

Hanna Milewska*

Poezje Serockiego – muzyczny portret Twarzy Różewicza

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2016.006>

Streszczenie. Tadeusz Różewicz celowo unikał w swojej twórczości motywów muzycznych, jednak liczni polscy kompozytorzy z różnych pokoleń umuzyczniają jego lirykę. W 1969 roku Kazimierz Serocki napisał cykl pieśni (na sopran i zespół kameralny) zatytułowany *Poezje* (prawykonanie – w jęz. niemieckim – Dorothy Dorow na festiwalu Warszawska Jesień, 1969). Serocki wybrał cztery wiersze z tomu *Twarz* (wyd. II uzupełnione, 1966) i ułożył z nich sugestywną opowieść o samotności, pustce, bólu doznawania świata. W artykule zanalizowano muzyczne narzędzia narracji, ekspresji i kolorystyki dźwiękowej zastosowane przez kompozytora.

Słowa kluczowe: Różewicz; Serocki; umuzycznienie; liryka; kompozycja

Summary

Poezje by Serocki – Różewicz's Twarz portrayed in music

In his work, Tadeusz Różewicz deliberately avoided any references to music, but many Polish composers of all generations set his lyrics into music. In 1969, Kazimierz Serocki wrote a song cycle (for a soprano and a chamber ensemble) *Poezje* (the premiere performance, in German – Dorothy Dorow during Warsaw Autumn Festival, 1969). Serocki chose four poems from the collection of poetry *Twarz* (the second edition, supplemented, 1966) and arranged them into an evocative tale about loneliness, void, and pain of the experience of the world. This paper analyses the musical tools of narration, expression and sound colour palette applied by the composer.

Keywords: Różewicz; Serocki; text setting; poetry, musical composition

83

LITTERARIA COPERNICANA 1(17) 2016

ISSN 1899-315X

ss. 83–91

* Doktorantka w Instytucie Badań Literackich PAN; także krytyk i tłumacz. Zainteresowania badawcze: komparatystyka (zwłaszcza związki literatury i muzyki). E-mail: hannamilewska@interia.pl

Tadeusz Różewicz należy do poetów programowo stroniących od jakichkolwiek związków z muzyką. Podświadomej przyczyny jego niechęci do muzyki można by upatrywać w oblanym egzaminie ze śpiewu, który zdecydował o nieprzyjęciu kandydata do liceum nauczycielskiego w Piotrkowie Trybunalskim w 1939 roku¹. W roku 1958, w wystąpieniu przygotowanym na II Festiwal Poezji Jugosłowiańskiej w Rijecie, Różewicz uznał „rozwód współczesnej poezji lirycznej z muzyką” za fakt dokonany². Posunął się jeszcze dalej: „Muzyka – dźwięk i obraz – metafora wydały mi się nie skrzydłami, które unoszą poezję od twórcy do odbiorcy, ale balastem, który należy odrzucić, aby poezja mogła się podnieść i stać się na razie zdolna nie do dalszego lotu, ale do dalszego życia”³. Jest to jednak człowiek o wielkiej wiedzy muzycznej. Wystarczy wspomnieć jego uwagi na temat muzyki zalecaney w didaskaliach sztuk czy zapiski pamiętnikarskie, zawierające pretensje pod adresem muzykologów, którzy niepotrzebnie mówią o muzyce językiem mistyki, a „przecież muzyka jest zjawiskiem istniejącym, a więc konkretnym”⁴.

Małgorzata Lisecka skrupulatnie prześledziła odniesienia do muzyki w liryce Różewicza, dochodząc do wniosku, że poeta przenosi element muzyczny ze sfery brzmień w sferę znaczeń, przedmiotów i wyobrażeń: „Muzyka i muzyczność objawia się w tekstach poetyckich Różewicza poprzez strukturalną część utworu, jaką jest motyw, poddawany wariacyjnym opracowaniom i metaforyzacji, w oparciu o który poeta konstruuje obraz literacki”⁵. Należy jednak zauważyć, że użyty powyżej termin „motyw” nie ma nic wspólnego z definicją motywu w muzyce i oznacza szeroką klasę desygnatów (jak np. nazwy instrumentów, tańców), fonetycznych środków stylistycznych i innych skojarzeń muzycznych (np. tytuły piosenek, zjawiska kultury masowej). W sumie Różewicz nieczęsto kieruje wyobraźnię czytelnika ku rejonom muzycznym, nie podporządkowuje też swojej twórczości rygorom regularności – budowy stroficznej i wersyfikacyjnej, rytmu, rymu – a mimo to należy do polskich poetów współczesnych chętnie „umuzycznianych” przez kompozytorów. Baza Nowej Muzyki Polskiej ZKP wymienia blisko czterdzieści utworów inspirowanych jego liryką, nie licząc muzyki do inscenizacji dramatów; obecność poezji Różewicza w nurcie tzw. poezji śpiewanej nie jest przedmiotem przedstawianych rozważań.

