmieniowej konkretyzacji dzieła za pomocą ludzkiego głosu, czyli tzw. literatury oralnej. W tej optyce dźwięk jest podstawowym warunkiem zaistnienia utworu. Jest to bardzo stara i historyczna cecha poezji, która pierwotnie była śpiewana i mówiona (Tatarkiewicz, 2009, s. 23–28). A ta forma konkretyzacji wyszła z szerszego użycia dopiero po wynalezieniu druku, który stworzył warunki dla rozwoju literatury drukowanej, czytanej w ciszy (McLuhan, 2019, s. 224–228). Oralne tradycje odrodziły się dopiero w XX wieku pod postacią tzw. literatury audialnej. Są to adaptowane lub oryginalne utwory reprezentujące nowe podówczas gatunki, w których głównym środkiem wyrazu był głos ludzki, np. słuchowiska, radiopowieści czy nieco późniejsze audiobooki (Hopfinger, 2010, s. 131–140).

W tym szkicu bardziej niż przestrzeń brzmieniowa i mówiona będzie nas interesowała przestrzeń, którą możemy nazwać soniczną lub audialną. O ile dwie poprzednie były związane z aspektami formalnymi i podawczymi, o tyle te ostatnie dotyczą warstwy znaczeń. Dźwięk rozpatrywany jest z punktu widzenia funkcji pełnionej w świecie przedstawionym czy fabule. Może być zatem motywem, wątkiem lub nawet tematem utworu. Czasami bywa traktowany jak „rekwizyt” lub atrybut postaci literackiej. Najczęściej pełni jednak funkcję tła lub motywu pobocznego, akcydentalnego, ale gdy jego rola w utworze wzrasta, trudno go przeoczyć. Zastanówmy się chwilę nad głównymi cechami dźwięku jako elementu znaczenia dzieła.

Do natury dźwięku należy przekraczanie granic lub nawet ich unieważnianie. Jak mawiał Immanuel Kant, muzyka grzeszy pewną beczelnością, albowiem nie

można się przed nią ukryć (Kant, 2014, s. 208–209). Podobne myśli powtarzali później myśliciele współcześni, np. Wolfgang Iser czy Walter J. Ong, którzy zwrócili uwagę, że mimo iż dźwięk jest w naszym życiu wszechobecny, nie budził dotąd szczególnego zainteresowania wśród badaczy. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero po tzw. zwrocie audialnym we współczesnych studiach kulturowych (Iser, 2005, s. 126–128; Ong, 2011, s. 122–123), umożliwiającym dokonanie swoistej emancypacji dźwięku w kulturze tak bardzo zdominowanej przez zmysł wzroku (Jay, 1998, s. 295–310), w której większość metafor ma charakter wizualny, co w istocie nie jest niczym zaskakującym, jako że oko jest narządem poznawczym o uprzywilejowanej pozycji właściwie od samych początków naszej cywilizacji (Chmielecki, 2018, s. 216–217).

Dźwięk, jako z natury sferyczny, otaczający nas zewsząd, jest stałym towarzyszem życia człowieka. O ile bowiem możemy zamknąć oczy, o tyle nie możemy uwolnić się od fonii (Misiak, 2009, s. 32). Tkwi w tym pewien paradoks poznawczy, bo mimo powszechności doświadczenia dźwiękowego jest ono bardziej ulotne, przez co często jakości audialne są ignorowane jako instynktownie niepoznawalne (Cieśla-Korytowska, 2004, s. 21). Te wszystkie cechy dźwięku wpływają w sposób znaczący na to, w jaki sposób postrzegamy je w obrębie literatury. Często są pomijane i niezauważane, traktowane jako dodatek do głównego planu przedstawieniowego: tego, co widać. Bardzo istotną cechą dźwięku jako tematu w literaturze jest jego przestrzenny charakter; zawsze wypełnia on określone miejsca i luki, których nie może zaspokoić opis plastyczny. Ale co istotne, dźwięku w literaturze tak naprawdę ani nie widzimy, ani nie słyszymy. Między naszą percepcją a dźwiękiem w literaturze istnieje bowiem zasadnicza bariera: język. Dodatkową przeszkodą są też operacje mentalne dokonywane na języku, np. chętnie wykorzystywane figury myśli, mogące wpływać na nasz odbiór tego, co zapisane. Korzystając z metafory, możemy z łatwością modyfikować znaczenie słów, a dzięki temu zmianie ulega to, co w dźwięku najważniejsze, czyli jego źródło, a przez to także brzmienie. Trzeba podkreślić, że do dziś nie wypracowano sposobów na katalogowanie dźwięków tematyzowanych w literaturze (poza słownikami)², a stosowana terminologia pozostaje niespójna. Warto w tej sytuacji przyjrzeć się bliżej temu problemowi.

