



Cisza, diminuendo i fermata
w muzyce poezji
(na przykładzie Gerarda Manleya Hopkinsa)

Ours is a world of words: Quiet we call
“Silence” – which is the merest word of all –
(E.A. Poe, „Al Aaraaf”)

Wciąż są poematy, które można śpiewać
Po drugiej stronie ciszy....
(Paul Celan)

W książce *Język i cisza. Eseje na temat języka, literatury i tego, co nieludzkie* George Steiner zauważa, iż fiasko mowy pozwala człowiekowi doświadczyć „pewności boskiego znaczenia, które przekracza i objawia nasze”¹. Ograniczenie języka jeszcze bardziej eksponuje „elokwencję Boga”, jak na przykład w poezji św. Jana od Krzyża czy w tradycji mistycznej. Kontemplacja i medytacja zastępują słowa, które nie oddają w pełni istoty tego, co niewyraźne. Szekspir poprzez słowa Lorenca wyjawia największą tajemnicę daru muzyki i harmonii, których brak czyni człowieka zdolnym do zdrady, oszustwa i nieprawości; dar słyszenia dźwięków muzyki każdy nosi w sobie i dlatego ich słuchanie staje się nakazem dla człowieka renesansu:

Człowiek, harmonii nie mający w sobie,
Którego współdźwięk tonów nie porusza,
Zdolny jest zdradzić cię, oszukać, złupić.
Umysł u niego ciężki jak mgła nocna,
A serce czarne jak Erebus. Nie ufaj
Nikom z takich. — Słuchajmy muzyki?²

U Heideggera cisza nie jest nieobecnością dźwięku, lecz jego kumulacją, podobnie jak u Steinera, który, analizując różnice między tworzeniem a od-

1. George Steiner, *Language and Silence, Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Wydawnictwo Atheneum, New York 1967, s. 39.

2. William Szekspir, *Kupiec Wenecki*, akt V, sc. 1 <https://pl.wikisource.org/wiki/Kupiec_wenecki/Akt_V> (25.06.2016).

krywaniem w poezji, sztukach wizualnych i muzyce, zauważa, iż w „muzykę wplotła się aktywna cisza”³. Dźwięk ciszy dla „zdumionego ucha”, wedle słów Edgara Alana Poego, to „muzyka sfer”, tak nazwana przez „marzącego poetę” (w poemacie *Al Aaraaf*). Zmierzch i noc to zwykle czas na „głosy” ciszy, jak w poemacie *Al Aaraaf* Poego; oko dostrzega znacznie mniej niż w świetle dnia, a głos staje się „formą ciemności”⁴. W romantycznej ciszy orientального krajobrazu Eryaco (nazwa dzisiejszego Iraku) słychać głosy nocy: szelest skrzydeł anielskich, którymi obdarowana jest bogini piękna Nesace (szept fontanny), wytryskująca strumienie muzyki, a nawet dźwięk deszczu i światła, synestezja głosu i wizualnego obrazu. U Josepha Conrada z kolei piękna natury i jej tajemniczości nie sposób wyrazić za pomocą słów i dlatego pisarz określa je jako „wymowną ciszę niemej wielkości”⁵. Najbliżej ciszy znajduje się poezja, w której język nie tyle komunikuje, ile wyraża, gdy „cisza poety napotyka na ciszę Boga”⁶, jak to ujmują Bernard P. Dauenhauer. Steiner nazywa taki sposób wyrażania poprzez język „transcendentnym dialogiem”⁷, który stanowi istotę „gramatyki tworzenia” i odkrywania. John Henry Newman nazywa „gramatyką przyświadczenia” subiektywne przyjęcie „logiki wiary”, bardziej poprzez aklamację niż argumentację dyskursywną; William Butler Yeats określa poezję jako dialog z innym, prozę natomiast jako rozmowę z samym sobą. W niniejszym eseju chciałabym wyrazić dwie kwestie związane z poezją, „ciszę” dźwięków i fermatę ciszy: z jednej strony pokazać język poetycki jako muzykę **ciszy** w kontekście estetyki poetyckiej (na przykładzie twórczości Gerarda Manleya Hopkinsa), a także bliskość dźwięku i ciszy, a z drugiej strony poezję jako dźwięk nie tyle w znaczeniu angielskiego „sound”, ile „**soundscape**” („sound” oraz „scopos” – z jęz. gr. ‘patrzyć’, ‘widzieć’, z którego potem rozwija się słowo „scape” w sensie obrazu, jak np. obraz łądu, „landscape”), czyli „obraz”, albo raczej „pejzaż dźwięku”, a zatem coś więcej niż tylko dźwięk w znaczeniu pojedynczego tonu. „Soundscape” to nie tylko ulubiony „neologizm” Hopkinsa, ale także osobliwe określenie w estetyce muzycznej kanadyjskiego kompozytora Raymonda Murraya Schafera⁸.

R.M. Schafer, w rozdziale swojej książki o dźwiękach nie tylko w muzyce, odnosi się także do ciszy. Stwierdza, iż dawniej człowiek, zmęczony hałasem,

3. George Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. Jerzy Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 30.

4. Edgar Alan Poe, *Al Araaf*, część II <<https://poema.pl/publikacja/69348-al-aaraaf>> (24.06.2016).

5. Joseph Conrad, *An Outpost of Progress* <<http://www.online-literature.com/conrad/184/>> (25.06.2016).

6. Bernard P. Dauenhauer, *Silence. The Phenomenon and Its Ontological Significance*, Wydawnictwo Indiana University Press, Indiana 1980, s. 137 [przeł. E.B.].

7. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 35.