Pierwszy ślad zainteresowania kompozytorów liryką Tadeusza Różewicza pochodzi z roku 1959. Trzydziestoosmioletni Różewicz jest już wtedy cenionym autorem kilkunastu tomów poezji, opowiadań i utworów satyrycznych; debiut jako dramaturg ma dopiero przed sobą. W 1959 roku Konrad Pałubicki, artysta od niego starszy (ur. 1910, zm. 1992) pisze *Muzykę i poezję* na recytatora i orkiestrę. Na materiał literacki półgodzinnej kompozycji oprócz utworów Różewicza wybiera – co wydaje się zaskakujące – wiersze Majakowskiego.

Przywołajmy jeszcze przykład najbardziej znany. W roku 1967 odbyło się prawykonanie oratorium poświęconego pamięci ofiar Oświęcimia *Dies irae* Krzysztofa Pendereckiego (ur. 1933). Penderecki, słynący z erudycji i przywiązywania wielkiej wagi do literackiego

¹ T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 82.

² Idem, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, [w:] *ibidem*, s. 98.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 172.

⁵ M. Lisecka, „Napelnily mnie harmonie żywe”. Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Różewicza, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 301.

komponentu swoich utworów, osobiście zestawiał tekst dzieła z wersetów Starego i Nowego Testamentu, tragedii *Eumenidy* Ajschylosa oraz fragmentów wierszy Paula Valéry'ego (*Le cimetière marin*), Louisa Aragona (*Auschwitz*), Broniewskiego (*Ciała*) i Różewicza (*Warkoczyk*). Aby nadać tkance słownej maksymalną spoiłość dźwiękową i uniwersalną wymowę, kompozytor zastosował wspólny mianownik w postaci języka łacińskiego. Sięgnął do *Vulgaty*, tłumaczenie poezji na łacinę powierzył Tytusowi Górskiemu i tylko fragment z Ajschylosa pozostawił w starogreckim oryginale. W takim ujęciu jeden z najsłynniejszych wierszy Różewicza współtworzy kanon europejskiej pamięci.

Przegląd umuzycznień liryki Różewicza z ostatniego półwiecza dowodzi braku istnienia wyraźnie dominujących tendencji, czy to w zakresie wyboru wierszy, czy w zakresie zastosowanej formy muzycznej i obsady, czy też wreszcie w przynależności generacyjnej kompozytorów. Z dorobku autora *Ocalonego* czerpali twórcy, którzy edukację muzyczną odebrali przed II wojną światową (Walerian Gniot), jak i ci wykształceni już w III Rzeczypospolitej (Tomasz Praszczalek), a ich wiek w chwili komponowania utworów był zróżnicowany. Wachlarz wykorzystanych form muzycznych również jest szeroki – od pojedynczych pieśni, poprzez cykle pieśniarskie i kantaty, aż po oratoria i msze. Wielkie zróżnicowanie cechuje też obsadę wykonawczą dzieł. Przykład najprostszej aranżacji to chór męski a cappella (*Rok czterdziesty piąty* Eugeniusza Głowskiego), natomiast przypadek najbardziej skomplikowany przewiduje występ dwóch głosów solowych, komentatora, trzech chórów i orkiestry symfonicznej (*Non-stop Shows* Ryszarda Bukowskiego). Wśród rozmaitych konfiguracji wokalnoinstrumentalnych znajdziemy też tak nietypowe obsady jak dowolny głos i dowolny zestaw perkusyjny (*Spirale I per uno* Leoncjusza Ciuciury) oraz bas, fortepian, wiolonczela i *live electronics* – czyli improwizacje na instrumentach elektronicznych (*De profundis* Juliusa Bergera).