² Najlepszym przykładem jest seria *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, w której jako tom czwarty opublikowano słownik Barbary Bartnickiej pt. *Świat dźwięków* (2002).

3. SOUNDSCAPE – LANDSCAPE

Terminologia audioantropologiczna wywodzi się wprost z myślenia przestrzennego. Z jednej strony mowa o dźwiękosferach różnego typu, począwszy od audiosfery (globalny zbiór dźwięków), sonosfery (brzmienie i źródło każdego dźwięku), fonosfery (dźwięki fizjologiczne, wydawane przez ludzki aparat mowy: mówienie, szept, śpiew itp.), melosfery (obszar dźwięków, które uległy procesowi akulturacji i są kontrolowane przez człowieka) (Gołąb, 2011, s. 240–245), a skończywszy na galenosferze (cisza i milczenie) (Wójcik i Żak, 2018, s. 9–13; Corbin, 2019, s. 9–11). Z drugiej strony najbardziej chwytliwe i pojemne pojęcie, jakie stworzono w tym obszarze badawczym, to pejzaż dźwiękowy (*soundscape*), nazywany też krajobrazem dźwiękowym (Bernat, 2015, s. 36–37, 81–91). Termin „pejzaż dźwiękowy” został utworzony na podstawie kontaminacji słów *sound* oraz *landscape*, czyli dźwięk i krajobraz. Jak widać, obie rodziny pojęć wywodzą się z kontekstu przestrzennego³. Gdy mowa o dźwiękosferach, każda z nich dotyczy jakiegoś obszaru, kojarzącego się z tym, co otacza nas dokoła. W pewnym uproszczonym sensie każda sfera to kula lub okrąg dźwiękowy, w obrębie którego znajdujemy się i którego epicentrum percepcyjne stanowimy. Pejzaż dźwiękowy wprowadza do tego myślenia pewną wariację, zwracając naszą uwagę na bardziej perspektywiczne „widzenie” dźwięku. Krajobraz czy pejzaż kojarzy nam się z malarstwem i ujmowaniem jakiejś określonej przestrzeni właśnie w perspektywie; każdy krajobraz to niejako widzenie świata oczami malarza. Dlatego mimo iż pojęcie pejzażu dźwiękowego tyczy się zbioru dźwięków, należy pamiętać, że istnieją one w określonej przestrzeni i słyszalne są z pewnej perspektywy. Upejzażowanie dźwięku sprawia, iż można odnieść wrażenie, jakobyśmy doświadczali go, stojąc z boku (Misiak, 2009, s. 30). Innymi słowy *soundscape* przejmuję cechy pierwotnego *landscape*: pojęcie sugeruje nam, że niejako „patrzmy” na dźwięk, tak jak patrzmy na obraz. Traktowanie przestrzeni można w tych okolicznościach zinterpretować przynajmniej podwójnie. Po pierwsze, jako otaczającą nas rzeczywistość, przed którą nie ma ucieczki. Jesteśmy więc jednocześnie obserwatorami, ale i uczestnikami kosmosu dźwiękowego. Po drugie, możemy niejako „malować” przestrzeń dźwiękiem za pomocą pojęcia pejzażu dźwiękowego. Pierwsze pojęcie zbliża nas zatem do obiektywnego pojmowania dźwięku, drugie natomiast do subiektywnego. Jest to zależność zauważana już wcześniej przez badaczy usiłujących zrozumieć i opisać różnicę między pojęciem audiosfery i pejzażu dźwiękowego. Najbardziej zasadna tkwi właśnie w formie pojmowania i percepcji jakości audialnych. Audiosfera istnieje niezależnie od percepcji podmiotu, jest

