



Łukasz Piaskowski

ORCID: 0000-0002-3528-4301

Uniwersytet Wrocławski

lukasz.piaskowski@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/2084-4107.15.20>

Elementy dźwiękosfery górskiej w poezji Juliana Przybośia

Słowa-klucze: Julian Przyboś, dźwięk, audialność, pejzaż dźwiękowy, audiosfera, góry, Tatry, Alpy

Keywords: Julian Przyboś, sound, audiality, soundscape, audiosphere, mountains, Tatras, Alps

Elements of mountain soundsphere in the poetry of Julian Przyboś

Summary

The article is an attempt to explore and describe the audio motifs in mountain poems by Julian Przyboś. The author, using the methodological achievements of the anthropology of sound, attempts to analyze and interpret poems devoted to the mountains. The article presents a number of concepts developed by the sound studies' methodology, such as audiosphere, phonosphere, sonosphere, soundscape, or galenosphere. The text clearly demonstrates the existence of Przyboś's ideas about the world of sounds which the poet contained both in his poems and his program texts. Particularly noteworthy is the poet's conceptualization of silence and silence in the mountain space.

Słowo wprowadzenia o dźwięku

Dźwięk to w potocznym sensie każde rozpoznawalne przez ucho wrażenie słuchowe. W zależności od przyjętych kryteriów można wyróżnić wiele jego cech. W kontekście literackim jedno rozróżnienie wydaje się szczególnie operatywne — podział cech dźwięku na subiektywne oraz obiektywne. Cechy subiektywne dzielą się na proste i złożone. Do tych pierwszych zaliczamy głośność, wysokość, subiektywny czas trwania; do drugich zaś — barwę, przejrzystość i przestrzenność. Cechy obiektywne to częstotliwość, poziom natężenia, struktura czasowa oraz lokalizacja przestrzenna¹.

Świat przedstawiony w dziele literackim, analizowany z perspektywy estetyki dźwięku, również można umownie podzielić na subiektywny oraz obiektywny. Omówione rozgraniczenie wzmacnia ponadto fakt, że dźwięki w literaturze stanowią efekt pracy ludzkiej myśli oraz wyobraźni. Człowiek jest źródłem dźwięków między innymi dlatego, że słowa, które wypowiada, są *de facto* dźwiękami oraz mogą mówić o dźwiękach². Subiektywność i obiektywność oznaczają tutaj wybór formy podawczej oraz umocowanie w danej ideologii artystycznej. Tak więc subiektywność moglibyśmy przypisać liryce, w której wszelkie przeżycia filtrowane są przez wnętrze wykreowanego podmiotu, a obiektywność — epice, w której dominują narracja, a już szczególnie — opis.

Dźwiękowość poezji może mieć wymiar substancjalny lub materialno-formalny, gdy mamy na myśli problematykę poetologiczną (eufonia dzieła i wszelkie składające się na nią techniki poetyckie, na przykład instrumentacja głoskowa, rym, aliteracja itp.), ale także wymiar ideowo-treściowy, gdy mowa o problemach związanych z motywami, wątkami, tematami czy fabułami. Dźwięk poetycki można badać w izolacji lub kontekstowo³, jakkolwiek jego percepcja jest w literaturze ograniczona. Owe ograniczenia są zazwyczaj determinowane przez dwa czynniki: język i jego cechy dystynktywne oraz szczególnie binarny tryb odbioru literatury (pamięciowo-oralny oraz tekstowo-lekturowy).

Jakości dźwiękowe, które można przekazywać za pomocą języka, mają wymiar symboliczny (znakowy)⁴, nawet jeśli jest on wzmacniany przez tak zwane ikoniczne elementy języka (na przykład onomatopeje)⁵. W trakcie cichej lektury dźwięki raczej sobie wyobrażamy, niż je rzeczywiście słyszymy. Istnieją co prawda współcześnie audialne tryby odbioru literatury, jak na przykład recytacja,

¹ S. Bernat, *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Lublin 2015, s. 28.

² A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004, s. 11.

³ A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 90–91.

⁴ Tadeusz Milewski ze względu na kryterium typu kanału informacji dzieli znaki na wzrokowe i słuchowe. Wśród słuchowych wyróżnia znaki wokalnie-audycyjne, na przykład mowa ludzka, śpiew ptaków, oraz znaki instrumentalnie-audycyjne, na przykład dźwiękowe sposoby przekazywania informacji za pomocą instrumentów. Por. T. Milewski, *Językoznawstwo*, Warszawa 2004, s. 9.

⁵ Zob. M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008; E. Fidyriak, *Ikoniczność znaku w fonicznym języku polskim*, „Językoznawstwo” 2009, nr 1, s. 9.

piosenka, słuchowisko czy audiobook, ale stanowią one już rodzaj dźwiękowej adaptacji o swojej własnej swoistej kompozycji i walorach estetycznych.

Rodzaje odbioru dźwięku w literaturze możemy więc też podzielić na pośrednie i bezpośrednie. Do tego pierwszego dochodzi w trakcie cichej lektury tekstu, kiedy czytelnik nie ma empirycznego kontaktu z dźwiękami mowy, lecz raczej z ich reprezentacją — zarówno językową, jak i tekstową. Odbiór bezpośredni natomiast związany jest z przeniesieniem jakości językowych na inny kanał podawczy. Są to zazwyczaj złożone konteksty medialne⁶, albowiem wyizolowanej jakości dźwiękowej (na przykład głosowi ludzkiemu) mogą towarzyszyć inne (między innymi muzyka). Do takich mediów „wyzolowanych” literatury należy chociażby recytacja oraz śpiew. W zależności od spiętrzenia i nagromadzenia innych jakości dźwiękowych recytacja może stać się melorecytacją, recytatywem czy parlandem, także częściowo audiobookiem, a w dalszej kolejności, zazwyczaj w połączeniu ze śpiewem i muzyką — słuchowiskiem. Warianty łączenia jakości literackich, dźwiękowych i muzycznych możemy określić mianem adaptacji na określone medium. Całe to zestawienie można skomplikować jeszcze bardziej, ale ograniczę się do wspomnianego zarysu, który uzmysłowi czytelnikowi pewien podstawowy kontekst rozpatrywać.