Dużym rozrzutem charakteryzuje się wybór umuzycznionych utworów. Kompozytorzy sięgali do wielu tomików, a szczególnie upodobili sobie dwa najwcześniejsze – *Niepokój* i *Czerwoną rękawiczkę*, zaś ze zbiorów wydanych po 1956 roku – *Twarz trzecią*. Zauważmy, że muzykę napisano do dziesięciu spośród pięćdziesięciu ośmiu wierszy i poematów z tego tomu. Są to, przypomnijmy: *Kolebka* (Ryszard Bukowski), *Perła*, *Ewa* (Jerzy Tyszkowski), * * * (*Para starych ludzi*) (Bukowski), *W nieznannej mowie* (Kazimierz Serocki), *Nic* (Serocki), *Strumień* (Serocki), *Pisklęta* (dwukrotnie – Bukowski i Serocki), *Non-stop-shows* (Bukowski), *Wiedza* (Zygmunt Krauze). Warto dodać, że już pierwsza „wersja” *Twarzy trzeciej*, czyli *Twarz* (1964), zainspirowała także Tadeusza Konwickiego, który w wyreżyserowanym przez siebie filmie *Salto* (1965, według własnego scenariusza) włożył fragment poematu *Spadanie* w usta postaci Poety.

O tym, że *Twarz* miała wyjątkowe znaczenie dla Różewicza, świadczy fakt, iż w kolejnych edycjach rozszerzał on zawartość książki, zamiast ułożyć z nowych wierszy nowy tom. *Twarz* z roku 1964 zawiera dwadzieścia jeden wierszy plus poematy *Spadanie* i *Non-stop-shows*. W *Twarzy*, wydaniu II uzupełnionym z 1966 (w kontekście istnienia *Twarzy trzeciej* właściwszy byłby tytuł: *Twarz druga*; w tym właśnie tomie znajdują się wiersze umuzycznione później przez Serockiego), znalazło się siedemnaście nowych wierszy, w tym antymanifest *Moja poezja* i kilkustronicowy esej *Od autora*, w którym Różewicz wyjaśnia czytelnikom sens swojej drogi artystycznej, przebytej od roku 1945. Pokazuje (jak podkreśla – fragmentarycznie; to tylko „przyczynek pewnej walki”) źródła swojej poetyki: „Konieczność wyrzeczenia. Pełnowina, która łączyła poezję z metafizyką, została przecięta.

Teraz poezja musiała znaleźć inne źródło życia, inne środowisko dla rozwoju. Środowisko czysto ludzkie. Tu i teraz”⁶. Podsumowanie rozważań poety stanowi wiersz *Moja poezja* (1965):

niczego nie tłumaczy
 niczego nie wyjaśnia
 niczego się nie wyrzeka
 nie ogarnia sobą całości
 nie spełnia nadziei [...]

W *Twarzy trzeciej* (1966) słowa *Od autora* nie zostały przedrukowane, pojawiło się natomiast osiemnaście nowych wierszy.

Za każdym razem, dokonując rozbudowy tomu, poeta nie naruszał konstrukcji wyjściowej *Twarzy*. Nowe wiersze wprowadzał między zakotwiczone już pozycje spisu treści, jak gdyby uszczelniając literacki gmach, uszczegóławiając portret tytułowej twarzy – twarzy poety przyglądającego się rzeczywistości. Trudno jednoznacznie zinterpretować tę fizjonomię. Natłok wrażeń, lawina bodźców i informacji, galimatias emocji – wszystko to musi znaleźć odbicie na twarzy, której mięśnie nie nadążają za reakcjami, a w efekcie twarz zostaje ściągnięta maską nieokreślonego grymasu.

Stanisław Barańczak wymienia motywy dominujące w *Twarzy trzeciej*: starzenie się, śmierć, rozkład. Krytyk zauważa też rozdźwięk między czasem biologicznym (śmiercią jednostkową) a procesem społecznym (śmierć poezji). To „[...] obraz świata jak gdyby jednowarstwowy, złożony z porzuconych bezładnie obok siebie składników rozbitego *universum*”⁸. Podsumowuje: „[...] potrzeba bezświadomości, snu, zapomnienia, spokoju przeważa w tym tomie nad niepokojem i moralną pasją”⁹.