8. Raymond Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Wydawnictwo Vermont: Destiny Books, Rochester 1993, e-book [przeł. E.B.].

chronił się w „sanktuariach ciszy, by odzyskać spokój psychiczny”. Miejscem ustronnym były obszary natury, „ów olbrzymi kościół morza, gór i puszczy kasztanowców”, gdzie można było podczas wędrówki, w ciszy i spokoju „spojrzeć na gwiazdy i [posłuchać] bezszelestnego lotu ptaków”. Niepotrzebna była nawet rozmowa z przyjacielem, bo głosy natury same dostarczały słów; wystarczyło iść w milczeniu⁹. Murray Schafer przypomina słynnego wielbiciela ciszy, muzyka i pianistę Johna Cage’a, autora książki *Silence*, który stwierdził, iż „nie ma takiej rzeczy jak cisza. Coś, co powoduje dźwięk, zawsze się wydarza”¹⁰. We wstępie do *The Soundscape* Murray Schafer przyznaje, iż człowiek współczesny zamieszkuje środowisko akustyczne coraz bardziej różne od tego, w którym przebywał kiedyś. Dziś, bardziej niż kiedyś, zdaniem kanadyjskiego kompozytora, środowisko dźwięków zostało zanieczyszczone („noise pollution”) i stąd większe zainteresowanie akustyką, psychoakustyką i otologią. W czasach współczesnych orkiestra jest „dźwiękowym wszechświatem”, a muzyk to „każdy i wszystko, co wydaje dźwięk”. Schafer proponuje bardzo nowoczesne odczytanie dźwięków Natury i głosów ciszy, które przedstawia w swoich utworach muzycznych; jest jednak świadomy, że ważna jest historia „soundscapes”, gdyż dźwięki odnosiły się niegdyś nie tyle do zjawisk akustycznych, ile wyrażały tajemnice Natury (u Eliadego *sacrum*), z którą poeta (czy kompozytor) pozostawał w komunii. Głosy Natury inspirowały go w procesie tworzenia, gdy „przypominał sobie obrazy i dźwięki w ciszy i spokoju” („recollection in tranquility”), jak to ujął romantyczny poeta William Wordsworth.

Nie tylko dźwięki, ale także, a być może nade wszystko, „milczenie” słowa stanowi ważne zjawisko w poetyce i poezji; ten poetycki „oksymoron” kojarzył się z kategorią semantyczną, często także negatywną, jak u Wisławy Szymborskiej. W jej ostatnim tomiku poetyckim *Milczenie roślin* nieobecność dźwięku, cisza, przybrała jednak nieco mniej negatywny wymiar, gdyż poetka, która nadaje imiona roślinom, wprawdzie napotyka brak odpowiedzi („milczenie roślin”), ale jest świadoma, iż odbywa zawsze podobną podróż jak rośliny. Rozmawia z nimi do końca swojej poetyckiej wędrówki (ostatni tom poezji to swoisty testament poetycki Szymborskiej, krótki, lecz jakże wymowny), chociaż różni się od nich brakiem za-korzeni-enia. Rozmowa z przyrodą, z kamieniem, z roślinami jest trudna, gdyż interlokutorzy milczą, nie zadają pytań, a na niezadane pytania nie można odpowiadać. Właściwie rozmowa z roślinami jest „konieczna i niemożliwa”, nie jest dialogiem, lecz monologiem, którego one [rośliny] nie słuchają; jest to konwersacja „pilna w życiu pośpieszonym / i odłożona na nigdy”¹¹. „Zjawisko negacji” i „zasada przeczenia” często

9. Raymond Murray Schafer, *The Soundscape*...

10. Raymond Murray Schafer, *Introduction, The Soundscape*...

11. Wisława Szymborska, *Milczenie roślin*, Wydawnictwo Znak emotikon, Kraków 2012.

porządkują teksty poetyckie Szymborskiej, jak zauważa Dorota Wojda¹². Taki rodzaj poetyki bliski jest estetyce barokowej, pełnej obrazów, przemilczeń, często strachu i bierności; „metafora śmierci” czy zmierzchu życia, ekspresji „bardziej odpowiedniej wobec wielorakiej i nieredukowalnej do słowa rzeczywistości” jest typowa dla estetyki XVII stulecia¹³. Język, jak dowodzi poetka, jest często nieadekwatny, by trafnie opisać rzeczywistość, a brak „zmysłu uczestnictwa” (w *Rozmowie z kamieniem*) czyni człowieka współczesnego odpowiedzialnym za ciszę i milczenie poezji.

Inaczej jednak jest z poezją, którą określić można jako „retorykę niewyraźnego”, gdyż w tego rodzaju sztuce wyczuwalny jest nieustanny dialog z Innym, obecnym czy też nieobecnym, ale zawsze wyczuwalnym, a milczenie czy przemilczanie, a nawet cisza, to kategorie semantycznie pozytywne. W poezji Hopkinsa znaczą same dźwięki i dlatego poeta zaprasza, by „czytać jego poezję uchem”: „Moje wersy są bardziej po to, by je słuchać niż czytać, jak już wam powiedziałem; są oratorskie, to znaczy taki jest rytm”¹⁴. Słusznie zatem określa krytyk, iż jest to „muzyka słów do słuchania”, bardziej oratorska ze względu na jej „rytm wybuchowy”, który stanowi o istocie tej poezji. Rudolf Otto w *Das Heilige* (*Świętość*) sugeruje, aby „naprawdę słuchać” tego, co nazywa „głosem żywym”, czyli „vox viva”¹⁵. Samo „upojenie słowami” nie wystarcza bez słuchania, a owo wsłuchanie odbywa się w *ciemności i milczeniu*, które sprzyjają spotkaniu z *numinosum*. Cisza wedle Otto jest wymowna, a milczenie służy do „wyrażenia świętości” (*sacrum*) i jest to dyspozycja ducha ludzkiego, jak ją określa. Mircea Eliade w *Sacrum i profanum* stwierdza, iż „świętość się przejawia”¹⁶, czyli jest to hierofania, pokazywanie się (*phainomai*) tego, co święte (*hierós*), objawianie się. Można powiedzieć, że świętość wyraża się poprzez objawianie. Być może dlatego złożenie „soundscape”, którego używa Hopkins, jest bardziej cenne niż samo „word”, że zawiera w sobie i dźwięk (*sound*) i obraz (*scape*), obraz dźwięku, który może być „objawiony” w ciszy.

Słowo „soundscape”, bardziej niż określenie, czy neologizm „inscape”, stanowi dźwiękową materię poezji Hopkinsa; można je także potraktować jako metaforę muzyczną, bliską frazie poetyckiej, którą Seamus Heaney określił w krótkim

12. Dorota Wojda, *Milczenie słowa o poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1996, s. 35.

13. Dorota Wojda, *Milczenie słowa...*, s. 35.

14. Balz Engler, *Reading and Listening: The Modes of Communicating Poetry and Their Influence on the Texts*, Wydawnictwo Francke, Berne 1982, s. 75–89 <<http://www.balzegler.ch/files/chapter-9.pdf>> (25.06.2016).

15. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993, s. 88–89.

16. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 7.

wierszu *Piosenka* jako „nieśmiertelnik słuchu absolutnego”¹⁷. Być może właśnie tę filozofię dźwięku miał na myśli Walter Pater, gdy sugerował, iż „cała sztuka stale aspiruje do kondycji muzyki”¹⁸. Hopkins określał muzykę poezji jako „spotkanie linii [melodycznych – przyp. E.B.] lub misternie zorganizowane w przestrzeni następstwo czasu” (wiersz *Floris in Italy*)¹⁹. Tak więc pojawia się raz jeszcze odniesienie do *sacrum*, uporządkowanie (*cosmos*) przestrzeni, o której mówi Eliade. Poetyckie złożenia słowne Hopkinsa uporządkowane dźwiękowo (kosmos jako „realne, żywe i święte”²⁰) przez metronom *Sprung Rhythm* („rytm wybuchowy”) języka angielskiego znaczą dzięki swojej muzyce, muzycznemu frazowaniu, które brzmi jako melodia „soundscapes”, chociaż w mistyce i estetyce Hopkinsa „inscape” stanowi o istocie (*haecceitas*, jak u Dunsza Szkota) tej poezji. „Soundscapes” bardziej inspirują czytelnika-słuchacza do „czytania uchem”, a mniej do wyobrażeń wizualnych i troski o interpretację znaczenia, gdyż same dźwięki już znaczą (wyrażają). Mimo iż każdy poemat Hopkinsa jawi się bardziej jako odpowiedź na wezwanie „po-wołanie”, aniżeli „czysta niema myśl”²¹, to jednak wyczuwalne jest często „diminuendo” dźwięków w tzw. *rytmie opadającym*, które przypomina zakończenie fraz w utworach muzycznych, gdy melodia dąży do wyciszenia w finalnej kodzie (tak jak słowo-dźwięk dąży do zamilknięcia w ciszy skupienia, by móc kontemplować *sacrum*). Zanim wstąpił poeta do Towarzystwa Jezusowego, zniszczył wszystkie swoje utwory, od-wołał je, zredukował niejako swoją twórczość poetycką do ciszy. Jednakże cisza stała się jedynie pauzą w jego biografii twórczej, gdyż po kilku latach otrzymał od przełożonych polecenie, by skomponował poemat upamiętniający tragedię statku Deutschland u wybrzeży Morza Północnego; odpowiedział na to wezwanie pełną symfonią dźwięków, rapsodem *tutti* aliteracji i głosów, które słyszymy w jednym z największych poematów XIX wieku. Poeta pochyla się nad tragedią pięciu zakonnic i uderza najgłośniej jak potrafi w rejestry dźwiękowe języka angielskiego, wykorzystuje pełne brzmienie języka i *Sprung Rhythm* w trzydziestu pięciu częściach poematu *Katastrofa statku Deutschland*. Gdy w ostatniej strofie woła: „niech [Bóg] będzie wiosennym przebudzeniem dla naszej mroczności [...] czerwonym słońcem wschodu” („Let him [God] be the dayspring to the dimness of us [...] crimson, cressetted-east”) [przeł. E.B.], sprawia wrażenie, iż pragnie obudzić, niczym

17. Seamus Heaney, *Song* <http://www.phys.unm.edu/~tw/fas/yits/archive/heaney_song.html> (25.06.2016).

18. Walter Pater, *The School of Giorgione* <<http://www.victorianweb.org/authors/pater/renaissance/7.html>> (25.06.2016) [przeł. E.B.].

19. W.H. Gardner, N.H. MacKenzie, red., *The Poems of G.M. Hopkins*, 4th ed., Oxford University Press, Oxford New York 1970 [przeł. E.B.].

20. Mircea Eliade, *Sacrum...*, s. 95.

21. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 35.

Edmund Spenser w poemacie *Epithalamion*, całą Naturę (por. Eliade „świętość natury i religia kosmiczna” w jego książce *Sacrum i profanum*), by świadczyła (współ-czuła) o cierpieniu i tragedii, jaka rozegrała się na morzu w 1875 roku. W bogatej i pełnej dźwiękowych niuansów partyturze poematu maestria dźwięków wyraża to, co niewyraźalne, konsekwencję „dotyku Boga”, dzięki któremu zabrzmiało 35 zwrotek-epizodów poetyckiej tragedii. Poemat kończy jednakże koda radości, dźwiękowy tryumf „wschodu słońca” symbolizującego ostateczny finał cierpienia, rezurekcję. Inwokacja, wypowiedziana głosem poety, jest „ciszą” pre-facji (przed-mową), preludium do liturgii dźwięków („soundscapes”), nie tylko pełnej harmonii, ale także miejscami „kontrapunktu dysonansów”²²: fonicznych złożzeń i akordów, które tworzą dźwiękową materię wielkiego poetyckiego dzieła.

„Rytm wybuchowy” (*Sprung Rhythm*) w poemacie Hopkinsa nie zakłóca spokoju wersów poetyckich; przeciwnie, bardziej je uwydatnia, gdyż wskazuje na fakt żywej obecności Słowa, które wyłania się z ciszy. Dopiero w poemacie Słowo zaczyna wyrażać „staje się ciałem” lub, jak to ujmują Richard Weaver, zaświadcza, iż „boski element [poprzez ciszę] jest obecny w języku”²³. Język nie jest tu tylko narzędziem eksponowania zmysłów, określania i wypowiedzania tego, co widzialne czy kontrolowane i promowania procesu komunikacji. Jest tym, co Emerson nazywa „archiwum historii” czy też „czymś w rodzaju grobowca muz” albo „poezją skamieniałości” i dlatego zadanie poety polega na „odświeżeniu języka, przywróceniu słowom pierwotnych obrazów”²⁴. Poeta jest tym, który ma moc wskrzeszania języka, po-wołania słowa z ciszy do dźwięku; sprawia, iż słowo „po śmierci” [jak w przypadku tragedii pasażerów statku Deutschland] zmartwychwstaje do życia. Podobnie jak w poemacie 1212 Emily Dickinson:

Słowo umiera –
(Głosi opinia) –
Ledwie z ust ujdzie.
Skądże – dopiero
Wtedy zaczyna
Żyć – w tej sekundzie²⁵.

