



ELEMENTY AKUSTYKI W POEZJI WIESŁAWA KULIKOWSKIEGO

Elements of acoustics in Wiesław Kulikowski's poetry

Ewelina Henryka Radion, Henryka Czyż*

Uniwersytet Rzeszowski, ul. Rejtana 16 C, 35-959 Rzeszów
Politechnika Rzeszowska, ul. Wincentego Pola 2, 35-959 Rzeszów*
ewelina75@smlw.pl

STRESZCZENIE

Warunkiem postępu każdej nauki zarówno humanistycznej (historia liryki) jak i przyrodniczej (akustyka) jest możliwość precyzyjnego wyrażania spostrzeżeń. W prezentowanej pracy przedstawiono problem funkcjonowania dźwięku i ciszy na przykładzie twórczości poetyckiej Wiesława Kulikowskiego. Poezja, jako dzieło sztuki powiązane z przebiegiem czasowym, konstruowana jest na zasadzie przeciwstawiania ciszy i dźwięku. Do wierszy wprowadzane są dźwięki pozornie nieistniejące. Natężenie niektórych z nich zostaje wielokrotnione. Często w celu dookreślenia dźwięków używana jest onomatopeja. Najczęściej wykorzystywany jest wysoki dźwięk o małym natężeniu. Cisza w poezji nasycona jest dźwiękami, a jej status określony zostaje przez umowność. Bywa obiektem kontemplacji, staje się tematem wiersza, jest znakiem przemijania. Prezentowany rodzaj ciszy, to swego rodzaju wybór. Dźwięki i cisza niejako się uzupełniają i dopełniają.

1. WPROWADZENIE

Akustyka jest dziedziną nauk przyrodniczych i wiele pojęć z jej zakresu ma ścisły związek z percepcją dźwięku przez człowieka. Rozchodzenie się dźwięku jest zjawiskiem złożonym, na które składają się zjawiska elementarne. Zjawiska te są dostępne dla wszystkich. „Któż nie stwierdził wieczorem po pięknym słonecznym dniu, że słychać kładącą się do snu wieś, której w dzień nie zauważył (refrakcja), kto z nas nie obserwował wysoko lecącego samolotu, którego dźwięk, na początku słaby i niski (pochłanianie), rósł bardzo nierówno w potęgę (fluktuacje), aby potem znowu zniknąć” [6]. Rozchodzenie się dźwięku nie może być jednak rozumiane jako suma zjawisk elementarnych bez oddziaływań.

Poezja, jako dzieło sztuki powiązane z przebiegiem czasowym, konstruowana jest za pomocą naprzemiennego operowania ciszą i dźwiękiem. Według *Słownika języka polskiego* dźwięk to „wszelkie wrażenia słuchowe będące reakcją na bodziec zewnętrzny, cisza zaś to brak dźwięków, odgłosów, hałasów” [8]. Podręcznik fizyki podaje, że dźwięk jest „falą akustyczną rozchodzącą się w ośrodku sprężystym lub wrażeniem słuchowym wywołanym tą falą” [9]. „Stopniowo zmniejszany poziom natężenia dźwięku prowadzi do granicy, poniżej której dźwięk przestaje być słyszalny. Poza obszarem słyszalności znajduje się

obszar ciszy” [1]. Ludwik Erhard określa ciszę jako „złudzenie wynikające z błogosławionej niedoskonałości naszego słuchu, który rejestruje tylko część dochodzących do nas impulsów” [2].

2. OBRAZ ŚWIATA DŹWIĘKÓW I SUBIEKTYWNA PERCEPCJA CISZY

Dźwięk w wierszach Wiesława Kulikowskiego (poeta ur. 1935 r., autor czterestu tomów poetyckich, członek krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, mieszka w Mielcu), posiada nie tylko właściwości akustyczne, ale również fizyczne, niejako namacalne. Zostaje ożywiony w snach osoby mówiącej, zostawia ślad, ma własną barwę - rozumianą jako kolor (biel) i właściwość brzmienia (czystość, brak fałszu).