Różewicz rezygnuje z porządkowania świata, interweniowania w sprawach codziennych, moralizowania. Komponuje cały tom i poszczególne wiersze jak kolaże, zestawiając elementy tradycji i współczesności, kulturę wysoką i masową, opisy przyrody i wizyt w muzeach. Cytaty z filozofów sąsiadują z reportażowymi relacjami, krótkie wiersze – z poematami; regułą estetyczną staje się brak reguł.

W 1969 roku Kazimierz Serocki (1922–1981) ukończył *Poezje*¹⁰ na sopran i orkiestrę kameralną. Cykl pieśni do wierszy Różewicza był jedynym kontaktem kompozytorskim Serockiego z liryką polską powstałą po 1956. W pierwszej połowie lat 50. napisał on kilkanaście piosenek popularnych i pieśni masowych (do tekstów między innymi: Jerzego Ficowskiego, Henryka Gaworskiego, Stanisława Swena-Czachorowskiego) oraz utworów chóralnych (teksty ludowe, poemat *Mazowsze* Władysława Broniewskiego). Po roku 1956 stworzył klasyczne dziś cykle pieśni: *Serce nocy* (na baryton i fortepian, 1956) do pięciu wierszy Gałczyńskiego oraz *Oczy powietrza* (na sopran i fortepian, 1957) do pięciu wierszy Juliana Przybosa z tomu *Rzut pionowy* (1952). W 1966 roku odbyło się prawykonanie

⁶ T. Różewicz, *Od autora*, [w:] idem, *Twarz*, Warszawa 1966, s. 86.

⁷ Idem, *Moja poezja*, [w:] *Twarz...*, s. 86.

⁸ S. Barańczak, *Okaleczona twarz Hypnosa*, „Twórczość” 1968, nr 11, s. 116.

⁹ Ibidem, s. 118.

¹⁰ K. Serocki, *Poezje* do słów Tadeusza Różewicza na sopran i orkiestrę kameralną, PWM, Kraków 1969; prawykonanie: Warszawska Jesień 1969; rejestracja płytowa wykonania: K. Serocki, *Poezje* do słów Tadeusza Różewicza na sopran i orkiestrę kameralną. Prawykonanie: Warszawska Jesień 1969. D. Dorow – sopran, Zespół Kameralny Teatru Wielkiego – Jan Krenz, Muza XW – 1182.

kompozycji Serockiego *Niobe* do fragmentów poematu Gałczyńskiego (muzyka na dwoje recytatorów, chór i orkiestrę).

Zwrot ku poezji najnowszej wiązał się u Serockiego ze zmianą praktyki estetycznej. W latach 60.: „Kompozytor rozszerza materię dźwiękową swoich utworów, przesuwa punkt ciężkości z elementu wysokościowego na brzmieniowy, przyjmuje polichroniczną zasadę regulacji czasu, uaktywnia parametr przestrzenny, wprowadza adekwatną do zmian notację i równocześnie wypracowuje system, który będąc wewnętrznym regulatorem, zapewnia dziełu muzycznemu nową integrację”¹¹. Tym samym, mniej lub bardziej świadomie, przygotowuje się na spotkanie z amorficzną liryką *Twarzy* Różewicza.

Serce nocy i *Oczy powietrza* to przykłady seryjnych utworów dodekafonicznych z punktualistyczną fakturą akompaniamentu¹². W *Niobe* autor całkowicie zrezygnował z motywów melodycznych i śpiewu, zestawiając recytację z bogatym kolorystycznie tłem, pełniącym głównie rolę ilustracyjną wobec warstwy literackiej. W *Poezjach*, zachowując uprzywilejowane miejsce sonorystyki, przywrócił obecność elementu wokalnego i wagę linii melodycznej, odszedł też od rygorystycznego stosowania reguł dodekafonii. „Podstawą rozwiązań formalnych [...] jest tekst poetycki, którego strona semantyczno-wyrazowa decyduje o rozczłonkowaniu kompozycji, o budowie odcinków i związkach między nimi”¹³.