Słowo wypowiedziane nie zapada w ciszę (choć taka byłaby interpretacja teorii modernistycznych), lecz, jak sugeruje T.S. Eliot w V części poematu *Burnt Norton*, dopiero wtedy ożywa, dając inspirację kolejnym słowom. Podobnie jak

22. Terminu tego używa Michael Sprinkler w tytule swojej książki o Hopkinsie *The Counterpoint of Dissonance*.

23. Richard Weaver, *Ideas Have Consequences*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1984, s. 148 [przeł. E.B.].

24. Jay Parini, *Why Poetry Matters*, Yale University Press, New Haven and London 2008, s. 20.

25. Emily Dickinson, *100 wierszy*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Arka, Kraków 1990.

muzyka, „słowa są w ruchu / Jedynie w czasie” i dopiero forma sprawia, że „słowo i muzyka osiągną spokoju”²⁶. Ten, kto nazywa rzeczy i nadaje słowu formę, poeta, „wyrasta w ciszy tego, co nienazwane”²⁷, jak to ciekawie ujmuje Steiner. Cisza nie jest nieobecnością dźwięku, lecz podobnie jak przyroda zawiera w sobie energię („instress”), która promieniuje światłem obrazów i polifonią głosów. Hierofaniczny poemat Hopkinsa *God's Grandeur* rozpoczynający się od słów: „świat jest nasycony blaskiem Boga” potwierdza „świętość natury”, której poeta składa hołd w wielu swoich utworach. Podobnie modlitewna prefacja *Katastrofy statku Deutschland* to hymn o świętości Boga i powrót do początku, w którym spotykają się, jak pisze Eliade, ontofania i hierofania²⁸. Tą myślą wraca poeta do czasów poezji staroangielskiej i „kennings”, opisów, złożzeń słownych (charakterystycznych dla poezji skaldycznej), niemal „słownych” akordów czy współbrzmień, które przywołują obrazy poprzez harmonię dźwięków. Pojedyncze słowa są bowiem bezradne i bezsilne, by przekazać często niewyraźne znaczenie, jak to trafnie ujmuje T.S. Eliot w cytowanym już poemacie *Burnt Norton* (część V):

Słowa są napięte
Pękają, rozpryskują się nam pod ciężarem,
Pod ciśnieniem, ślizgają się, toną i giną,
Gasną od nie-precyzji, w miejscu nie ustoją,
Znieruchomieć nie mogą...²⁹.

Dźwięk niejako rozsadza słowo (energię, *physis*, *instress*), którego forma (*inscape*, w tym także siła gramatyki) stanowi (wizualną) przeszkodę dla wyrażenia istoty i esencji rzeczy. Dlatego Hopkins powraca do „soundscapes” (poetyckich akordów brzmieniowych) i prosi o „czytanie poezji uchem”, nawet kosztem znaczenia, a jeśli czytelnik pragnie rozumieć treść, to znajdzie ją ukrytą w dźwiękach poetyckiej muzyki. Poeta wolał określenie „soundscapes” niż tylko „sound” ze względów muzycznych; z jednej strony bowiem inspirowały go dźwięki ustnej poezji staroangielskiej, a z drugiej strony skorzystał z ciekawej propozycji Dunsza Szkota, którego filozofia indywidualizmu „haecceitas” wyznaczyła drogę dla estetyki „inscape”, poszukiwania w rzeczach czegoś, co stanowi o ich niepowtarzalności. Gdy Robert Frost pisze o „penetracji materii przez ducha”³⁰, ma zapewne na uwadze podobny dualizm, jaki znajdujemy u Hopkinsa, energię „instress” i formę

26. T.S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. Czesław Miłosz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa 1990, s. 228.

27. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 270.

28. Mircea Eliade, *Sacrum...*, s. 95.

29. T.S. Eliot, *Wybór...*, s. 229.

30. Robert Frost, *Education by Poetry* <<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/edbypo.html>> (25.06.2016).

„inscape” (*instress* jako energia, która inspiruje i udźwięcza *inscape*). Potem z kolei Nietzsche przywoła podobną polaryzację dwóch elementów w estetyce końca XIX wieku: dionizyjskiego (treści) i apolińskiego (formy), przy pomocy których będzie wyjaśniał „narodziny tragedii z ducha muzyki”.

Mowa złożona ze słów poetyckich jest uporządkowaniem języka dokonywanym przez poetę (pisarza), który, jak kiedyś Adam, nadaje imiona rzeczom świata i w ten sposób je organizuje i kształtuje. Wyobraźnia poety, nazywanego przez Szekspira „wariatem i kochankiem” (*Sen nocy letniej*, akt V), „ucieleśnia” („bodies forth”), stwarza „rzeczy nieznanne”, „a pióro jego powietrznej nicości Imię i miejsce pobytu wyznacza”³¹. Dla Emersona poeta jest także tym, który kreuje słowa, by wyrazić ich esencję, a przez to wypowiedzieć imiona własne rzeczy. W eseju *The Poet* Emerson przedstawia poetę jako mędrca, który „wie, czyni i wypowiada”, wypełnia trzy posłannictwa, które odpowiadają trzem rodzajom miłości: „prawdy, dobra i piękna”. Chociaż poeta nadaje imiona rzeczom, to jednak stale pozostaje spora część tego, co nienazwane: „jak mało z tego wszystkiego, co wiemy, jest wypowiedziane” („What a little of all we know is said!” Emerson)³². Jak zaznacza Jay Parini, poecie nie chodzi o „władzę dominacji”, lecz cieszy go możliwość „dostępu” do „źródeł”, fakt naznaczenia go przez Boga (u Hopkinsa często „grace”, łaska, rymuje się z „praise”, wysławiać), dzięki czemu „czytelnik [słuchacz] ma dostęp do historii języka”³³; język jest bowiem „archiwum historii” (Emerson), ale także „domem Bycia” (Heidegger)³⁴. Podobnie jak kompozytor szukający dźwięków, poeta dociera po omacku do tego, co ukryte w głębi, a co zostało przesłonięte przez kulturę, formy i kształty. Czyni to w ciszy i samotności (Emerson), ale, jak zauważa Adam Zagajewski, chociaż: „jest sam”, to jednak „nie [jest] samotny”³⁵. Skoro Słowo staje się ciałem, by zamieszkać w świecie, to takie zamieszkiwanie ma wymiar poetycki: „poetycko mieszka człowiek na tym świecie” (Heidegger)³⁶.

