

JERZY WIŚNIEWSKI

Ku harmonii?



Poetyckie style słuchania muzyki
w wierszach polskich autorów
po 1945 roku



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Ku harmonii?



40 LAT

WYDAWNICTWA
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

JERZY WIŚNIEWSKI

Ku harmonii?

Poetyckie style słuchania muzyki
w wierszach polskich autorów
po 1945 roku



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013

Jerzy Wiśniewski – Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku
Uniwersytet Łódzki, al. Kościuszki 65, 90-514 Łódź

RECENZENT

Piotr Łuszczykiewicz

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficina Wydawnicza Edytor.org

REDAKCJA I KOREKTA

Paulina Kierzek-Trzeciak

PROJEKT OKŁADKI

Barbara Grzejszczak

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06157.13.0.H

ISBN 978-83-7525-847-9

eISBN 978-83-7969-329-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Druk i oprawa: Quick Druk

*Harmonia jest zjednoczeniem rzeczy różnorodnie zmieszanych
i zestrojeniem różnie nastrojonych.*

pitagorejczyk Filolaos

Spis treści

Wprowadzenie.....	9
I	
Heroiczny śpiew w obliczu śmierci. <i>Arietta</i> Jarosława Iwaszkiewicza.....	25
Bach Mirona Białoszewskiego.....	45
Muzyka słuchana ciałem i umysłem. <i>Nieszpory w Notre-Dame</i> Aleksandra Wata.....	80
II	
Barokowa muzyka z Wenecji w wierszach Julii Hartwig.....	101
O inspiracjach muzycznych dwu wierszy Wojciecha Wencła.....	114
Muzyka „prawdziwa” i „jazgot” według Bolesława Taborskiego.....	123
W obronie muzyki. Adam Zagajewski (<i>Wiolonczela</i>) w rozmowie ze Zbigniewem Herbertem (<i>Skrzypce</i>).....	146
III	
<i>Teoryjka</i> Witolda Wirpszy.....	159
Wiśława Szymborska o muzykach i muzyce.....	174
Zamiast zakończenia.....	191
Nota bibliograficzna.....	197
Wybrana bibliografia.....	199
Indeks nazwisk.....	209
Summary.....	215
Od Redakcji.....	219

Wprowadzenie

1

Na książkę tę składają się interpretacje literackich przedstawień muzyki w wybranych utworach polskich poetów z drugiej połowy XX wieku i początków XXI stulecia. O jej powstaniu zdecydowała fascynacja dwoma odrębnymi dziedzinami twórczości artystycznej, poezją i muzyką, które w swych początkach stanowiły jedność i które, stopniowo usamodzielniając się, nie przestały na siebie wielorako oddziaływać¹. Obecność muzyki

¹ Muzyka i poezja w połączeniu z tańcem tworzyły w archaicznym okresie historii starożytnej Grecji „trójjedyną choreję” – sztukę opartą na ekspresji, przeciwstawną do innej, opartej na konstrukcji, będącej połączeniem architektury, rzeźby i malarstwa (zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki, Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 28). Zakres znaczeniowy pojęcia „muzyka” ulegał w historii naszej kultury wielu istotnym zmianom (przegląd wybranych „definicji” tego pojęcia, funkcjonujących w różnych epokach, przedstawia m. in. Hans Heinrich Eggebrecht w artykule *Czy istnieje muzyka „po prostu”?*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 24–34). W starożytności muzyką nazywano wszelką sztukę i naukę będącą pod opieką muz. Współczesne znaczenie tego terminu zaczęło kształtować się w średniowieczu między innymi dzięki przyswojeniu platońskiego twierdzenia, że elementami składowymi tej sztuki są: *harmonia*, *rythmos* i *logos* (uporządkowanie systemowe relacji dźwięków, porządek czasowy wyrażany w rytmie i tempie oraz język jako wyraz ludzkiego rozumu). Platońskie rozumienie muzyki – jako sumy tych trzech elementów – obowiązywało do wieku XVII, w którym rozpoczęła się stopniowa emancypacja i autonomizacja muzyki instrumentalnej – pozbawionej słów. Jednak zasady barokowej retoryki muzycznej nadal wiązały wszystkie rozwiązania strukturalne muzyki ze słowem; Johann Mattheson stwierdzał, że muzyka instrumentalna jest mową dźwięków – „językiem dźwiękowym czy też mową brzmieniową” – i sugerował równouprawnienie muzyki instrumentalnej i wokalne (zob. C. Dahlhaus, *Co oznacza termin „pozamuzyczny?”*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 56–57). Przełom wieków XVIII i XIX przyniósł powstanie idei muzyki absolutnej jako najwyższej formy sztuki. Ernst Theodor Amadeus Hoffman w 1810 roku stwierdzał: „Jeśli mówimy o muzyce jako samoistnej sztuce, to powinniśmy rozumieć przez to wyłącznie muzykę

w poezji (szerzej: w literaturze) to oczywiście tylko jeden z możliwych wariantów powiązań obu tych sztuk; literatura uobecnia się także w muzyce (w jej formach programowych), natomiast obie dziedziny współdziałają ze sobą na równych prawach w gatunkach twórczości wokalne (np. w pieśni czy piosence)². Wybrane przeze mnie teksty ukazują przede wszystkim rozmaite formy tematyzowania muzyki: odniesienia do gatunków, dzieł oraz instrumentów muzycznych, nawiązania do twórczości i biografii kompozytorów, sylwetki muzyków. Poetyckie tematyzacje muzyki nie są oczywiście jedynymi sposobami przejawiania się sztuki dźwięków w dziele literackim. Jej funkcjonowanie w sferze przedmiotów przedstawionych jest jednak kluczowe dla muzycznego kwalifikowania innych