W przeciwieństwie do *Serca nocy* i *Oczu powietrza* Serocki nie opatrzył każdego ogniwa *Poezji* dedykacjami dla konkretnych osób – przyjaciół lub bliskich krewnych. Zrezygnował z tytułów przyporządkowanych poszczególnym lirykom przez poetę, lecz nie opatrzył ich własnymi tytułami, jak w przeszłości uczynił np. w przypadku pieśni *Noc* (z *Serca nocy*) – tekście zaczerpniętym z *Kroniki olsztyńskiej* Gałczyńskiego. Poprzestał na numeracji cyframi rzymskimi. Monografista Serockiego, Tadeusz A. Zieliński, mówi, że są to „troskliwie dobrane wiersze”, „celowo takie, które wykorzystują barwne, estetycznie i zmysłowo atrakcyjne rekwizyty (jak soczysty owoc, migotliwe światło, spieniony strumień, dzień i noc, krople rosy, przelot ptaków, wschód słońca)”¹⁴. Wydaje się jednak, że akt wyboru nie musiał polegać na długotrwałej, żmudnej selekcji, poprzedzonej analityczną lekturą wszystkich utworów. Jeśli nawet Serocki sprostał standardom czytelniczej sumienności, koniec końców po prostu „wyjął” niemal dokładnie ze środka tomu cztery kolejne wiersze (*W nieznannej mowie*, *Nic*, *Strumień*, *Piskłęta*). Na tym etapie pracy zapewne nie sugerował się także ich treścią. Nadanie zbiorczej, „przezroczystej” nazwy *Poezje* spuentowało proces poszukiwań literackiej inspiracji dla nowej kompozycji wokalnie-instrumentalnej Serockiego.

W *Sercu nocy*, *Oczach powietrza* i zwłaszcza w *Niobe* Serocki wykazał się aktywnością w ustawianiu kolejności tekstów i „ociosywaniu” ich z fragmentów nieprzydatnych z jego punktu widzenia. Również w *Poezjach* ingerował w materię przejętą od Różewicza. Zaczął od przedstawienia kolejności dwóch utworów – *Strumień*, trzeci u poety, przeskoczył na miejsce drugie u kompozytora, zaś *Nic* przesunęło się na pozycję trzecią. Co dzięki tej zmianie uzyskał?

¹¹ B. Gawrońska, *Organizacja tworzywa muzycznego w twórczości Kazimierza Serockiego (lata 1960–1970)*, „Muzyka” 1981, nr 2, s. 23.

¹² Wnikliwe omówienie: S. Będkowski, *Zmienne metra w twórczości Kazimierza Serockiego*, „Muzyka” 1996, nr 4.

¹³ B. Gawrońska, op. cit., s. 38.

¹⁴ T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985, s. 96; notabene Zieliński pisze w swojej monografii, że Serocki zaczerpnął wiersze z *Twarzy trzeciej* (1968), a przecież były one już opublikowane w *Twarzy*, wyd. II uzupełnione (1966).

U Różewicza cztery wiersze z *Twarzy* (wyd. II uzupełnione) nie wyróżniają się spośród innych utworów tego tomu ani specyficzną treścią, ani konstrukcją; nie stanowią również tetralogii wyodrębnionej typograficznie. Mówią o rozmaitych kwestiach: o komunikacji niewerbalnej (*W nieznannej mowie*), o trudnościach z definicją słowa „nic” (*Nic*), o zawodnym mechanizmie ludzkich wspomnień (*Strumień*), o cudzie narodzin (*Piskłeta*). Poeta stara się opisać fragmenty rzeczywistości, rekonstruuje maksimum wrażeń zmysłowych przy użyciu minimum słów. Kolejne krótkie, przeważnie jednowyrazowe wersy, dostawiane mozolnie, jakby z głębokim namysłem i wyężaniem pamięci, kumulują informacje – strzępy obrazów i dźwięków. Ekonomika liryczna realizuje się zarówno przez ograniczenie liczby słów, jak i sięganie po wyrazy wieloznaczne („granat”, „język”, „niebieski” czy „żółtodziób”).