Badania muzykologiczno-kulturoznawcze, znane w Polsce pod ogólną nazwą antropologii dźwięku bądź audioantropologii⁷, umożliwiły wypracowanie kilku kategorii klasyfikowania i opisu dźwięku obecnego zarówno w kulturze, jak i na jej pograniczach. Pojęciem naczelnym, od którego należy zaczynać wszelkie rozważania w tej materii, zwłaszcza w kontekście polskich badań nad dźwiękiem, jest audiosfera, którą zdefiniujemy jako ogólnej natury pole dźwiękowe, w skład którego wchodzi wszelkie dźwięki słyszalne przez podmiot w określonych okolicznościach. Pojęciami towarzyszącymi audiosferze są fonosfera oraz sonosfera. Pierwsze oznacza wszelkie dźwięki wytwarzane przez ludzki aparat mowy, drugie zaś dotyczy zarówno źródła dźwięku, jak i jego kolorystyki bądź brzmienia⁸.

Komplementarne dla tego zbioru jest stworzone przez Raymonda Murraya Schafera pojęcie tak zwanego pejzażu dźwiękowego (*soundscape*)⁹, które stało się podstawową jednostką opisu we współczesnych badaniach nad dźwiękiem w kulturze¹⁰. Pejzaż dźwiękowy, według Schafera, to po prostu całość lub część

⁶ A. Hejmej, *Komparatystryka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 12–15.

⁷ D. Brzostek, *Nastuchiwanie halasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014, s. 7.

⁸ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997, s. 78–80; T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 32–38.

⁹ R. Murray Schafer, *Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course*, Toronto 1967, s. 25–29; L. Sterne, *Soundscape, Landscape, Escape*, [w:] *Soundscapes of the Urban Past*, red. K. Bijsterveld, Bielefeld 2013, s. 182.

¹⁰ Por. R. Losiak, *Słuchanie miasta? Wokół koncepcji badań miejskiej audiosfery*, [w:] *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012, s. 11.

jakiegoś (jakiegokolwiek) środowiska dźwiękowego¹¹. Nie jest to jednakże pojęcie tożsame z audiosferą. Różni je status ontologiczny i proveniencja. Audiosfera to obiektywny zbiór dźwięków, który można zebrać w określonym polu audialnym; jej elementy nie są więc zależne od podmiotu poznającego. Pejzaże dźwiękowe to zbiory dźwięków, których status podyktowany jest przez możliwości poznawcze podmiotu; mają charakter bardziej subiektywny, zależny od słuchacza, są wynikiem bezpośredniego doświadczenia audialnego¹². Można więc powiedzieć, że każdy pejzaż dźwiękowy jest jednocześnie elementem audiosfery, lecz nie każda audiosfera stanowi element pejzażu dźwiękowego. W kontekście literaturoznawczym można więc umownie uznać, że kategoria audiosfery może posłużyć do opisu motywów dźwiękowych natury bardziej fundamentalnej i strukturalnej, z kolei kategoria pejzażu dźwiękowego — do opisu ich lirycznych, niepoddających się łatwej generalizacji odpowiedników.

W niniejszym artykule, którego materiałem badawczym będzie poezja Juliana Przybosa, chciałbym ograniczyć spektrum poznawcze do jednego segmentu istnienia dźwięku w tekście literackim, a więc jego lirycznej tematyce¹³. Nie będą mnie zajmować eufoniczne właściwości poezji, jej formalne i powierzchniowe ukształtowanie. Poddane analizie zostaną motywy dźwiękowe, które współtworzą złożoną motywikę tychże wierszy. Kolejnym ograniczeniem będzie konkretny obszar twórczości poetyckiej Przybosa, a mianowicie — wiersze o tematyce górskiej, w których pojawiają się motywy dźwiękowe. Chciałbym w ten sposób pokazać, w jaki sposób Przybós wykorzystuje poszczególne jakości dźwiękowe, jak buduje swoistą dla świata przedstawionego swojej poezji ogólną audiosferę. Zanim jednak przejdę do analizy konkretnych utworów, w kolejnym podrozdziale przybliżę w zarysie elementy światopoglądu poety, które mogłyby świadczyć o związkach jego myśli z estetyką dźwięku.

Julian Przybós a dźwięk

Biografia Przybosa, a zwłaszcza jego wiejskie dzieciństwo, powinna częściowo determinować stosunek poety do świata dźwiękowego. Trudno jednak dotrzeć do jakichkolwiek konkretów. Badacz pozostaje poniekąd bezradny, ponieważ rekonstrukcja czegoś, co można by nazwać — parafrazując za Przybosiem —

¹¹ E. Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaffera, Raymonda M. Schafera i Gerarda Griseya*, Kraków 2012, s. 226–228.

¹² R. Losiak, *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 241.

¹³ W terminologii Andrzeja Hejmeja pokrywałoby się to z zakresem tak zwanej Muzyczności II (por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 68–79). Jest to jednak termin ograniczający spojrzenie tylko do zjawisk muzycznych. Terminem utworzonym *per analogiam*, lecz o szerszym znaczeniu, byłaby Audialność II, a więc każde celowe tematyżowanie w tekście literackim dźwięku o różnej proveniencji.

sytuacją audialną, przysparza wielu problemów. Trudność tkwi w ograniczeniach źródłowych, ale też często zbyt naiwnym poznawczo traktowaniu przestrzeni wiejskiej jako tej konwencjonalnie naładowanej dźwiękami pastuszej fujarki i pasterskim śpiewem. Wspomnienia o poecie nie przynoszą ponadto żadnych konkretnych rozstrzygnięć. Wiemy, że Przyboś lubił muzykę i w kilku tekstach wypowiadał się na jej temat¹⁴. Motywy muzyczne nie są jednak często wykorzystywane przez poetę w liryce. Jeśli natomiast chodzi o tematykę audialną, jest zupełnie odwrotnie: niewiele tekstów programowych porusza kwestię dźwięku jako przedmiotu lirycznego przeżycia, a jednocześnie w wielu wierszach pojawiają się motywy dźwięku, ciszy czy słuchu.

Do analizy przejawów audialności w poezji Juliana Przybosia, zwłaszcza w kontekście górskim, przydatne będą zatem i sama poezja, i teksty programotwórcze, w których poeta zwykł przedstawiać wykładnię nie tylko swojej ideologii artystycznej, ale również modele odczytywania poezji. Pomoże to sprawdzić, w jakim stopniu Przyboś jako twórca świadomie operował czymś, co za Schaferem możemy nazwać tak zwaną kompetencją sonologiczną (*sonological competence*)¹⁵. Upraszczając znaczenie pojęcia, w kontekście literackim można je sprowadzić do poetyckiej wrażliwości na dźwięk.