Gdy Hopkins sugeruje, by „czytać [jego] poezję uchem”, ma na myśli z pewnością odszyfrowanie znaczenia nie tyle w procesie wyobraźniowego zestawienia słów, ile wydobywanie go z dźwięków melodii wspieranej rytmem, który u Hopkinsa zajmuje szczególne miejsce. Czytać uchem to koncentrować się nie tyle na se-

31. William Szekspir, *Sen nocy letniej*, akt V, sc.1, przeł. Leon Ulrych, <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sen-nocy-letniej.pdf>> (25.06.2016).

32. Ralph Waldo Emerson, *The Poet* <<http://www.emersoncentral.com/poet.htm>> (26.06.2016).

33. Jay Parini, *Why Poetry...*, s. 27.

34. Zarówno „archiwum historii” (*Letter on Humanism*), jak i Heideggerowski „dom Bycia” (*Poetry, Language, Thought*) pamiętam z tekstów obu autorów.

35. Adam Zagajewski, „Wędrowiec” <http://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/poezja/adam-zagajewski,3662309/> (25.06.2016).

36. Słynną frazę pamiętam z tekstu Heideggera. Martin Heidegger, „...Poetically Man Dwells...”, w: *Poetry, Language, Thought*, trans. and introduction Albert Hofstadter, Herperperennial, New York 2001, s. 209–227.

mantyce słów, ile na ich warstwie fonicznej, która sama w sobie znaczy, niczym melodia w muzyce („inscape” określa poeta w swoich pismach jako „melodię”, czyli szereg dźwięków o określonej długości, brzmienie). Bernard Sawicki w książce *Muzyka Chopina a Reguła Św. Benedykta* odnosi się do podobnej tezy, gdy analizuje kompozycje chopinowskie, niepowtarzalne w swojej melodii, strukturze, rytmie, a nawet spontaniczności (jak u Mozarta czy Schuberta)³⁷. Ta uwaga dotyczy także poezji Hopkinsa, „naturalnej, ale i unikatowej”, poezji czytanej w języku oryginalnym, gdy słuchaczem jest rodzimy użytkownik języka angielskiego. Czytelnika zadziwić może dźwiękowa aranżacja słów, muzyczne zestawienia „soundscapes” (aliteracje, pentametr jambiczny, neologizmy dźwiękowe), często w brzmieniu, które Michael Sprinker określa jako „kontrapunkt dysonansu”³⁸. Poezja Hopkinsa (inaczej niż romantyczna muzyka Chopina) jest przykładem doskonałego współdziałania dźwięków i rytmu, które może usłyszeć ucho Anglika wrażliwego na pentametr jambiczny, wzmocniony „rytmem wybuchowym” (*Sprung Rhythm*). Analiza muzyki Chopina w kontekście Reguły Św. Benedykta wskazuje na ciszę obecną w romantycznych frazach kompozytora okresu polskiego romantyzmu. U Hopkinsa spotykamy się z kontemplacją według Reguły Św. Ignacego (Loyoli), którego *Ćwiczenia duchowe* poeta-Jezuita sam codziennie czytał, nad którym medytował w ciszy klasztornej St. Beuno’s College w Walii. Medytacje św. Ignacego Loyoli zachęcały do samotnych przemyśleń, do pozostawienia „ciężaru egzystencji na brzegu rzeki i przejścia na drugą stronę”, by znaleźć miejsce ustronne do rozmowy z Bogiem (jak w *Ćwiczeniach duchowych*). Podobnie jak w Regule św. Benedykta, *Ćwiczenia duchowe* uczyły poetę „szlachetności i wzniosłości”, wzajemnego przenikania „rzeczywistości ludzkiej z transcendentną”³⁹, co stanowi trzon utworów poetyckich Hopkinsa. Nieustanne wypełnianie ciszy „inscape” energią i siłą „instress” można by za filozofem określić jako tworzenie „właściwego materialnego kształtu” (*Gestalt*) z „konkretnej i dyskretnej inspiracji”⁴⁰, z idei, wedle teologii Hansa Ursa von Balthasara. Jak pisze Hopkins w sonecie *Blask Boga*, „w głuchych głębiach wszechrzeczy śpi [a właściwie „żyje”]; Stanisław Barańczak wybrał jednosylabowy czasownik, „śpi” zamiast dwusylabowe „lives”, jak w tekście oryginału] olśnienie świeże”⁴¹ („there lives the dearest freshness deep down things”), które budzi się na nowo za każdym razem, gdy poeta odczuwa „dotknięcie Ducha”

37. Bernard Sawicki, OSB, *Muzyka Chopina a Reguła św. Benedykta*, Wydawnictwo Tyniec 2007, s. 113.

38. Zob. Michael Sprinker, *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Johns Hopkins University 1980.

39. Bernard Sawicki, *Muzyka Chopina...*, s. 113.

40. Bernard Sawicki, *Muzyka Chopina...*, s. 114.

41. Gerard Manley Hopkins, *Poematy*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.

(w inwokacji poematu *Katastrofa statku Deutschland*: „and does Thou touch me afresh”, „czy mnie na nowo dotykasz”). Obecność i siła „instress” domagają się uobecnienia w postaci „inscape”, „konkretnej rzeczywistości cielesnej”⁴². Moc tych inspiracji wyznacza częstotliwość natchnienia, a porządek tempo *Sprung Rhythm*. Poeta przeciwstawia ciszę, potęgę milczącego Boga, dzieła twórczego wyrażania, które inicjuje Bóg pozostający nadal w ukryciu (*Deus absconditus*, „Bóg, który się skrywa”, jak w Księdze Izajasza).