Trudno znaleźć w czterech wierszach Różewicza nic przewodnią, element spajający, dzięki któremu można by potraktować je jako minicykl poetycki. Serocki najwyraźniej cenil sobie tę „niełączliwość”, dającą mu szeroki margines swobody. Mimo to poszukiwał wspólnego mianownika dla wybranych utworów. Przesuwając *Strumień* na miejsce zaraz po *W nieznannej mowie*, położył nacisk na postać podmiotu mówiącego-bohatera-obszera. W tej tetralogii stworzonej przez kompozytora (o zmianach wprowadzonych przez niego do wersji poety będzie mowa później) dwa pierwsze wiersze reprezentują typ liryki pierwszoosobowej i charakteryzują osobowość skonstruowanego podmiotu. Formy gramatyczne czasowników w otwierającym cykl utworze I („sprzedawałam”, „otwarła”) przemawiają za tym, że jest to kobieta; kobieta odbierająca świat wyostrzonymi zmysłami i długo zachowująca w pamięci wrażenia zmysłowe – intensywne, sugestywne; silnie reagująca zarówno na obecność mężczyzny, jak i na zjawiska przyrody, światło i ciemność, ruch; wyczulona na brzmienie słów i ich sensualne konotacje.

Poprzez zmianę rodzaju czasownika Serocki doprowadził do zamiany płci i ról między podmiotem lirycznym a drugim bohaterem wiersza *W nieznannej mowie*. U Różewicza mężczyzna nie rozumie słów kobiety, lecz próbuje porozumieć się bez słów, u Serockiego – to mężczyzna jest tajemnicą dla kobiety. W planie muzycznym dialog tych dwojga rozgrywa się między smyczkami (wypowiadającymi się w imieniu kobiety) a instrumentami dętymi drewnianymi, w pełnym napięciu, niestabilnym klimacie sonorystycznym. Celem zabiegów kompozytora jest zapis intensywności atmosfery spotkania dwojga obcych ludzi. Kobieta robi wszystko, aby nawiązać dialog. Z nadzieją na lepsze zrozumienie powtarza początkowy wers („Sprzedawałam owoce”) i słowo „owoce”. Utratę nadziei i rozczarowanie wyraża opadająca linia melodyczna i przechodzenie śpiewu w parlando oraz kończące utwór cichnące glissando smyczków.

Andrzej Skrendo, omawiając różne opisy twarzy w poezji Różewicza, o wierszu *W nieznannej mowie* pisze: „[...] zmysłowa twarz sprzedawczynie owoców granatu, pewnie Włoszki, która rozkroiła owoc [cytat]. Jest to zapis chwili – doznania głodu ciała, głodu erotycznego także. Wnętrzu ust odpowiada wnętrzu owocu: pełne i wilgotne. A kolor granatu i ust jest zarazem kolorem warg sromowych [...]”¹⁵. Interpretacja Skrendy wydaje się spójna, ale nie wyklucza innych możliwości odczytania tego wiersza. Jest on prawdopodobnie echem pobytu delegacji pisarzy polskich nad Morzem Czarnym, w Gruzji, w roku 1965. Podmiot liryczny opowiada o spotkaniu z uliczną handlarką owoców. Kobieta posługiwała się językiem abchaskim lub gruzińskim – dla przybysza z Polski równie egzotycznym jak

¹⁵ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 348.

świeże granaty. Różewicz-erudyta zapewne przywołał swoją wiedzę o symbolice związanej z tym owocem¹⁶; ta sfera odniesień pozostaje jednakże poza obszarem umuzycznienia.

Roszcza form gramatycznych w wierszu *W nieznanej mowie* ma konsekwencje w postaci wyboru sopranu jako obsady wokalnejszego cyklu. Określenie płci podmiotu pierwszej pieśni jako kobiety zadecydowało zarazem o płci „podmiotu śpiewającego” całego cyklu¹⁷. W dwóch następnych wierszach jego kobiecymi oczami i uszami percypujemy świat.

W II pieśni cyklu (*Strumień* Różewicza) – bohaterka daremnie usiłuje zatrzymać wspomnienia z dzieciństwa. Choć na chwilę ożywają w wyobraźni, są tak chaotyczne i fragmentaryczne, że nie mają szans w starciu ze strumieniem wydarzeń bieżących. Przeszłość przegrywa z teraźniejszością. Serocki stara się oddać w muzyce dramat bezsilności. Ogromny trud budowania tamy pamięci został zilustrowany przede wszystkim dynamiką crescendo, trylami smyczków i glissandami harf. Pieśń urywa się w momencie największego napięcia – ściana dźwięku wali się przy słowach o „zaporze pękającej w oczach”, a śpiewaczka według wskazań kompozytora stosuje artykulację gridando, czyli „krzycząc”.