Jeśli więc rozpatrujemy stosunek poety do problemu dźwięku, musimy dokonać pewnych założeń dotyczących wykreowanego przez niego podmiotu lirycznego. Przyboś jest bowiem, według chociażby Wiesława Pawła Szymańskiego, poetą-kreatorem, który wyposaża podmiot liryczny w umiejętność panowania nad czasem i przestrzenią¹⁶. Celem takich operacji jest „zagęszczenie rzeczywistości przedstawianej”, co w rezultacie przynosi obraz świata, który jest możliwie pełny, a przede wszystkim — przedmiotowo zwielokrotniony¹⁷. Owa hiperbola i powiększenie noszą ponadto znamiona poetyki transcendencji. Świat Przybosia jest w jakimś sensie poszerzony. Absolutna siła twórcza poetycka przekracza bowiem czas, wybiega naprzód. Doskonale widać to, gdy poeta w tonie futurystycznym wykorzystuje rzadko występujące w jego poezji kategorie muzyczne — skądinąd w formule metafory pojawiającej się w dwudziestoleciu międzywojennym dość często¹⁸:

Ja patrząc tutaj, widzę naprzód o wiek:
nasłuchując muzyki przyszłości,
stroję strunę ze światła, kiedy na jej linii

¹⁴ Przyboś przekonywał, że muzyki nowoczesnego wiersza należy słuchać poprzez pryzmat muzyki nowoczesnej. Por. J. Przyboś, *O słuchu poetyckim*, [w:] *idem, Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 277.

¹⁵ M. Kapelański, *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego” (soundscape) w pismach R. Murray’a Schafera*, Warszawa 1999, s. 7–8.

¹⁶ W.P. Szymański, „*Żyję w podziwie*”. *Poezja Juliana Przybosia*, [w:] *idem, Outsiderzy i słowiarze*, Wrocław 1973, s. 211.

¹⁷ *Ibidem*, s. 228.

¹⁸ Wszystkie cytaty z wierszy pochodzą z tomów: J. Przyboś, *Pisma zebrane*, t. 1–2. *Utwory poetyckie*, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984. Skrót: PZ, numer tomu, numer strony.

stężonej do granicy widzenia i słuchu
 pierwszy pojazd o ścianach z powietrza zadźwięczy

Wierzchołek imperium, PZ II, 229

Za Szymańskim warto więc powtórzyć, że bardzo charakterystyczna dla Przybosia jest postawa kreacjonistyczna (silna pozycja „ja lirycznego”). To poprzez podmiot bowiem przepływają wszystkie jakości objawiające się w dalszej kolejności jako wiersz liryczny. Polega to na założeniu o absolutnie swobodnym dostępie do struktur własnej wyobraźni. Paweł Dybel zwraca uwagę na energetyczność i wewnętrzną dynamikę takiej postawy, „by w trosce o to, co poetyckie, również deformować i przekształcać”¹⁹.

Konsekwencją podobnej poetyki jest rezygnacja z takich technik pisarskich, jak opis czy narracja. Według Przybosia są one obce liryce. W taki sposób to uzasadniał w rozmowie z Janem Śpiewakiem:

Mnie chodzi o takie zestawienie wizji, żeby ono poruszało fantazję czytelnika i przez to wzruszało go, dając mu poprzez aluzję do zdarzeń związanych ze stanem uczuciowym, który jest treścią liryczną poematu, jak gdyby strukturę uczucia, jego działanie się²⁰.

Dla poszukiwacza motywów audialnych w poezji Przybosia wspomniane stwierdzenie jest kontrintuicyjne. Pierwszym bowiem odruchem poznawczym jest chęć uchwycenia tych jakości dźwiękowych, które ujawnione są w wierszu jako obiektywne elementy świata przedstawionego. Wyznanie poety może regulować tego rodzaju ekstrapolacje. Stanowi podpowiedź i ograniczenie dla metody badania²¹.

W poezji Przybosia ogromną rolę pełnią zmysły. Szymański powiada wręcz, że „Przybosiove postrzeganie świata-rzeczy jest postrzeganiem wyłącznie zmysłowym”²². Dominującym ze zmysłów jest wzrok²³, jakkolwiek można u Przybosia znaleźć również motywy zmysłowego przenikania. Technika zestawienia zmysłów i ich uwieloznaczenia jest dla poety bardzo charakterystyczna. Oto przykłady:

Słuchaj,
 Słuchaj — dalej:
 przeność, miła, słowika
 ze słyszenia — w widzenie.

Słowik, PZ I, 323

¹⁹ P. Dybel, *Między słowami ku światłu — Julian Przyboś*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 2, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982, s. 108.

²⁰ J. Śpiewak, *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965, s. 398.

²¹ Michał Głowiński nazywał odautorskie interwencje interpretacyjne „zaproszeniem do hermeneutyki”. Por. M. Głowiński, *Przyboś — najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 39.

²² W.P. Szymański, *Julian Przyboś*, Warszawa 1973, s. 23.

²³ Z. Łapiński, *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosia*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 299.

Słucham —
 I w pustych bramach, arkadach, łukach
 Widzę ich: nieobecne zgromadzenie
 Kamieniarzy.

Za Alpami, PZ I, 300

Stoję
 w kopule dźwięku, co zniża się ciszej
 zbielała, prawie niewidoczna...
 i widzę — słyszę:
 dźwięk ostatni, odwrotny przebiśnieg, z wysoka
 zarył się w klomb najniżej — cichnie, niknie do cna:
 do korzonka.

Wiosna 63, PZ II, 183

Ciekawą uwagą podzielił się Adam Ważyk, gdy pisał, że „Przyboś wierzył w synestezję i dlatego rzadko wymieniał barwy”²⁴. Świadczyć to może o bardziej globalnym traktowaniu gospodarki zmysłowej i możliwości cielesnego postrzegania wrażeń. Przyboś w niektórych wierszach wprost przyznawał się do synestezji:

(1) W kolorze kwiatów
 dosłuchiwałem się brzęczenia ich nazwy jak pszczoły.

(2) Słyszałem
 zaśpiewy zapachów
 i mamrotanie kamieni, nim zgłuchną.

Do poety z terminarzem, PZ I, 340

W jeszcze innym wierszu autotematycznym słuch posłużył mu do wyrażenia wrażeń świetlnych oraz szerzej — wizualnych:

Rymy legną się w słuchu, ale moje słowo
 jest światłoczułe i staje się cichsze,
 kiedy słońce nie świeci.

W zimie — ledwie je słyszę.
 pisany w grudniu wiersz jak ul zamiera
 nie dźwięcząc głoskami rojnie.