³ Stworzył je Michael Southworth, a rozszławił Raymond Murray Schafer (Tańczuk, 2015, s. 12).

obiektywna i wykracza poza możliwości poznawcze człowieka, tzn. nie możemy usłyszeć wszystkich dźwięków na świecie na raz. Zawsze jedynie przesuujemy się od jednego pola sonicznego do drugiego. Pejzaż dźwiękowy jest zaś pojęciem opisującym subiektywne doznanie określonej przestrzeni i „kawałka” ogólnej audiosfery (Losiak, 2007, s. 240–241). Pejzaże dźwiękowe powstają na wzór malarski: to od naszej osobistej percepcji zależy, co słyszymy i co zapiszemy. O ile bowiem audiosferę zwyczajnie słyszymy, o tyle pejzaży dźwiękowych możemy słuchać, a istotna różnica między słyszeniem a słuchaniem polega na aktywnej lub bierniej roli podmiotu poznającego. I tak jak malarz, który widząc przestrzeń, dobiera jej składniki wedle uznania i przedstawia w sposób subiektywny (nawet w ujęciu realistycznym), tak słuchacz czyni podobnie z usłyszonym i skomponowanym przez siebie pejzażem dźwiękowym. Bardzo łatwo to zrozumieć na przykładzie literatury, w której za pośrednictwem języka tematyzowane są różne jakości dźwiękowe.

4. PRÓBA TYPOLOGII LITERACKICH KRAJOBRAZÓW DŹWIĘKOWYCH

Pejzaże dźwiękowe można dzielić według kryterium jakościowego (geofonia, biofonia i antropofonia)⁴, ale także wedle kryterium przestrzennego, które jest ważniejsze. Jakości zmieniają się rzadko, dotycząc w mniejszym lub większym stopniu każdego typu przestrzeni. Głównym kryterium podziału poetyckich pejzaży dźwiękowych jest topo- i geografia. Zupełnie inną audiosferą charakteryzuje się wieś, inną miasto, a jeszcze inną miasteczko – choć w tym ostatnim przypadku wydaje się ona po prostu mieszana. Między wsią, miastem i miasteczkiem istnieje różnie pojmowane horyzontalne pogranicze, na które składają się naturalne bądź agrarne elementy przestrzeni, np. las, łąka, pole, tereny podmokłe, jeziora, stawy, rzeki itd. (biofonia i geofonia). W ujęciu wertykalnym możemy zaś mówić o przestrzeni atmosferycznej, np. deszczu, wietrze czy burzy (geofonia). Wszystkie te elementy współtworzą ogólną audiosferę, choć nie można mówić o ich równomiernej literackiej reprezentacji.

Największym wyzwaniem teoretycznym jest wszelako opisanie i zinterpretowanie dźwięków w przestrzeni miejskiej, na którą składają się głównie jakości antropofoniczne, w mniejszym zaś stopniu geofoniczne, a w rzadkim biofoniczne. To człowiek tworzy audiosferę miasta, a pejzaże dźwiękowe są bardzo często zanieczyszczone hałasem. Struktura audiosfery środowisk miejskich jest skomplikowana,

⁴ Geofonia to dźwięki środowiska nieożywionego (wiatr, morze), biofonia to dźwięki świata ożywionego (zwierzęta, rośliny), antropofonia to dźwięki generowane przez człowieka (Krause, 2008, s. 75–76).

ale także dynamiczna i podatna na zmiany. Szczególnie wyraźne stało się to w XX wieku. Kluczową zmianą okazał się w tym wypadku wynalazek zapisu i odtwarzania dźwięku. Muzyka opuściła mury filharmonii i wkroczyła do prywatnych mieszkań (Misiak, 2020, s. 10–11). W ten sposób tworzy się to, co dziś badacze nazywają tzw. sytuacją akuzmatyczną, w której dźwięk zostaje oderwany od swojego źródła i dociera do słuchacza za pośrednictwem medium (Nożyński, 2017, s. 99–102), zmieniając kształt jego konstelacji przestrzennych. Dźwięk nagle pojawia się tam, gdzie nigdy nie był (Hejmej, 2021, s. 305–307). Nowa sytuacja wywołała zakłócenia w dotychczasowym porządku sonicznym. Sytuację współczesnego „człowieka akuzmatycznego” doskonale diagnozuje Leopold Staff w wierszu *Otium*, którego tytuł możemy przetłumaczyć jako „odpoczynek” (Staff, 1967, s. 721):

W niedzielę po południu wszystkie fortepiany
Grają w domu. W pokoju mym huczy jak w bębnie.
Grzmia zewsząd, wszystkie razem i każdy odrębnie.
Z podłogą tańczy sufit i chwieją się ściany.