Szczególne znaczenie dla sfery brzmieniowej tej poezji ma słownictwo odwołujące do percepcji słuchowej. Podmiot liryczny wielokrotnie powiadamia o zakresie dźwięków, które słyszy. Informacje te najczęściej konstruowane są w czasie teraźniejszym, w aspekcie niedokonanym. Dla określania wrażeń słuchowych używany jest bezosobowy czasownik „słyszać”. Dźwięki, wyrażane bywają także przez konkretne formy osobowe czasowników. Pierwsza osoba liczby mnogiej oznacza rejestrację głosów jako kontemplację, jak również jako fakt wychwytywania dźwięków: słuchanie i słyszenie. „Język angielski zna dwa czasowniki: *to heart* [...] – bardziej akcentujący fizjologiczny, zmysłowy i bierny charakter zdolności słyszenia, [...] oraz *to listen* [...] – podkreślający świadomy aktywny i celowy charakter tej czynności. W języku polskim również istnieją dwie formy: *sluchać* i *słyszeć* [...]” [2]. Do określania wrażeń związanych z percepcją dźwięków odnoszących się do sfery bardziej osobistej, podmiot liryczny używa pierwszej osoby liczby pojedynczej. Wtedy wsłuchuje się w „swoje imię: Wiesław”, w „swoje imię najbardziej własne”. Wrażliwość na dźwięki wymagana jest również od adresata. Wielokrotnie powtarzany nakaz: „posłuchaj” zachęca do wsłuchania się w dźwięki nietypowe, trudne do wychwycenia. W ten sposób odbieranie dźwięków staje się domeną całego pojawiającego się w wierszach świata. Percepcja odbywa się nie tylko za pomocą zmysłu słuchu, również dotyku i powonienia.

Zakres wychwytywanych dźwięków cechuje się różnorodnością. Osoba mówiąca w wierszu słyszy dźwięki pozornie nieistniejące (np. głos słoneczny), jak i dźwięki, których nie jesteśmy w stanie usłyszeć ze względu na ich zaistnienie w przeszłości (np. głosy znajomych, którzy odjechali już dawno). Natężenie niektórych dźwięków zostaje zwielokrotnione (np. odgłosy liści urastają do rozmiarów tętentu). Dźwięki typowe często łączone są z ich nowymi źródłami (np. szelest z dźwiękiem bosych nóg), lub otrzymują podwójne znaczenia (np. wahania gałęzi ewokują dźwięk poruszanych gałęzi i emocjonalne niezdecydowanie). Dźwięki korespondują również z wcześniejszymi czynnościami (np. odgłos spadającej kartki jest śladem, echem czytania). Wśród dźwięków dominują odgłosy butów i kroków, które dopełnione zostają odgłosami drzwi, zamków i pukania do drzwi.

Niektóre dźwięki zostają dookreślone przez wyrazy dźwiękonaśladowcze. Prócz skrzypień słysząc zgrzyty, szумы, dudnienia, gwizdy, gruchoty, trzask i dominujące szelesty. Szelest dotyka prawd ukrytych i zapomnianych. Szeleszczą m.in. pociągi, obłoki, a przede wszystkim liście i stopy w lesie. Szeleszczą i szumią drzewa: szum sosen jest materialny, wszechobecny, gęsty jak woda, szum topól – wciągający, namacalny, „widziany w obrazie”. Innymi dominującymi dźwiękami, wyrażanymi za pomocą onomatopei, są dzwonienia i brzęczenia. Wiążą się one z metalicznym dźwiękiem dzwonek i z blaskiem metalu. Słysząc dzwonecznia i dzwonienia, m.in. rynien, dachu i pszczoł nazwanych „dzwiejącymi gwiazdami zimowymi”. W dwóch ostatnich tomach dzwonienie staje się dominujące. Szумы, których „tonów składowych nie można wyodrębnić, zostają

zdominowane przez dźwięki złożone, wielotony harmoniczne” [3]. Szorstkie i suche szmery ustępują dźwiękom pełnym, wyraźnym i czystym; „dźwięczenie przysypuje trociny”.