Wstęp do poetyki, PZ II, 149

To dziedzictwo modernistyczne było przez Przybosia w swoisty sposób przetworzone. Te wyznania poetyckie stanowią świadectwo nadzwyczajnej wrażliwości zmysłów poety, ale w sensie bardziej empirycznym. Zgodnie z tym, co pisał Przyboś, że „nie można kłamać w lirycie”²⁵, nietrudno w jego poezji wyczuć owe energetyczne stany uczuciowo-zmysłowe. Pisze poeta w innym miejscu, że

²⁴ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 85.

²⁵ J. Przyboś, *Z teorii i praktyki poetyckiej*, [w:] *Linia i gwar...*, t. 1, s. 85.

„poezja jest — dosłowna”²⁶. Nie towarzyszy więc temu synestezyjna ideologia artystyczna, lecz liryczny stan, którego literacką reprezentacją jest metaforyczne przeniesienie właściwości jednego zmysłu na inny.

Motywy dźwiękowe w poezji Przybosia należy rozpatrywać raczej w kontekście poetyki immanentnej. Bardzo niewiele tekstów programowych porusza bowiem tę tematykę. Świat audialny jest dla Przybosia przeważnie obojętny; tak jakby był nieistotny z punktu widzenia programu. Przyboś w duchu Peipera często wypowiadał się przeciwko poetyckiemu „kataryniarstwu”, utożsamiając dokładne rymy, jednostajny rytm czy nagromadzenie zbędnych instrumentacji głoskowych z hałasem: „Porzucenie kataryniarstwa równosylabicznych wierszy jest pierwszym warunkiem przywrócenia powagi rzemiosłu poetyckiemu. [...] Zerwanie z tradycyjną rytmiką jest też potężnym motorem nowoczesności”²⁷.

Można na podstawie tej wypowiedzi dojść do pewnych wniosków. Będą one jednak ograniczone pewnymi zastrzeżeniami, ponieważ dźwięk poetycki rozpatrywał Przyboś raczej w kontekście ogólnej idei nowoczesnego rytmu, nie zaś jako samoistne jednostki warte analizy i opisu. Bo jeśli, jak twierdzi Alina Świeściak, „do sfery poszerzonej autonomii [poezji] wchodzi obraz”, to jednocześnie „nadal nie przysługuje jej muzyczność”²⁸. Taka postawa najbardziej wybrzmiewa chyba w tekście *Chamuły poezji*, gdzie Przyboś w stylu połajanki krytykuje poezję nie tylko stylizowaną, lecz poniekąd właśnie muzyczną w tradycyjnym sensie²⁹. Kwestia to nadal godna szerszego opisu. Ten krótki zarys problemu posłuży jednak czemu innemu. Jeśli bowiem podsumować dotychczasowy tok wyводу, Przybosia należy uznać za poetę, którego nie zajmowała programowa tematykacja dźwięku. Był jednak żywo zainteresowany przemianami dźwiękowymi wiersza, a zwłaszcza samego języka. Zwracał baczną uwagę na walory brzmieniowe poezji, które stanowiły komplementarny składnik dobrze skomponowanego wiersza awangardowego³⁰. Zainteresowanie dźwiękowymi właściwościami języka rzutowało ponadto na poglądy Przybosia dotyczące na przykład głosowego wykonawstwa poezji, a więc empirycznie dźwiękowej reprezentacji napisanego wiersza³¹. Kwestię tę należałoby rozwinąć szerzej w zupełnie osobnym tekście. Tymczasem należy zastanowić się, w jaki sposób jakości dźwiękowe ujawniają się w wierszach górskich poety.

²⁶ J. Przyboś, *Dosłowność poezji*, [w:] *idem, Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 117.

²⁷ J. Przyboś, *Rytm i rym*, „Linia” 1931, nr 2, cyt. za: *idem, Pisma rozproszone*, Poznań 2019, s. 96.

²⁸ A. Świeściak, *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Kraków 2019, s. 27.

²⁹ Co nie znaczy, że odrzucał muzyczność jako taką: „Jeśli chodzi o wiersz współczesny, muzyczność winna być muzycznością wynikającą z muzyki współczesnej” (por. J. Przyboś, *O słuchu poetyckim*, s. 277).

³⁰ *Ibidem*, s. 275–278.

³¹ J. Przyboś, *Jak mówić wiersze?*, [w:] *idem, Linia i gwar...*, t. 2, s. 257–261.

Pejzaże górskie Juliana Przybosia

Żeby we właściwy sposób przeanalizować i zinterpretować motywy dźwiękowe w poezji Przybosia, zwłaszcza w okolicznościach górskich, warto ustalić pewne wstępne dialektyczne relacje. W każdej twórczości bardzo dużą rolę odgrywa kontrast, a więc różnice między postawami poetyckimi i estetycznymi, które umożliwiają przeprowadzenie właściwego porównania. Jakości dźwiękowe pojawiają się w poezji Przybosia od samego początku. Inna jest jednak podstawa dźwiękowego rozpoznania, jeśli za przedmiot rozważań wzięć poezję wczesną, poezję dojrzałą i poezję późną. Istotne do właściwego zrozumienia charakteru wykorzystywanych przez Przybosia jakości dźwiękowych jest rozważenie pewnych opozycji krajobrazowych: miasta–wsi, miasta–gór oraz wsi–gór. Owych opozycji nie należy uznawać za antynomie. Dialektyka tych pojęć umożliwia dostrzeżenie różnic w sposobach wyrazu poetyckiego; dialektyczne zestawienie prowadzi do ujęcia tych zjawisk jako złożonych w zupełnie innej izolacji. Tak więc opozycja miasto–wieś (pierwszy raz pojawiła się u Przybosia w wierszu *Echo*)³² umożliwia spojrzenie na miasto poprzez perspektywę wsi, a także na wieś z perspektywy miasta. Zwraca na to uwagę Dybel, gdy pisze, że opozycja miasto–wieś nie determinuje schematycznego widzenia tych światów jako osobno wartościowanych. Przyboś nie czyni więc twardego rozróżnienia na to, co prymitywne, chłopskie, zdrowe i krzepkie oraz miejskie, zepsute i dekadentkie³³.

Mechanizm polega tu na tym, że pewne elementy poetyki Przybosia z wczesnego okresu twórczości oddziałują na wiersze z okresu dojrzałego. Podobnie jak doświadczenia miejskie i wiejskie wpływają na sposoby ujmowania pejzaży górskich. Istotą układu świata poetyckiego Przybosia jest bowiem nagromadzenie, sumowanie doświadczeń. Innym istotnym składnikiem interpretacji będzie kategoria krajobrazu korespondująca z kategorią pejzażu dźwiękowego.