Fortepianem nazywa Staff każdy sprzęt grający. W mieszkaniu poety słychać zza ściany utwory wszelakiego rodzaju, „od *Modlitwy dziewicy* do *Rapsodii* Liszta”, przechodzące w „buchające piekłem obłądne jazze”, przez które podmiot wiersza traci zmysły, mając ochotę wysadzić budynek w powietrze jak „blady terrorysta”. Słyszana muzyka jest ewidentnie potraktowana jak hałas, do czego Staff używa metafory „walenia po głowie tamburynem”. Poeta zarysował w swym wierszu, zapewne przesadzając i pozostając w poetyce hiperboli, problem, z jakim borykano się w latach międzywojennych, kiedy najbliższe środowisko dźwiękowe mogło ulegać radykalnym zmianom wbrew woli. Warto pamiętać, że pierwsze gramofony czy radia nie były szczególnie donośne, dlatego należy z dystansem oceniać faktyczną głośność takiego sprzętu. Wydaje się jednak, iż to właśnie w tej przesadzie tkwi całe sedno. Środowisko dźwiękowe zmieniało się tak szybko, że zmiany poczęto postrzegać jako uciążliwe i zbyt daleko idące.

Jeden z najwybitniejszych audialnych portretów miasta dał naszej literaturze Julian Tuwim w wierszu *Melodia Warszawy*, w którym płynnie przewija się porządek muzyczny i audialny (Tuwim, 2002, s. 99–100):

Klaksy, saksofony,
Syreny, trąby, dzwony,
[...]
Łomot tramwajów, szurgot nóg,
Aut ciężarowych turkot o bruk,
Ulice huczą, ulice wrą

Tuwim skupia uwagę czytelnika na audialnych aspektach nowoczesnego miasta: klaksonach samochodów, turkocie ciężarówek, łomoczących tramwajach, syrenach fabrycznych, a nawet na dźwiękach najbardziej incydentalnych: tupaniu ludzkich stóp. Dla Tuwima ulice „huczą”, ale „tak jednostajnie i unisono” i w rytmie „jazz, jazz, jazz”. Poeta muzykalizuje miasto, nazywając je symfonią i suitą, pytając retorycznie: „Czy to jest piosenka twoja, Warszawo?”.

Miasto stało się dla poetów nowoczesnych przeciwieństwem wsi, której plastyczny i bliski naturze krajobraz był chętnie idealizowany, głównie przez pryzmat kontrastu z coraz bardziej hałaśliwym miastem. Topos arkadii został w ten sposób zaktualizowany, ale i bardziej skonkretyzowany. O ile jednak poeci arkadyjscy kreowali oderwane od rzeczywistości fikcyjne krainy szczęśliwości, o tyle poeci zrazeni do miasta mogli realnie doświadczać drastycznych zmian w poziomie zanieczyszczenia dźwiękowego. Dla niektórych twórców wiejskie pejzaże dźwiękowe pełniły funkcje apotropaiczne, a nawet magiczne. W wierszu *na wsi* (1925) Józef Czechowicz pisze (1997, s. 56):

księżyc idzie srebrne chusty prac
 świerszczyki świergocą w stogach
 czegoż się bać

Biofoniczne jakości, czyli świergot świerszczy, są traktowane przez podmiot wiersza jak lekarstwo na choroby, co nadaje muzyce wiejskiej przyrody magiczne właściwości. Przestrzeń wsi to pożądana przystań, wyrwywająca z objęć hałasu przestrzeń sonicznego bezpieczeństwa:

przecież siano pachnie snem
 a ukryta w nim melodia kantyczki
 tuli do mnie dziecięce policzki
 chroni przed złem