Fermata ciszy

Podzielony wyraźną cezurą na dwie części sonet Hopkinsa *The Windhover* (*Sokół*) jest muzyczną i rytmiczną etiudą, którą rozpoznajemy po oktawie i sekcjach pierwszej i drugiej części z fermatą w środku utworu. Pauza czy dłuższa fermata w postaci słowa „Buckle”, zakończona wzmacniającym wykrzyknikiem, dzieli wiersz na część opisową i refleksyjną, a tempo utworu mierzone jest rytmem (*Sprung Rhythm*), w którym poeta słyszał wyraźne echa recytowanej poezji staroangielskiej. Od refleksyjnych medytacji, poprzez symfonie katastroficznych wizji w obu poematach o zatonięciu statków Eurydice i Deutschland, poprzez hymny pochwalne i fascynacje naturą świata, która jest przenikniona „pięknym blaskiem Boga”, zmierza poeta do „elegii na odejście”. Ma za sobą konwersję, przejście na wiarę rzymską, gdyż, jak wyjaśnił w swoim *Dzienniku*, doświadczył „rzeczywistej Obecności”⁴³ Boga. W ostatnich tzw. ciemnych sonetach wizja śmierci przepojona jest nadzieją zmartwychwstania i znajduje swoją ostateczną fermatę. Codzienne czytania medytacji duchowych św. Ignacego Loyoli każe poecie pamiętać, iż śmierć to wielka samotność człowieka i równocześnie cisza spotkania z Bogiem (z *Sacrum*). Poetyckie akordy rodzą się w sile *fortissimo* i wznoszą *crescendo*, gdy poemat przepełniony jest energią pasji i zachwytu nad pięknem świata („pied beauty”), w którym wszystko jawi się niczym mozaiką wielu „inscapes”. Źródłem chromatyczności świata jest „rzeczywista obecność” ponadnaturalnego „instress”, by w finale, czyli w ostatnich tzw. ciemnych sonetach przejść stopniowym *diminuendo* do powolnego wygaszania dźwięków i coraz mniej słyszalnych słów suplikacji: „O ty, Panie życia, ześlij deszcz na moje korzenie” („O thou, Lord of life, send my roots rain” z sonetu „Thou are indeed, the Lord, that I contend”⁴⁴). Poeta nieustannie słucha, porusza się w królestwie dźwięków, bardziej w obszarze ciszy bogatej w dźwięki, i w tej ciszy powstaje tekst muzycznego i zarazem tajemniczego przesłania.

42. Bernard Sawicki, *Muzyka Chopina...*, s. 115.

43. Fraza z książki George’a Steinera „rzeczywista obecność” – książka pod tym samym tytułem.

44. W.H. Gardner, N.H. MacKenzie, red., *The Poems of G.M. Hopkins*, 4th ed. Oxford University Press, Oxford New York 1970.

Chociaż logocentryzm jest filozofią, z którą poeta identyfikuje się najbardziej, to w ostatniej fazie życia, w chwili zmierzchu, poetycki język dąży do zamknięcia, dźwięki stają się słabsze, a finalna koda zamiera w ledwo słyszalnym *piano pianissimo*. W drugiej części poematu *Sokół* obraz tłącego się ognia zmienia się w szary „blado-błękitny popiół”, który jednakże nadal odślania „świeże rany żaru...”. Jedynie „błysk złota i szkarłatu” symbolizuje ostateczny tryumf przebudzenia w *forte fortissimo* zmartwychwstania po smutnym *requiem* pasji. Symbolika ukrzyżowania i śmierci jest wpisana w treść sonetu, a *forte* wykrzykników wzmagają podziw dla piękna stworzenia; wszystko jednak kończy się *codą* barw zamiast dźwięków, lśnieniem błyszczących kolorów, gdyż dźwięki wybrzmiały już w finałowym „gush” („wytrysnąć”, „strumień”) *Te Deum*. „Światło, muzyka i cisza” to oprócz języka trzy inne „rodzaje wypowiedzi”⁴⁵, stwierdza Steiner w *Language and Silence*, a „doświadczenie pewności” o boskiej naturze wszechrzeczy przekracza wyobrażenie człowieka. Hopkins pokazał w sonecie (sonet – „sonus”, ‘dźwięk’) *Sokół*, iż tam, gdzie „słowo poety wyczerpuje się, rozpoczyna się wielkie światło”⁴⁶. Pamiętając o zaleceniach *Ćwiczeń duchowych*, poeta szuka schronienia w ciszy, świadomy, iż słowa uprzednio wysławiające piękno Natury (jak w *Sokole*) przypominają w brzmieniu żarzące się węgielki (słów) w finale sonetu. Być może dlatego w połowie utworu, po słowie „Buckle!” („klamra”, „złączenie”, ale też *communio*) znajduje się pisany wielkimi literami spójnik „AND”, który pełni rolę fermaty (albo historycznej „maxima”, dłuższej pauzy), po której następuje eksplozja kolejnej, ostatniej części sonetu, bardziej obrazowej, a mniej ekspresyjnej dźwiękowo. „Buckle” sugeruje nie tylko komuniję poety z Naturą (Bogiem), ale także zespolenie (spięcie kłamrą) obu części sonetu w całość, w „soundscape”, w „pejzaż dźwiękowego” znaczenia. Pauza sugeruje nie tylko ciszę, ale także zamyślenie, kontemplację poety nad siłą Natury, uznanie, iż Natura króluje ponad słowami (niczym wielkie milczenie Transcendencji). U Plotyna cisza jest twórczą kontemplacją, u św. Augustyna cisza jest reakcją na ból i cierpienie, ale jest także nieodzowna w „domu pamięci”, gdyż pomaga przywoływać oglądane wcześniej obrazy. W *Wyznaniach* czytamy:

Przecież nawet wtedy, gdy dokoła mnie ciemność i cisza, w pamięci, jeśli zechcę, wywołuję barwy, rozróżniam biel i czarność, odróżniam każdy kolor od każdego innego. A gdy dumam o kolorach, nie wdzierają się do moich myśli dźwięki i nie zamacają wrażeń barw, jakich zaczerpnąłem poprzez oczy. Lecz dźwięki też się przechowują w pamięci, w osobnym złożone ukryciu. Wrażenia dźwięków też mogę wywołać, jeśli zechcę, i od razu one się do mnie cisną. Nie poruszając językiem, nie wydając z gardła żadnego głosu, mogę śpiewać do woli. Kiedy zaś wykorzystuję bogactwo wrażeń, które

45. George Steiner, *Language and Silence...*, s. 39.

46. George Steiner, *Language and Silence...*, s. 39.

wniknęły przez uszy, wtedy obrazy barw nie mieszają się z wrażeniami dźwięków ani ich nie przerywają, chociaż jednocześnie z nimi trwają w pamięci. [...]47

U św. Augustyna cisza i pamięć łączą się ze sobą, podobnie jak w poemacie Hopkinsa przywoływanie obrazów z pamięci uwarunkowane jest kontemplacją w ciszy, co czyni zasadnym umieszczenie ważnego spójnika „AND” (pisanego w oryginale wielkimi literami) w połowie sonetu *Sokół* (spójnik „and”, ale także możliwa cezura, na oddech, jak w wersji poezji staroangielskiej). Hiszpański jezuita z XVII wieku Baltasar Gracian (1601–1658) pisał, iż cisza jest tak ważna jak słowa i zalecał „zawieszenie” temperamentu, by oddać się milczeniu. Fermatę „AND” w sonecie Hopkinsa można by potraktować w podobny sposób, jako zawieszenie aktywności, a nawet głosu, by kontemplować w „sanktuarium ciszy”. W pracy *Sztuka światowej mądrości* (w rozdziale IV) Gracian nazywa ciszę nie tylko „delikatną”, ale też „świętą z świętych ziemskiej mądrości”48. Uważa także, iż „człowiek mądry znajduje schronienie w ciszy, a jeśli pozwala sobie na wyjście z niej, czyni to w cieniu i przed jedynie kilkoma godnymi osobami”49.

Dante uciekał się do symboliki światła, gdy już dochodził do granicy dźwięków. Steiner w kontekście „gramatyki tworzenia” zachęca do wyizolowania się ze świata zewnętrznego, by schronić się w porcie ciszy, gdyż „cisza i milczenie powiązane są z tworzeniem, odkrywaniem”50. Newman był zwolennikiem „gramatyki przyświadczenia”, wedle której najważniejszym wyzwaniem staje się rzeczywiste przeżywanie, doświadczenie realne, osobiste, właściwe danej jednostce, zwane czasem „przyświadczeniem wiary”51. Hopkins, uczeń Newmana, przyjmuje „przyświadczenie rzeczywiste” jako zalecenie w swojej estetyce poetyckiej, wkład własnej i osobistej wiary w dar słuchania. Aliteracyjnie wzmocniona wielogłosowość obrazów w pierwszej części sonetu „Sokół”, a potem finał ciszy i milczenia wyrażone poprzez symbolikę pasji i ukrzyżowania w drugiej części, są wynikiem „wewnętrznego zasłuchania” (przyświadczenia); „poeta, bądź mistrz metafory”, jak to celnie ujmuje Steiner, „jakby wnikał w nabrzmiałą ciszę, która poprzedza błyskawice nadchodzącej formy”52. Obdarzony został bowiem „darem

47. Św. Augustyn, *Wyznania*, Ks. X, s. 188 <http://www.katedra.uksw.edu.pl/biblioteka/augustyn_wyznania.pdf> (25.06.2016).

48. Baltasar Gracian, *The Art of Wordly Wisdom* <https://archive.org/stream/artofworldlywisdom00gracuoft/artofworldlywisdom00gracuoft_djvu.txt> (25.06.2016).

49. Baltasar Gracian, *The Art...*: „The wise man therefore retires into silence, and if he allows himself to come out of it, he does so in the shade and before few and fit persons”.

50. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 274.

51. Zob. John Henry Newman, *Logika wiary*, przeł. Paweł Boharczyk, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989, s. 84.

52. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 274–275.

milczenia” i tworzy w samotności, po drodze zapominając o sobie, chociaż jest sprawcą aktu twórczego:

najistotniejsza jest tu moc poczynania wzbierająca z samotniczego sanktuarium Ja. To tylko tamtędy może nieświadomość docierać do receptorów sprawiania, do [...] wież strażniczych poprzedzających wszelkie wizualne i dźwiękowe zjawiska⁵³.

„Habit perfekcji”

Utrzymany w atmosferze ignacjańskich *Ćwiczeń duchowych* poemat *The Habit of Perfection* („Postawa/zwyczaj perfekcji”) napisał Hopkins w 1866 roku, w roku swojej konwersji na wiarę rzymską; rozpoczyna się ten poemat znamiennej w wiktoriańskiej poezji frazą „Elected silence, sing to me” („Wybrana ciszo, śpiewaj mi”, „wybrana” w sensie dostojeństwa, majestatu, trudno tutaj o adekwatny przekład na język polski). Jakby zaprzeczając wszelkim regułom językowym, jest to najbardziej zawyły (neologizmy i złożenia werbalne) poemat Hopkinsa, naruszający harmonię struktury i składni, a przy tym unikalny pod względem złożań słownych. W pierwszej części nawiązuje poeta do formy pastoralnej w poezji od czasów renesansu, a potem romantyzmu (Spenser, Sidney, Marlowe, w końcu także Blake w *Pieśniach niewinności*), gdy w apostrofie do ciszy prosi o przypomnienie melodii poety-pasterza grającego na fujarce, czy piszczałce (nawiązanie do pierwszego hymnu poetyckiego *Caedmon*). Wyraża jednak pragnienie, by wydobyć z ciszy najbardziej wymowne dźwięki, by wsłuchać się w jej znaczenie, gdyż cisza wręcz przeraża fizycznie, doskwiera bowiem złożonej budowie ucha („whorled ear”) nastawionego na słuchanie dźwięków muzyki. Cisza jest tak wymowna, że pozwala poecie słyszeć także głosy, których nikt inny wysłuchać nie potrafi, niesłyszalny głos muzyki duchowej. *The Habit of Perfection* jest apostrofą do Ciszy, inwokacją, prośbą o taką muzykę, którą poeta „pragnie słyszeć”, dzięki aliteracjom i frazom muzycznym, które uczynią milczenie znaczącym. Przywołany na początku Raymond Murray Schafer, który komponuje i analizuje specyficzny pejzaż dźwiękowy (*soundscape studies*) wyznaje, iż zawsze czyni to na tle ciszy. Píše o „pozytywnej ciszy perfekcji i spełnienia”; gdy człowiek dąży do doskonałości, każdy dźwięk aspiruje do kondycji ciszy, do słuchania „Muzyki Sfer”⁵⁴. Teoria muzyczna kanadyjskiego kompozytora ma wiele punktów styecznych z opisem życia duchowego. Cisza, post i ubóstwo, nieodłączne warunki życia konsekrowanego i medytacji ignacjańskich, nie stanowią przeszkody w „konsumowaniu” uroków życia przy pomocy zmysłów; smakuje ono bowiem