Warto zadać pytanie, czy Przyboś z taką samą zręcznością kreował w swej poezji jakości dźwiękowe. Owe jakości można traktować zarówno jako obiektywne elementy przestrzeni literackiej, jak i subiektywne fenomeny ukształtowane przez podmiot liryczny. Jak zauważa Maria Delaperrière, pewne elementy świata przedstawionego w wierszach Przybosia zostają zaktywizowane przez podmiot. I tak na przykład góra w wierszu *W góry* uzyskuje sens przestrzenny poprzez wykorzystanie kategorii milczenia: „Milczenie góry zostaje w pewien sposób uprzestrzennione i staje się miarą wskazującą oddalenie od miasta, miarą wspólną tego, co znajduje się na dole i na górze”³⁴.

³² A. Cieński, *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Warszawa 1987, s. 97.

³³ P. Dybel, *op. cit.*, s. 117.

³⁴ M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 302.

Przyboś potrafił skomponować swój własny pejzaż³⁵. Nie był w tym odosobniony, co dosyć przytomnie zauważył Ważyk, pisząc, że „od czasu romantyków każde pokolenie miało swój pejzaż”³⁶. Pejzaże Przybosia są jednakże intrygujące, ponieważ wydają się imaginacyjne. Nie są opisowe, nie pretendują do miana obiektywnych reprezentacji, brakuje w nich realizmu³⁷. Należy to wziąć pod uwagę w kontekście analizy ewentualnych jakości dźwiękowych. Jak powiada Ważyk, Przyboś myślał pejzażowo od samego początku: „[Przyboś] był jedynym poetą wizji urbanistycznej. [...] Był poetą wizji i odrzucał wszelkie rozumowanie”³⁸.

Schemat interpretacyjny wypracowany w literaturze naukowej sytuuje Przybosia między wsią a miastem. Artur Sandauer określa poetę mianem chłopca-urbanisty³⁹. Trudno dowieść jednak, że chłopskie pochodzenie Przybosia szczególnie wpłynęło na sposoby przedstawiania pejzaży górskich. Stosunek Przybosia do wsi był początkowo zdeterminowany przez doświadczenia z pejzażem współczesnego miasta⁴⁰. Niełatwo jednak w sposób prosty utożsamiać zwrot ku wsi, jaki dokonał się z początkiem lat trzydziestych XX wieku, ze zwrotem ku górom⁴¹. Wieś to bowiem nadal część kultury, choć bliższa naturze, góry to natomiast zasadniczo część świata przyrody. W wierszu z tomiku *Sponad* z 1930 roku poeta ułatwia czytelnikowi zadanie, pewne przesunięcia percepcyjne sugerując wprost, jednocześnie ustawiając pejzaż miejski oraz górski w pewnej zależności, której operatorem jest zmysł słuchu:

Miasto jak kamień rzuciłem za siebie
I zanim upadło —
Nasłuchuję.
Świat dopiero
Dopiero co zamilkł — górą.
W góry, PZ I, 94

W literaturze naukowej powtarzana jest historia ewolucji stosunku Przybosia do gór, które początkowo traktował z nieufnością i protekcyjnie, widząc w nich jedynie fragment rzeczywistości, który podporządkować powinna sobie nowoczesność⁴². Władza człowieka nad górą miała być całkowita i mieć sens

³⁵ Z. Łapiński, „*Ja piszę, ty malujesz*”, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 211.

³⁶ A. Ważyk, *op. cit.*, s. 84.

³⁷ Sandauer twierdził jednak, że w poezji Przybosia tkwi pewien paradoks: „[Poezji tej] obca jest zarówno fikcja, jak i fantazjotwórstwo. Przyboś nic nie wymyśla, lecz tylko — jak powiedział, odnosząc do siebie słowa Mickiewicza — »widzę i opisuję«” (por. A. Sandauer, *Syn ognia — syn ziemi*, [w:] *idem, Matecznik literacki*, Kraków 1972, s. 45).

³⁸ A. Ważyk, *op. cit.*, s. 85.

³⁹ A. Sandauer, *Esteta czy scyta? Albo robotnik wyobraźni (Rzecz o Julianie Przybosiu)*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 1. *Studia o literaturze polskiej*, Warszawa 1985, s. 204

⁴⁰ *Ibidem*, s. 205.

⁴¹ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 57.

⁴² J.A. Szczepański, *Góry w twórczości Juliana Przybosia*, „*Wierchy*” 70, 1963, s. 136.

merkantylny i pragmatyczny⁴³, o czym świadczy słynne zdanie zamieszczone w szóstym numerze „Zwrotnicy” z 1926 roku: „Góra jest piękna dlatego, że ją mogę stworzyć”⁴⁴. W innym zaś miejscu Przyboś pisał, że „każdy nowy skok techniki w naturę budzi w najwrażliwszych reakcje estetyczne nowe, [...] rozwijające wrażliwość człowieka”⁴⁵. W połowie lat dwudziestych ubiegłego stulecia poeta nie traktował pejzażu górskiego poważnie z jednej zasadniczej przyczyny: jego spojrzenie na góry było zdeterminowane doświadczeniami miejskimi, będącymi w tym czasie dla Przybośia swoistym epicentrum możliwości rozwoju wrażliwości poetyckiej. Nie bez znaczenia wydają się także zmiany, jakie zachodziły w strukturze dźwiękowej miasta⁴⁶. Stoję na stanowisku, że audialne doświadczenia Przybośia nabyte w środowisku miejskim miały także wpływ na te elementy kompozycji wierszy górskich poety, w których cokolwiek „słyszymy”.

Przełom w postawie Przybośia wiąże się z kolei z jego przeprowadzką do Cieszyzna w 1927 roku, gdzie pracował jako nauczyciel, będąc wychowawcą między innymi Marzeny Skotnicówny, z którą mimo różnicy wieku najprawdopodobniej łączyło go głębsze uczucie⁴⁷. Wątek biograficzny jest w kontekście tematyki górskiej u Przybośia bardzo uwydatniony⁴⁸. Śmierć Marzeny oraz jej siostry Lidy podczas wspinaczki na Zamarłą Turnię w 1929 roku stanowi ostateczny punkt zwrotny w myśleniu poety. Jak twierdzi Jacek Kolbuszewski, pierwszy wybitny liryk górski Przybośia, poświęcony śmierci Skotnicówny wiersz *Z Tatr* napisany w 1933 roku, a wydany w 1938 roku w tomie *Równanie serca*, był „przyznaniem się do porażki autora dumnego programu utylitarnej koncepcji gór [...]. Owo panowanie okazało się iluzją”⁴⁹. W obliczu śmierci osoby bliskiej uległo zmianie spojrzenie na góry i na człowieka, na taternika pozostającego z nimi w cokolwiek niebezpiecznej relacji. To już nie człowiek zdobywał szczyty, lecz góra strącała człowieka ze szczytu⁵⁰. Jerzy Kwiatkowski, pisząc o przestrzennych właściwościach wyobraźni Przybośia, zwrócił uwagę, że w pewnym momencie obsesją poety był ruch na linii góra–dół, zwłaszcza zaś upadek z góry w dół. Najbardziej charakterystyczny był zaś wybuch⁵¹. Ów ruch ku dołowi wiązał się u poety z motywami śmierci⁵².