Poeci chętnie uciekali myślami nie tylko na wieś, ale także ku przestrzeniom usytuowanym „pomiędzy”. Nasłuchując, zwracali uwagę na najmniejsze nawet poruszenia dźwiękowe, komponując pełne uroku pejzaże dźwiękowe o mieszanej przestrzennej strukturze. Teodor Bujnicki w wierszu *Buki* (1939) zaleca czytelnikowi: „Stań i słuchaj, by nie zatruć tych / szelestów, tej muzyki / ani gestem, ni okrzykiem, / ni tupotem twardych butów”, czyniąc przestrożę przed wkraczaniem skażonej hałasem antropofonii na tereny czystej i naturalnej biofonii. Poeta namawia, by słuchać jak „potracona strugą wiatru, dźwięcznym trzaskiem, szeptem kruchym / dzwoni srebrna gałąź buku” (Bujnicki, Fazan i Zajas, 2019, s. 116). Autor dostrzega rozdźwięk między tym, co usłyszane, a tym, co napisane:

Tego w wierszu nie potrafisz
żadnym kunsztem, żadną sztuką. —
Wróć do domu. Siądź i napisz:
dzwoni srebrna gałąź buku.

Słowa Bujnickiego uzmysławiają czytelnikowi, że każdy dźwięk tematyzowany w poezji jest zapośredniczony przez język, co ma wpływ na jego przestrzenną lokalizację. O każdym kolejnym dźwięku myślimy bowiem w sposób procesualny, a nie syntetyczny. Najważniejszy jednak wniosek tej historii jest taki, iż aby zrozumieć, co słyszy poeta, należy samodzielnie wyjść ku przestrzeniom granicznym i nasłuchiwać.

Oprócz pejzaży o geo- i topograficznym znaczeniu możemy też w polskiej poezji wyróżnić pejzaże kompetencyjno-ideologiczne lub umotywowane. Jednym z nich jest pejzaż dźwiękowy fantastyczny. Jego fundamentem jest coś, co za Markiem Zaleskim możemy nazwać „magmą” krajobrazową (Zaleski, 1984, s. 191). Sfera obrazowa wierszy uporządkowana jest podług logiki wizji, a więc dowolnie. Ich audializacja podlega tym samym procesom. Bywa, że dźwięki wypełniają konkretny fragment pejzażu na bazie asocjacji. Krajobraz jest antymimetyczny i wizyjny, przez co sprawia wrażenie, jakby podmiot wiersza przebywał w ciągłym ruchu i podlegał prawu tzw. spaceru dźwiękowego, tworząc pejzaże zbliżone do improwizacji. Jerzy Zagórski w wierszu *Cienie* kreśli taką oto scenę (Bujnicki, Fazan i Zajas, 2019, s. 243):

Król z brodą w jasne pręgi mieszkał na księżycu,
synowi dał jezioro i powiedział: Książę.
Tu nad brzegiem tej wody, jeśli ja nie zdążę,
na straży stawisz gwardię paziów i szlachciców.

Poeta kreśli obraz niczym z baśni fantastycznej, wprowadzając czytelnika w okolice quasi-balladowe, po czym zaczyna nadbudowywać na sytuację surrealistyczny pejzaż dźwiękowy:

Ale gwardia i kwiaty jak ryby pośnięte
marły w piasku przybrzeżnym wody co się cofa,
i był odpływ muzyki w miłowanych strofach,
tylko czasem nawiedzał je rumak tętentem.

Muzyka, w formie akwaticznej metafory, wypełnia całą przestrzeń, przez którą ni stąd, ni zowąd przebiega rumak, którego tętent stanowi jedyny wyraźny punkt audialny. W dalszej części wiersza podmiot zaczyna słyszeć nieme przecież kwiaty:

A wtedy było dziwnie. Bo śpiewały wrzosy
tak jak miecze śpiewają, gdy wrodzy szermierze

uderzają w złociste łuski i pancerze,
a kwiaty jak zwierzęta dobywają głosów.

Rośliny wydają brzęczące odgłosy porównywane przez podmiot wiersza do uderzających o siebie mieczy, po czym zaczynają naśladować zwierzęta. Ostatecznie wizja pryska, a cały pejzaż okazuje się złudzeniem i kreacją, którą poeta kwituje pytaniem: „Kiedyż waszą surową mowę poznam kwiaty?”. W pejzażu dźwiękowym tego typu dużą rolę odgrywa metafora, która może ożywiać nieme obiekty, a sam dobór jakości sonicznych jest nieintuicyjny. Tętent konia w „odpływie muzyki” trudno właściwie zinterpretować na podstawie jakiegokolwiek możliwej empirycznej operacji myślowej.