Poeta najczęściej przywołuje jeden rodzaj dźwięku, którego cechy określa w wierszach. Podaje jego cechy: natężenie, barwę i czas trwania. Informuje o fazach dźwięku i o miejscach, w których powstają. Dźwięki niejako przybywają z oddali, zza wzgórz, dolatują z góry „wysokiej nuty”. Ta wysokość jest dwojakiego rodzaju, oznacza dźwięki „podniesione pod obłok” i tony z czterokreślnej oktawy. Cechą dźwięków dominujących w tej poezji jest również ich wysoki ton i małe natężenie. Poeta wybiera tony najcichsze, ledwie słyszalne. Najczęściej wykorzystuje ostatnią fazę dźwięku: słabnięcie, wyciszenie, zanikanie, nazwane również zapadaniem się i płowieniem intensywności głosu. Dźwięk, pomimo małego natężenia, posiada właściwości przenikania wieczności, przekraczania odległości przestrzennych i czasowych. Wysokie i ciche tony znajdują się na granicy słyszalności. Wznoszone wciąż w górę przekraczają częstotliwości wywołujące wrażenia słuchowe człowieka, podobnie jak „coraz cichsza dynamika przekracza próg słyszalności, za którym wykrzyk dźwięków staje się niemożliwe” [9]. Jednak pomimo fizycznej niemożności słyszenia tych wysokich i bardzo cichych dźwięków, są one rejestrowane przez osobę mówiącą. Staje się to możliwe dzięki synestezji wrażeń dźwiękowych i poprzez ich, rzecz można, odbicie w lustrze. Najczęściej dźwięki, które przeminęły, powracają jako echo, które powstaje, „gdy fala głosowa napotyka na swej drodze nieprzenikliwą przeszkodę, ulega odbiciu” [7]. W tej poezji „nieprzenikliwą przeszkodą” jest pamięć, sprawia ona, że „fala głosowa po odbiciu powraca do ucha obserwatora” [7]. W ten sposób głosy zostają wskrzeszone i możliwe staje się usłyszenie dawnych kroków. Echa, chociaż brzmią słabiej, są sposobem podtrzymania istnienia i ostatnią formą uchwylenia przeszłości.

Cisza w tej poezji nasycona jest dźwiękami, a jej status zdaje się określony przez umowność. Bywa obiektem kontemplacji, kiedy podmiot liryczny wsłuchuje się w ciszę np. słońca, jabłka i gdy słucha wiersz, które wycięto już dawno. Cisza nie stanowi zjawiska akustycznego lecz abstrakcję, dlatego wsłuchiwanie się w nią nie jest tylko poetyckim zabiegiem. John Cage, by „posłuchać prawdziwego *brzmienia* ciszy zamknął się w komorze antypogłosowej, [i] stwierdził, że mimo całkowitej akustycznej izolacji od świata zewnętrznego jego uszy wypełnia szum [...] pochodzący z jego własnego układu krwionośnego i nerwowego” [4].

W poezji cisza „funkcjonuje w dwóch płaszczyznach: jako **temat** wiersza [...] oraz jako przerwa między wierszami [...]. Jest ciszą nadśłuchiwania i ciszą słuchania [...] [5]. W ten sposób cisza pojawia się w wierszu *Idziemy przez muzea*. Podmiot liryczny zwiedza miejsca, gdzie czas jakby się zatrzymał i dlatego staje się możliwe przywołanie nieistniejącego świata. Wychwytuje dźwięki przeszłości, wsłuchując się w ciszę eksponatów.

„ Szafy są jak cisza,
że słycać zasuszone owady
i szepty dawnych szat –
sza – ”.

Wyciszenie sugerowane jest dwoma pauzami i stopniowo zanikającymi słowami: „szepty”, „szat”, a po pauzie w „sza” - w upomnienie przywołujące ciszę.