⁴³ J. Kolbuszewski, *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*, Kraków 1995, s. 131.

⁴⁴ J. Przyboś, *Człowiek nad przyrodą*, [w:] *idem, Linia i gwar...*, t. 1, s. 19.

⁴⁵ J. Przyboś, *O pejzażu*, [w:] *idem, Linia i gwar...*, t. 2, s. 207.

⁴⁶ Por. J. Kotarska, *Pejzaż dźwiękowy Warszawy lat trzydziestych XX wieku*, „Muzyka” 2014, nr 1, s. 39–61.

⁴⁷ A. Pigoń, *Literacka nieśmiertelność sióstr Lidy i Marzeny Skotnicównien*, „Góry – Literatura – Kultura” 2018, nr 12, s. 339–340.

⁴⁸ Zob. K. Heska-Kwaśniewicz, *Miłość jak przepaść. Julian Przyboś i góry*, Katowice 1998, s. 5–10, 16–25.

⁴⁹ J. Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 135.

⁵⁰ J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*, Kraków 1982, s. 507.

⁵¹ J. Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019, s. 101.

⁵² J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 79–81.

Spróbujmy przyjrzeć się elementom ogólnej audiosfery, czyli podstawowemu zbiorowi dźwięków i zasadniczej ich strukturze.

W całej gamie wierszy górskich Przybośia dominującym trybem poznawania i zdawania lirycznej relacji jest wizualność. Góry przede wszystkim u Przybośia widzimy. Motywów dźwiękowych nie jest szczególnie dużo. Poeta traktuje je dość akcydentalnie, przywołując „fragmenty” pejzażu dźwiękowego.

W bodaj trzech jedynie utworach — *Z Tatr*, *Dzwony berneńskie* oraz *O ciszy w Alpach* — Przyboś dokonał próby skonstruowania zarysu większego zasięgu audiosfery, wpisania jej w strukturę całego utworu.

Najczęściej występującymi językowymi reprezentacjami ogólnej audiosfery oraz konkretnych pejzaży dźwiękowych są u Przybośia zazwyczaj: huk, echo, cisza. Te trzy wyrazy mają największe znaczenie operacyjne, a zwłaszcza cisza będąca fenomenem o znaczeniu fundamentalnym. Motywy ciszy towarzyszą liryce górskiej właściwie od zawsze. Według Alaina Corbina dwa najbardziej znaczące konteksty przestrzenne w literaturze, w których wykorzystuje się motyw ciszy, to morze oraz góry właśnie⁵³. Górskim odpowiednikiem morza, a więc swoistej ciszy akwaticznej, jest chociażby rozległa tafla tatrzańskiego Morskiego Oka, którego Przyboś jednak w jakości audialne specjalnie nie wikła.

Poeta nadaje natomiast jedną znamioną cechę podmiotom lirycznym swych wierszy górskich: ich słuch nakierowany jest na wysoki rejestr dynamiki dźwięku. Oznacza to, że niezależnie od właściwości sonosfery, a więc źródła i barwy dźwięku, mamy do czynienia z dźwiękiem głośnym, huczącym właśnie:

Wywołują mnie z domu potężne dzwony katedry. [...] Głęboko huczące dźwięki — obrzeżone echemi jakby dalekich, walących się w przepaść skał.

Dzwony berneńskie, PZ I, 364

Podobnie pisze Przyboś w wierszu *Z Tatr* (PZ I, 148), gdzie dochodzi do siępiętrzenia owych jakości:

Słyszę:
Kamieniuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał.

To — wrzask wody [...] i
gromobicie ciszy.

W tym wierszu istotnie uwydatniony jest sposób, w jaki słyszy Przyboś, a w każdym razie — podmiot liryczny przez niego wykreowany. Głośne rejestry dynamiczne są tutaj niejako naładowane swoim przeciwieństwem. To cisza jest głośna, choć jednocześnie niesłyszalna. Owo napięcie międzypojęciowe wzmacnia jakości emotywnie wiersza. Dalej czytamy:

⁵³ A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia*, przeł. K. Kot-Simon, Warszawa 2019, s. 43–46.

Ten świat, wzburzony przestraszonym spojrzeniem
 uciszę
 lecz —
 Nie pomieszczę twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr.

Napięcie zostaje spotęgowane poprzez kolejny kontrast: podmiot panujący nad dźwiękosferą przestrzeni⁵⁴, mający władzę, by ową huczność wyciszyć, a jednocześnie słyszeć to, czego nie słychać, nie jest w stanie sprostać tragedii ludzkiej śmierci. W dalszej części wiersza poeta wprowadza motyw dysonansu, poprzez który przestrzeń górską nagle maleje, a podmiot traci nad nią panowanie:

To zgrzyt czekana,
 okrzesany z echa,
 to tylko cały twój świat
 skurczony w mojej garści na obrywie głazu;
 to — gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt.
 Na rozpacz — jakże go mało!
 A groza — wygórowana!

Ów wyszczególniony na początku zgrzyt to dźwięk bez jakiegokolwiek mocy wybrzmiewania, coś, co się urywa w okamgnieniu — jak życie Marzeny Skotnicówny spadającej w przepaść. Motyw ciszy, która jednocześnie ciszą nie jest, rozlewa się w całym wierszu⁵⁵, łącząc się z różnymi wątkami; najważniejszym z nich jest jednak cisza cmentarna, która wieńczy dzieło:

Jak cicho
 w zatrzaśniętej pięści pochować Zamarłą.

Aby lepiej pojąć, na czym polega mechanizm rozumienia górskiej przestrzeni audialnej u Przybosia, warto przytoczyć inny wiersz, w którym dźwięki w sposób metaforyczny stają się górami, następuje podwojenie znaczenia słów:

Okrągłe, z samej przestrzeni czasu góry dźwięków ważą się w podskórnej równowadze zmysłów:

rosną w barwy oderwane od materii

Dzwony berneńskie, PZ I, 364

Przyboś wykorzystuje tu po raz kolejny dźwiękowość synestezyjną, choć w jego przypadku nie oznacza to sztucznego pomieszania zmysłów, lecz raczej wybór innego trybu odbioru przestrzeni górskiej. Pisze dalej tak:

⁵⁴ A. Okopień-Sławińska, *Julian Przyboś: Z Tatr*, [w:] T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy wiersze współczesne*, Warszawa 1967, s. 127.