53. George Steiner, *Gramatyki...*, s. 278.

54. Raymond Murray Schafer, *The Soundscape...*

jeszcze bardziej, gdy można je wyrazić językiem poezji. Dlatego poemat Hopkinsa *The Habit of Perfection* zawiera w finale nawiązanie do uczty weselnej, nie tylko zmysłowych, ale także duchowych zaślubin, jakie opisuje prorok w *Pieśni nad Pieśniami*. Tytuł poematu Hopkinsa *The Habit of Perfection* jest dwuznaczny, z jednej strony bowiem wskazuje na „postawę perfekcji”, ale także na „habit” (także „zwyczaj”), czyli „szatę doskonałości” nie tylko poety i duchownego, ale także kobiety poślubionej poprzez sakrament małżeństwa; wiele elementów poematu przywołuje obrazy jak np. w *Pieśni nad Pieśniami*,

ukaż mi swą twarz,
daj mi usłyszeć swój głos!
Bo słodki jest głos twój
i twarz pełna wdzięku⁵⁵.

Istnieje wiele analogii między „hymnem do Ciszy” a *Pieśnią nad Pieśniami*, która jest „hymnem do miłości”. Podobieństwa dotyczą zarówno sfery architektury (ciała), jak i zmysłów, szczególnie wrażeń słuchowych i wzrokowych, które się wzajemnie uzupełniają. To, co trudno usłyszeć uzupełnia w obu poematach obraz, a w ciszy możliwe jest doskonale kontemplowanie obrazów. Cisza w obu poematach, stanowi nie tylko cenne zaplecze dla świata zmysłów, ale sprzyja myśleniu według „logiki wiary”, „gramatyki [subiektywnego] przyświadczenia”, które przekracza wszelkie dyskursywne (a więc i głosowe) dowodzenie dotyczące istnienia tego, co boskie.

Kluczowym w poetyckiej ikonologii Hopkinsa jest słowo „konwersja”, której poeta doświadczył osobiście w 22. roku życia i która ma także wymiar metaforyczny. Konwersja to nie tylko przejście na wiarę rzymską, ale nade wszystko zmiana sposobu widzenia świata, z obrazowego na bardziej słuchowy. Znamiennym i symbolicznym znakiem konwersji było zakończenie milczenia i przejście do mowy (pisania), a pierwszym okrzykiem stał się najdłuższy poemat o katastrofie statku Deutschland, finał długoletniej ciszy i początek symfonii głosów; poemat ów dowodzi, iż cisza jest skarbnicą dźwięków, ich nasyceniem. W inwokacji poematu słyszymy zawołanie poety, iż Bóg jest nie tylko dawcą chleba, ale także oddechu („giver of bread and breath”), dzięki któremu człowiek wypowiada dźwięki. Konwersja zatem jest rodzajem przemiany, przejścia do innego sposobu spojrzenia na rzeczywistość otaczającego świata, o czym czytamy także w ostatnim rozdziale monografii *A Secular Age* Charlesa Taylora. Filozof wyjaśnia, iż w konwersji nie chodzi tylko o dojście do stanu „pełni” czy nasycenia, lecz także o proces przekazania, mediacji owego stanu innym.

55. *Biblia Tysiąclecia, Stary Testament, Pieśń nad Pieśniami*, 2:14 <<http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=589>>.

Hopkins nazywa język poezji „the current language heightened”, językiem powszednim, ale „wywyższonym do poziomu poezji”⁵⁶. W podobny sposób Taylor używa pojęcia „the heightened power of love”⁵⁷, wyniesionej potęgi miłości, która sięga szczytu doskonałości, która jest, jak u Hopkinsa, „szatą perfekcji”. Omawiając przykłady „konwersji”, Taylor posługuje się przykładem Hopkinsa, którego przemianę pokazuje sonet *Sokół*, zwrot od „oktawy obrazów” do „wibrującego medium teologicznego pejzażu dźwiękowego”⁵⁸. *Sokół* to nie tylko nazwa, pojedyncze słowo, lecz nade wszystko „soundscape”, który przywołuje obraz poetycki, a także uosabia akt boskiego (s)tworzenia. Wyrażenie „inscape” (*haecceitas*) rzeczy, dotarcie do „głębi wszech-rzeczy” odbywa się poprzez dźwięki, poetyckie za-wołanie, wyrażenie, eks-presję, które są wynikiem medytacji (ek-stazy) w majestacie ciszy („elected silence”). Gdy pod koniec życia poeta deklaruje, iż jest już tylko „eunuchem czasu” („Time’s eunuch”), niezdolnym do wyrażenia żadnego słowa, „które się budzi”, muzyka zostaje wyciszona w ostatecznym *diminuendo* śmierci. „Przejście zapory” to nie tylko finalne pożegnanie w ciszy, ale powrót do „muzyki sfer” kosmosu po tym, jak wygrane zostały ostatnie dźwięki requiem *Universum*.

56. Cytuję tę frazę z pamięci z listów Hopkinsa do Roberta Bridgesa [Letter to Robert Bridges, 14 August, 1879].

57. Charles Taylor, *A Secular Age*, The Belknap Press Harvard University Press, Cambridge, MA and London, England, 2007, s. 729.

58. Charles Taylor, *A Secular...*, s. 758.