Ostatni typ, jaki chciałbym omówić, to muzyczny pejzaż dźwiękowy, który wyróżniam na podstawie kryterium sposobu użycia języka. Pod względem przestrzennym ten rodzaj pejzażu jest najbardziej statyczny. Operacyjnie przestrzeń ulega procesowi muzykalizacji. Główną formą wyrazu jest metafora muzyczna, za pomocą której poeta „maluje” pejzaż dźwiękowy. Powstaje w ten sposób coś w rodzaju wielkiej symfonii przyrody. Teodor Bujnicki w wierszu *Ver* (1939) pisze (Bujnicki, Fazan i Zajas, 2019, s. 114–115):

Instrument ten ma tysiąc strun,
strumienie strun i drgań kaskady.
Więc bicie serca ręką stłum
i struny licz, i dźwięki badaj.

Poeta porównuje ogólną audiosferę do instrumentu o setkach i tysiącach strun, a swoją własną rolę definiuje jasno: nasłuchiwanie. Słychać słowika i las, klaskanie liści, synestezyjne dzwonięcie blasku czy brzęk pluskających owadów. A każda z sonicznych jakości jest niczym drzenie struny, połączonej z innymi w wielkim monochordzie wszechświata:

Wyfrunął ptak — więc struna drży,
leszczyńcy trąca, dźwięcząc ku nam.
A tu już wiatr — więc struny trzy,
więc czwarta, piąta, szósta struna.

Bujnicki ukazuje czytelnikowi, w jak fundamentalny sposób dźwięki kształtują przestrzeń. Cały koncept przypomina nieco starą koncepcję muzyki sfer, w której cała kompozycja wszechświata zasadza się na niewidzialnych połączeniach między dźwiękami. Poeta zadaje sobie pytanie: „Więc po co wiersz? Muzyki tej / daremne słowo nie przekaże”, wątpiąc, że słowem jest w stanie oddać to, co słyszy. Sam jednak odpowiada sobie na tę wątpliwość:

Bo do tych strun wysoki flet,
bo do tych strun skowronka tryl
i cichy lot błękitnych ważek.
A jednak właśnie tylko wiersz!
Jedyny klucz i objawienie.
Obłoki, wiatry, świt i zmierzch
w instrument wielostrunny zmieni.

Rozpięte w przestrzeni struny zyskują kolejne barwy dźwiękowe, a Bujnicki wyjaśnia zaistniałą wątpliwość stwierdzeniem, że muzykę wszechświata prawdziwie wyrazić może jedynie poezja, a środkiem do celu może być poetycki pejzaż dźwiękowy, w tym wypadku – muzyczny.