⁵⁵ Dla Krzysztofa Obremkiego czekan to „symbol górskiej wspinaczki współtworzący aurę śmiertelnej ciszy” (por. *idem*, *Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie*. *Z Tatr Juliana Przybosia*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 2, s. 139).

A druga fala gór, gór z materii, ze skał i ze śniegu,
nie silniej, lecz obecniej widzialna [...]
I walczą, i borykają się zarysy górzyste dzwoniących
dzwonów [...] z rysami olśniewających spadów Alp.
Brak równowagi niepokoi coraz bardziej: staje się trudny do zniesienia.

Dochodzi więc do zakłócenia w działaniu zmysłów, a nie ich „wymiany”. Widzenie ściera się ze słyszeniem. Pojedynek kończy dopiero „jadowicie-jękliwy dźwięk-igła”, który w jakiś sposób przypomina ów „zgrzyt czekana”.

Do pojęć „sferycznych”, jakie wcześniej wymieniłem, warto w tym kontekście dodać tak zwaną galenosferę⁵⁶, inaczej: sferę ciszy. Jest ona typem (bez dźwiękosfery stanowiącym właściwie jeden z dwóch podstawowych budulców Przybosiowych pejzaży dźwiękowych w przestrzeni górskiej. Wiersz *Z Tatr* jest przykładem takiej budowli. Innym dziełem o własnej galenosferze, któremu warto się przyjrzeć, jest *O ciszy w Alpach* (PZ II, 207–208):

zapamiętałem ciszę w słuchu — skamieniałym,
w skale [...]
ciszę wymurowaną na grobowiec mowy
z marmurowego ciosu,
głucho zamkniętą formę niemoty natury.

W wierszu Przyboś materializuje ciszę, zamykając ją w dotykalnych elementach przestrzeni górskiej. Wprowadza ponadto kategorię milczenia⁵⁷, która charakteryzuje zachowanie podmiotu lirycznego. Dzięki tej operacji niejako „komunikuje” się z zakłętą w skale ciszą. Najciekawszą jednak operacją jest deklaracja:

Czekam, kiedy powoli w sobie wyrobionym zmysłem,
nikomu nie znanym, nowym
wykryję, wymilczę
w samym środku języków, w wielogwarze ust,
w samym sercu milczenia [...]
wymilczę — powiem
wytryskająco-uchodzące
źródłoujście słów —

W ujęciu Przybosa galenosfera góraska to przestrzeń wytwarzania się nowego „milczącego” języka. „Wymilczenie” czegoś to niemal jak powiedzenie czegoś w innym języku. Więcej nawet: milczenie w tej sytuacji jest rodzajem „źródłoujścia” języka. Koncepcje dotyczące ciszy są w tym wierszu bardzo złożone. Mowa tu, z jednej strony, o ogólnej audiosferze, organizacji dźwiękowej przestrzeni alpejskiej, z drugiej zaś — o sonosferze, źródłem wszak słyszalnego

⁵⁶ Zob. M. Laskowska, *Teologiczne podstawy wychowania do galenosfery*, „Paedagogia Christiana” 2009, nr 2, s. 139.

⁵⁷ Zob. T. Koberzycki, *Cisza-i-milczenie (sige) według Platona*, [w:] *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 114–117.

dla podmiotu (bez)dźwięku jest lita skała; materializacja ciszy pozbawia jej w jakimś sensie bezcielesności. Ostatecznie Przyboś przywołuje też pośrednio kategorię fonosfery, albowiem cisza po raz pierwszy prowadzi korespondencję z milczeniem, które ma wymiar bardziej antropomorficzny.

Przyboś w sposób przemyślany implementuje poszczególne zbiory dźwięków w swoich wierszach. Nie bez przyczyny, jak się wydaje, nie opisuje pejzaży górskich jako chociażby szumiących. Używa natomiast nader często słowa „huk”, nie tylko dosłownie, ale też w formie metafory synestezyjnej. Jej sens jest jednak inny niż w poezji modernistycznej, co tłumaczy sam poeta w prozie poetyckiej zatytułowanej *Przestrzeń górską* (PZ I, 366): „W górach i słuch, i wzrok wznoszą się poza poziom powszechni, niziny — i w pierwszej chwili zamieniają się z sobą. Zdaje się, że się słyszy — jawniej, zwiduje się, że widzi — ciszej...”.

Przyboś zwraca uwagę na złożoność zmysłowej relacji między poznającym podmiotem a poznawanymi górami. Zmysłem właściwie nie można w pełni zaufać, ponieważ to, co widzialne, okazuje się niepoznawalne bez przesterowania rejestru poznawczego na słuch. I odwrotnie.

Łatwiej nam zrozumieć, dlaczego podmiot liryczny z wiersza *Giessbach* (PZ I, 296) odgłos wodospadu nazywa krzykliwym, a jednocześnie utożsamia go z ciszą synestezyjną:

I czy wołasz zakrzyczana przez wodę, czy
milczysz,
ja widzę z wodogrzmotu tylko ciszę tęczy
a słyszę — skałę
jak pomnik mówiącą o górności niemo.

Poeta wykorzystuje w przytoczonym fragmencie ową antytetyczną logikę funkcjonowania słuchu i wzroku, a jednocześnie stosuje rzecz dla siebie rzadką: obraz poetycki ujmuje za pomocą dźwięków należących do fonosfery. Tak więc „wołanie”, „zakrzyczenie”, „milczenie”, „niemość”, jako elementy antropomorfizujące, pełnią tu też funkcję ożywiającą martwość wodospadu opadającego na twarde skały. Znajduje to potwierdzenie w jeszcze innym wierszu:

Skała
nie wydawała mi się mniej czuła niż człowiek.
Triglav, PZ II, 118

Istotną rolę, jaką wyznacza poeta dźwiękom, jest też pogłębienie poznania, jak w wierszu *Trzecia noc* (PZ I, 109) z tomu *Równanie serca*:

Hauk psów pogłębia i oddala góry —
Dzień się zapada.
Słuchaj —

Ten sam pokój, rozjątrzony w mroku
zapada w noc

jedną — drugą —
 trzecią —
 wybucha!
 — zapadł.