Najliczniej prezentowany rodzaj ciszy w tej poezji, to swego rodzaju wybór. Podmiot liryczny przebywa w strefie ciszy, ponieważ nic nie chce słyszeć, ma „uszy zapchane kwieciami”. Brak percepcji rzadko spowodowany jest niemożnością słuchania, wynika raczej z zamierzonego braku wrażliwości, lub obrony przed bolesnymi i niewygodnymi dźwiękami.

Wiersz, podobnie jak wykonanie utworu muzycznego, jest „procesem, który w pewnym momencie wchodzi w ciszę, potem się w niej rozgrywa i w nią przechodzi wraz z ostatnimi dźwiękami zakończenia”. „Cisza przed wykonaniem dzieła pełna jest oczekiwania, cisza po wykonaniu pełna wybrzmiewających w świadomości słuchacza struktur końcowych wysłuchanego dzieła” [5]. Cisza przed utworem zaznaczona jest w wierszu *Zamiatacze ulic malowanych*. Uobecnia się, kiedy „jeszcze nie słyhać dotknięcia tonu”, gdy nie został wydobyty jeszcze żaden dźwięk, a już coś „słyhać w oczekujących instrumentach” przygotowanych do pierwszego tonu. Natomiast ciszę po wykonaniu utworu poeta określa jako „puste miejsca po koncertach”. Przestrzeń dźwiękowa pozostała po wybrzmiałych tonach, to cisza, w której wciąż „żyją” dźwięki i zdarzenia przeszłości. Wiersz *Pora odjazdu muzyków* odwołuje do ciszy uwarunkowanej zakończeniem utworu. Po ostatnim dźwięku muzycy „odjeżdżają coraz cichsi”. Choć ich już nie widać „jeszcze słyhać ich czasami” jak „niosą instrumenty [...] na wzgórce, bliżej nieba”. Muzycy odchodząc w zaświaty przekraczają próg słyszalności i wtedy w „salach trawami zarośniętych, trwa koncert tych, których już nie ma”. Po wybrzmieniu ostatnich dźwięków wracają w wyobraźni minione zdarzenia. W tej ciszy *po* rozgrywa się wszystko jeszcze raz.

Cisza w tej poezji nie jest tylko zaprzeczeniem materii dźwiękowej, ale również pełni funkcje podczas percepcji dzieła, jak i w jego konstrukcji.

3. Podsumowanie

Dla wszystkich gałęzi akustyki charakterystyczne są związki z odległymi nieraz dziedzinami nauki. W poezji Wiesława Kulikowskiego można odnaleźć pewne elementy akustyki, które dotyczą percepcji przez człowieka dźwięku i ciszy. Szczególna wrażliwość poety pozwala na ukształtowanie w pełni uporządkowanego i przewidywalnego świata akustycznego, w którym dźwięk posiada określone cechy, funkcję i sposoby brzmienia.

W literaturze pięknej, która nie posługuje się językiem bardzo skomplikowanej matematyki, dźwięk i cisza są środkiem wyrazu łączącym słowo, muzykę i filozofię przyrody.

4. Literatura

1. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985, s. 28-29.
2. L. Erhard, *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 64-98.
3. J. Jess, *Fizyka dźwięku muzycznego*, PWN, Poznań 1970, s. 28-29, 85-97.
4. J. Kutnik, *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura Na Świecie”, nr 1/2 s. 43-59 (1996).
5. Z. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, „Estetyka”, r. II, s. 77-101 (1961).
6. R. Makarewicz, *Dźwięk w środowisku*, Ośrodek Wydawnictw Naukowych, Poznań 1994, s. 11.
7. M. Skorko, *Fizyka*, PWN, Warszawa 1973, s. 256.
8. *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, PWN, Warszawa 1978, t. 1., s. 308, 511.
9. E. Ozimek, *Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, PWN, Warszawa, Poznań, 2002, s. 102.