W wierszu *Nic* (umuzycznionym jako II pieśń cyklu) Różewicz zmagają się z definicją czegoś, czego nie ma – czyli „niczego”. Dyskurs filozoficzny przeradza się w rozważania językowe. Od czystego pojęcia „nic” bardziej uchwytne jest słowo „nic”, które daje się zdefiniować przez opozycję „nic”–„coś”, na wzór opozycji „dzień”–„noc”. „Czymś” jest „życie”, mięso, a „nic” – zdaniem poety – można porównać do ostrego noża. Słowo „nic” jest żarłoczne, rozrasta się i krzewi – ma zatem uchwytne, realne cechy (podobna konkluzja była zawarta w wierszu *W nieznanej mowie*, w którym słowa, zastąpione przez owoce, miały smak). Ale jak to przełożyć na muzykę? Proces rozrastania się słowa Serocki oddaje przez dynamikę delikatnego crescendo, podczas gdy procesowi utraty żarłoczności towarzyszy raptowny opad linii melodycznej. Migotliwy status pojęcia „nic” został podkreślony w partii sopranu przez pauzy z fermatą między wyrazami „słowo” a „nic”.

W *Pisklętach* Różewicza, umuzycznionych jako pieśń ostatnia, Serocki zmienił stychiczne ugrupowanie wersów. Szesnaście linijek poeta podzielił na dwie całości: 2+14. Dystych „Szelest/ spadają krople rosy” określa scenerię audialną, w której rozegra się poród piskląt. Opis ptasich narodzin zajmuje pozostałe wersy i jest zbudowany na zasadzie crescendo – od cichutkiej „skazy na ciszy”, przez pękanie skorupki i piski głodnych ptasząt, aż po trzepot skrzydeł przelatujących jaskółek. Równoległe do crescendo odgłosów postępuje crescendo światła i barwy – od szarości przedświtów poprzez biel puchu maleństw po różową poświatę wschodu słońca. Różewicz zaciera granicę między opisem wrażeń słuchowych i wzrokowych. Cisza ma „gładką powierzchnię”, na której pojawia się „skaza”, ptasie piski są „niebieskie”, a zastosowanie aliteracji („piski piskląt”, „żarłoczne żółtodzioby”) to dodatkowe spoiwo sensualnego obrazu. W układzie Serockiego ta logika podziału stychicznego oraz mocna lina konstrukcyjnego crescendo zostaje przerwana. Kompozytor grupuje wersy następująco: 3+4+5+4. Do inicjalnego dystychu dołącza więc następny wers, przez

¹⁶ Granat to symbol bogactwa, płodności, odradzającego się życia; owoc znany z biblijnej Księgi Rodzaju i z mitu o wojnie trojańskiej mógł wcale nie być jabłkiem, lecz granatem.

¹⁷ W praktyce wykonawczej podział na pieśni „żeńskie” i „męskie” jest w dużej mierze umowny. Dopuszcza się transponowanie tonacji oryginalnej do skali odpowiadającej ambitusowi śpiewaka zainteresowanego danym utworem. Ze względu na ściśle określone cechy sonorystyczne akompaniamentu, *Poezji* Serockiego nie można poddać temu zabiegowi bez uszczerbku dla dzieła. Można natomiast wyobrazić sobie wykonanie tego cyklu przez kontratenora lub sopran męski, aczkolwiek kompozytor nie przewiduje tych wariantów w partyturze.