Galenosfera górską jest tu zakłócona przez szczekanie psów. Przyboś natomiast bardzo zręcznie operuje pauzą, by opóźnić zaskakujący efekt wybuchu dźwiękowego rozwiązanego ostatecznie w ciszę nocną. Fascynacja tym zjawiskiem okazuje się jedną z charakterystycznych cech liryki górskiej awangardzisty. Zjawiskiem wobec ciszy zdecydowanie komplementarnym jest z kolei echo, którego funkcję Przyboś zdefiniował w zupełnie innym kontekście. Jest to jednak kwestia do dalszych eksploracji, na pewno nie na jeden tekst naukowy. Przytoczmy jakkolwiek fragment wiersza:

[...] i nagle
 Dźwięk młotka, cieńszy, niż gdyby trafił na iskrę!
 To on zaczął we mnie, co nie było jeszcze słowem, a już
 Usłyszałem echo tego —
 Coraz głośniej wielokrotniejące.

Dźwięk, PZ I, 348

Owo liryczne wyznaczenie rzuca światło na wykorzystywane w wierszach górskich wątki związane z echem. Prowadzi to do jednego podstawowego rozstrzygnięcia: niewiele dzieje się w liryce Przybosia przypadkowo.

Podsumowanie

W stosunkowo niewielkiej liczbie wierszy górskich Przyboś w sposób przemyślany i uprzednio przygotowany, umocowany w poetyckim światopoglądzie, stworzył wiele obrazów dźwiękowych, które nazywać możemy z powodzeniem audiosferami, a w konkretnych przypadkach — pejzażami dźwiękowymi. W ramach ogólnej dźwiękosfery można wyróżnić także dobrze zrealizowane elementy fonosfery oraz sonosfery. Najważniejszym jednak elementem tej układanki jest dość rzadko wykorzystywana w kontekście literaturoznawczym kategoria, którą zastosowaliśmy w niniejszym artykule, a mianowicie — galenosfera. Co bowiem najbardziej oryginalne w lirykach górskich Przybosia, to układy kompozycyjne, które w sposób strukturalny wykorzystują motywikę ciszy. I o ile ze względów materiałowych trudno zrekonstruować całą poetycką audiosferę górską w twórczości Przybosia, o tyle jego wkład w poetycką konceptualizację ciszy wydaje się niezaprzeczalny.

Temat nadal nie jest wyczerpany. Znacznie więcej o innych elementach świata dźwięku w życiu i twórczości Przybosia może powiedzieć jego poezja urbanistyczna, w której stematyzowane motywy dźwiękowe, podobnie jak cisza, pełnią już zupełnie inną rolę.

Bibliografia

- Bańko M., *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008.
- Bernat S., *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Lublin 2015.
- Brzostek D., *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.
- Cieński A., *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Warszawa 1987.
- Corbin A., *Historia ciszy i milczenia*, przeł. K. Kot-Simon, Warszawa 2019.
- Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004.
- Dybel P., *Między słowami ku światłu — Julian Przyboś*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 2, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982.
- Fidrysiak E., *Ikoniczność znaku w fonicznym języku polskim*, „Językoznawstwo” 2009, nr 1.
- Głowiński M., *Przyboś — najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997.
- Hejmej A., *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Hejmej A., *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Heska-Kwaśniewicz K., *Miłość jak przepaść. Julian Przyboś i góry*, Katowice 1998.
- Kapelański M., *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego” (soundscape) w pismach R. Murray’a Schafera*, Warszawa 1999.
- Kobierzycki T., *Cisza-i-milczenie (sige) według Platona*, [w:] *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999.
- Kolbuszewski J., *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*, Kraków 1995.
- Kolbuszewski J., *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*, Kraków 1982.
- Kotarska J., *Pejzaż dźwiękowy Warszawy lat trzydziestych XX wieku*, „Muzyka” 2014, nr 1.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972.
- Laskowska M., *Teologiczne podstawy wychowania do galenosfery*, „Paedagogia Christiana” 2009, nr 2.
- Losiak R., *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007.
- Losiak R., *Sluchanie miasta? Wokół koncepcji badań miejskiej audiosfery*, [w:] *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012.
- Łapiński Z., *„Ja piszę, ty malujesz”*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Łapiński Z., *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosia*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Milewski T., *Językoznawstwo*, Warszawa 2004.
- Misiak T., *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009.
- Murray Schafer R., *Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course*, Toronto 1967.
- Obremski K., *Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie. Z Tatr Juliana Przybosia*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 2.
- Okopień-Sławińska A., *Julian Przyboś: Z Tatr*, [w:] T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy wiersze współczesne*, Warszawa 1967.
- Orska J., *Performatywy. Składnia/retoryka i programy poetyckiego konstrukttywizmu*, Kraków 2019.
- Pigoń A., *Literacka nieśmiertelność siostr Lidy i Marzeny Skotnicównien*, „Góry – Literatura – Kultura” 2018, nr 12.

- Przyboś J., *Człowiek nad przyrodą*, [w:] *idem, Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Dosłowność poezji*, [w:] *idem, Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Przyboś J., *Jak mówić wiersze?*, [w:] *idem, Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959.
- Przyboś J., *O pejzażu*, [w:] *idem, Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959.
- Przyboś J., *O słuchu poetyckim*, [w:] *idem, Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Pisma zebrane*, t. 1–2. *Utwory poetyckie*, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984.
- Przyboś J., *Rytm i rym*, [w:] *idem, Pisma rozproszone*, Poznań 2019.
- Przyboś J., *Z teorii i praktyki poetyckiej*, [w:] *idem, Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959.
- Sandauer A., *Esteta czy scyta? Albo robotnik wyobraźni (Rzecz o Julianie Przybosiu)*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 1. *Studia o literaturze polskiej*, Warszawa 1985.
- Sandauer A., *Syn ognia — syn ziemi*, [w:] *idem, Miecznik literacki*, Kraków 1972.
- Schreiber E., *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaffera, Raymonda M. Schafera i Gerarda Griseya*, Kraków 2012.
- Sterne L., *Soundscape, Landscape, Escape*, [w:] *Soundscapes of the Urban Past*, red. K. Bijsterveld, Bielefeld 2013.
- Szczepański J.A., *Góry w twórczości Juliana Przybosia*, „Wierchy” 70, 1963.
- Szymański W.P., „*Żyję w podziwie*”. *Poezja Juliana Przybosia*, [w:] *idem, Outsiderzy i słowiarze*, Wrocław 1973.
- Szymański W.P., *Julian Przyboś*, Warszawa 1973.
- Śpiewak J., *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965.
- Świeściak A., *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Kraków 2019.
- Ważyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.
- Zwoliński A., *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004.