5. PODSUMOWANIE

Parcelacja przestrzenna dźwięku w poezji możliwa jest dzięki pojęciom mającym swój rodowód w ekologii akustycznej. W niniejszym tekście starałem się ukazać ich użyteczność, a także wyróżnić bazowe moim zdaniem typy audializowanych i muzykalizowanych przestrzeni, które nazywamy pejzażami dźwiękowymi. Podstawowym kryterium podziału była geo- i topografia. Na jego podstawie wyróżniliśmy kanoniczne pejzaże miejskie, małomiejskie i wiejskie, a także fakultatywne pejzaże naturalne, czyli tereny przyrodnicze znajdujące się *pomiędzy* głównymi kategoriami, np. pola, łąki, lasy, akweny i ciek wodne itd., a także *nad* nimi, czyli zjawiska atmosferyczne (wiatr, deszcz itd.). Drugim kryterium podziału jest motywacja twórcy, który nie bacząc na rzeczywistą miarę krajobrazu, dokonuje audializacji przestrzeni, która albo nie istnieje, albo istnieje, tyle że w zmodyfikowanej przez poetę formie. Tego typu pejzaże mogą być albo fantastyczne, czyli złożone z dowolnie dobieranych wizji, z równie frywolnym doбором dźwięków, albo muzyczne, kiedy zasadniczą motywacją autora jest językowe modelowanie pejzażu. Na tej podstawie wyróżnić można cztery podstawowe typy poetyckich pejzaży dźwiękowych: miejski, wiejski, fantastyczny i muzyczny. Nie jest to oczywiście klasyfikacja rozstrzygająca, lecz raczej próba uporządkowania i osadzenia pojęć z zakresu *sound studies* w obrębie literaturoznawstwa.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Bartnicka, Barbara. (2002). *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. T. 4. Świat dźwięków*. Kraków: Universitas.
- Bernat, Sebastian. (2015). *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*. Lublin: Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej.
- Bujnicki, Tadeusz, Fazan, Jarosław, Zajas, Krzysztof (red.). (2019). *Żagary. Antologia poezji*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Chmielecki, Konrad. (2018). *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Cieśla-Korytowska, Maria. (2004). *Romantyczne przechadzki pograniczem*. Kraków: Universitas.
- Corbin, Alain. (2019). *Historia ciszy i milczenia*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Czechowicz, Józef. (1997). *Poezje zebrane*. Toruń: Wydawnictwo Algo.
- Gołąb, Maciej. (2011). *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hall, Edward T. (2001). *Ukryty wymiar*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA.
- Hejmej, Andrzej. (2021). Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym. *Teksty Drugie*, 2, s. 301–319.
- Hopfinger, Maryla. (2010). *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Ingarden, Roman. (2000). *Szkice z filozofii literatury* (s. 20–37). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Jay, Martin. (1998). Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona. W: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (s. 295–310). Kraków: Universitas.
- Kant, Immanuel. (2014). *Krytyka władzy sądzienia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Krause, Bernie. (2008). Anatomy of the Soundscape. Evolving Perspectives. *Journal of the Audio Engineering Society*, 1/2, s. 73–80.
- Kulawik, Adam. (1994). *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków: Wydawnictwo ANTYKWA.
- Losiak, Robert. (2007). Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym. W: Agnieszka Janiak, Wanda Krzemińska, Agnieszka Wojtasik-Tokarz (red.), *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań* (s. 237–246). Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu.
- McLuhan, Marshall. (2019). *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Misiak, Tomasz. (2009). *Estetyczne konteksty audiosfery*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa.
- Misiak, Tomasz. (2020). Doświadczenia akuzmatyczne. W: Marcin Olejniczak, Tomasz Misiak (red.), *Słuchanie medium* (s. 7–16). Konin: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie.
- Nożyński, Szymon. (2017). Muzyka na żądanie – transformacje w obszarze kultury audialnej. *Kultura Współczesna*, 3, s. 99–109.
- Ong, Walter Jackson. (2011). *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Porębski, Mieczysław. (1978). O wielości przestrzeni. W: Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (red.), *Przestrzeń i literatura* (s. 22–33). Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Rybicka, Elżbieta. (2012). Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. W: Teresa Walas, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. T. 2: Poetyki, problematyki, interpretacje* (s. 311–344). Kraków: Universitas.

- Rybicka, Elżbieta. (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Sławiński, Janusz. (1978). Przestrzeń w literaturze. Elementarne różniczenia i wstępne oczywistości. W: Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (red.), *Przestrzeń i literatura* (s. 9–22). Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Staff, Leopold. (1967). *Poezje zebrane*. T. 2. (s. 721). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tańczuk, Renata. (2015). „Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta. *Audiosfera, 1*, s. 10–19.
- Tatarkiewicz, Władysław. (2009). *Historia estetyki*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Toporow, Władimir Nikołajewicz. (2003). *Przestrzeń i rzecz*. Kraków: Universitas.
- Tuwim, Julian. (2002). *Kabaretiana*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Welsch, Wolfgang. (2005). *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Kraków: Universitas.
- Wójcik, Małgorzata, Żak, Rafał. (2018). *Cisza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wyślouch, Seweryna. (1995). Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia. W: Włodzimierz Bolecki, Wojciech Tomasik (red.), *Poetyka bez granic* (s. 32–40). Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Zaleski, Marek. (1984). *Przegląd drugiej awangardy*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Data zgłoszenia artykułu: 02.03.2023

Data zakwalifikowania do druku: 15.05.2023