Różewicza zaliczony do sekwencji opisu wykluwania się piskląt. „Skazą na ciszy” w tym ujęciu jest odgłos kąpiącej rosy, nie zaś pierwsze pęknięcie jaja. Dla poety i cisza, i nienaruszona skorupka były zjawiskami niemożliwymi do zniesienia w swej doskonałości, (chwilowej) stabilności, miały „gładką niemiłosierną powierzchnię”. Odłączając wers „skaza na ciszy” od następnej wydzielonej przez siebie całości („na gładkiej/ niemiłosierniej powierzchni/ zaczyna się/ falowanie pęknięcie”), Serocki łagodzi ekspresję obrazu – kąpiące krople rosy działają na pejzaż kojąco (dźwięki czelesty). W tym cyklu to kompozycja najbogatsza pod względem dźwiękowym, a zarazem najbliższa sonorystyce przyrody, w znacznym stopniu naśladowująca aurę dźwiękową znajomą słuchaczom. Muzyczne onomatopeje dotyczą między innymi odgłosów kapania (staccato wysokich dźwięków fortepianowych), szelestu liści (gra skrzypiec za podstawkiem, pizzicato), pisku piskląt (tremola instrumentów dętych).

Serocki poprzedza partyturę *Poezji* szczegółowymi uwagami dla wykonawców oraz obszernym spisem specjalnych oznaczeń, głównie artykulacyjnych. W jego muzyce podstawowe znaczenie mają: drobniawo zaplanowane gospodarowanie czasem (brak sztywnego metrum; indywidualne opisanie każdego taktu), ciekawa instrumentacja i wynikająca z niej kolorystyka oraz synchronizowanie kulminacji linii głosu z kulminacją dramaturgii tekstu. Najwyższe dźwięki śpiewane w kolejnych pieśniach odpowiadają słowom o kluczowym znaczeniu: słoń-cu (c3), rzu(d2)-cam(c3), gwał(ais2)-to(h2)-ow(c3)-nie(h2), o(c3)-twar(c3)-te(d2). Partia głosu przeważnie nie jest prowadzona kantylenowo, lecz dość krótkimi odcinkami o zróżnicowanej artykulacji, z użyciem parlanda oraz szeptu i krzyku. Rozbicie, poszarpanie frazy muzycznej pokrywa się z intencją Różewicza, który właśnie takiego zabiegu dokonuje już przez graficzny zapis swoich wierszy. Serocki nadaje realne brzmienie Różewiczowskiemu słowom i zespołom słów – przy tym nie sugeruje się naturalną akcentacją i intonacją; wręcz przeciwnie, dąży do oderwania słów od ich fonetycznych stereotypów, a dopiero potem umieszcza je w nowym środowisku dźwiękowym. Tworzy coś więcej niż tylko muzyczny „podkład” i „okład” tkanki werbalnej.

Prawykonanie *Poezji* na Festiwalu Warszawska Jesień 1969 odbyło się w języku niemieckim, na czym zaważył zapewne m.in. fakt związania Serockiego kontraktem z niemieckim wydawnictwem Moeck. Kongenialny przekład dokonany przez Karla Dedeciusa zachowuje rytm i charakterystyczne aliteracje oryginału. W miejscach, w których tekst tłumaczenia odbiega od polskiego oryginału liczbą sylab, kompozytor opracował wariantową linię sopranu.

Cykl pieśni *Poezje* do wierszy Różewicza był ostatnią kompozycją wokalną Serockiego – zwieńczeniem i summą tego rozdziału jego twórczości muzycznej.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Okaleczona twarz Hypnosa*, „Twórczość” 1968, nr 11.
 Będkowski Stanisław, *Zmienne metra w twórczości Kazimierza Serockiego*, „Muzyka” 1996, nr 4.
 Gawrońska Bożena, *Organizacja tworzywa muzycznego w twórczości Kazimierza Serockiego (lata 1960–1970)*, „Muzyka” 1981, nr 2.
 Lisecka Małgorzata, „Napełniły mnie harmonie żywe”. *Motywy muzyczne w poezji Tadeusza Różewicza*, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. Wojciech Browarny, Joanna Orska, Adam Poprawa, Universitas Kraków 2007, s. 301.

- Różewicz Tadeusz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Różewicz Tadeusz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, [w:] idem, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Różewicz Tadeusz, *Od autora*, [w:] idem, *Twarz*, Warszawa: Czytelnik, 1966.
- Różewicz Tadeusz, *Moja poezja*, [w:] idem, *Twarz*, Warszawa: Czytelnik, 1966.
- Serocki Kazimierz, *Poezje do słów Tadeusza Różewicza na sopran i orkiestrę kameralną*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969.
- Skrendo Andrzej, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: Universitas, 2002.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1985.