instrumentalną, która wzgardziwszy wszelką pomocą, wszelkimi domieszkami innych sztuk, wyraża czysto osobliwą, tylko w niej się objawiającą istotę tej sztuki” (cyt. za: tamże, s. 57). „Idea autonomii estetycznej [...] przeniesiona na teren estetyki muzycznej, znalazła swój właściwy przedmiot w muzyce instrumentalnej – absolutnej – wolnej od jakichkolwiek programów i funkcji [...]” (tenże, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 13). W wieku XIX w twórczości Richarda Wagnera rozwinęła się koncepcja syntetycznego dzieła sztuki, w którym słowo i muzyka, stworzone przez tego samego artystę, łączą się w integralny dramat sceniczny; „zapładniającą mocą jest słowo; na nim jeszcze może się oprzeć muzyka, gdyż tylko ono zdolne jest nadać pełny i doskonały sens jej ekspresji” (E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 315). Natomiast wiek XX przyniósł dekonstrukcję systemu tonalnego (stanowiącego od połowy XVII stulecia podstawowy sposób organizowania materiału dźwiękowego muzyki europejskiej), narodziny atonalności i dodekafonii oraz poszerzenie zakresu tworzywa muzycznego, do którego zostały włączone dźwięki konkretne, nieujmowane wcześniej w kategoriach muzycznych skal i rozstrzygnięć estetycznych. Muzyka, definiowana współcześnie, to sztuka, której budulcem (tworzywem) jest specyficznie uporządkowany materiał dźwiękowy prezentowany w czasie, a elementami składowymi są: rytm, metrum, melodia, harmonia, kolorystyka dźwiękowa, dynamika, agogika, architektonika, artykulacja (zob. Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Warszawa–Rzeszów 2007, s. 14–21).

- ² Związki muzyki i literatury oraz sposób prowadzenia badań obejmujących obie te dziedziny sztuki przejrzyście ukazuje schemat stworzony przez Stevena Paula Schera, eksponujący literacką perspektywę tychże badań, opublikowany w jego rozprawie *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237). Schemat ten został przedrukowany w książce Andrzeja Hejmeja *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 11. Obecność muzycznych odniesień na różnych poziomach tekstu dzieła literackiego sprawia, że konieczne staje się przeprowadzenie terminologicznych uszczegółowień. Andrzej Hejmej wyróżnił „trzy muzyczności dzieła literackiego”: „muzyczność I”, która obejmuje „wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii” (tamże, s. 52), ukształtowane świadomie w związku z muzyką; „muzyczność II”, ograniczającą się „do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury” (tamże); „muzyczność III”, która „dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim” (tamże).

elementów dzieła – jego warstwy brzmieniowej albo planu kompozycyjnego³. W kilku przypadkach wybrane przez mnie utwory przedstawiają także próby transponowania (odtworzenia) struktur muzycznych środkami właściwymi poezji.

Każdy tekst, ukazujący muzykę sposobami literackimi, stanowi bez wątpienia interesujący, wręcz atrakcyjny przedmiot interpretacyjnych eksploracji. Decyduje o tym chociażby **pojedynczość** (niepowtarzalność) przedstawień muzyki w literaturze, wynikająca z braku literackich konwencji prezentowania tej sztuki⁴, a jednocześnie inspirująca dla interpretatora, zobowiązująca go do inwencji, ale i wymagająca cierpliwości w poszukiwaniach sensu odczytywanego utworu. Osobliwość przedstawień muzyki w literaturze jest niestety również źródłem kłopotów. W przypadku każdego studium musiałem wypracowywać w istocie osobną metodę interpretacji, podyktowaną zarówno niepowtarzalnością badanego przedstawienia⁵, jak i doбором materiału tekstowego; przedmiotem moich lektur stały się bowiem rzeczy różne: motto, jeden wiersz, dwa wiersze, zbiór poezji, serie powiązanych tematycznie utworów. Tym wielogłosem metodologicznym, odzywającym się w mojej książce, rządzi

³ Na uwarunkowanie to zwrócił uwagę Michał Głowiński w artykule *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, komentując tezę Tadeusza Szulca, że muzyka może być „jedynie tylko przedmiotem wchodzącym w zakres rzeczywistości dzieła literackiego, którą dzieło to tworzy właściwym sobie literackim materiałem i dyrektywami” (Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 87). Głowiński stwierdził: „muzyczność dzieła literackiego wiąże się z mówieniem o muzyce, która staje się przedmiotem wypowiedzi. Ujmując rzecz w innej nieco terminologii, powiedzieć można, iż warunkiem muzyczności literatury jest tematyzacja muzyki w wypowiedzi literackiej. [...] Warunkiem, a więc punktem wstępnym, koniecznym, ale nie wyczerpującym zjawiska” (Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*. „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 79; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 119–120).

⁴ O braku tych konwencji pisał Michał Głowiński w artykule *Muzyka w powieści*, przypominając, że w przypadku dzieł plastycznych „istnieje osobny gatunek literacki – ekfrazy – którego tradycje sięgają głębokiej starożytności [...]. Nie ma muzycznego odpowiednika ekfrazy, co świadczy o tym, że literatura w tej dziedzinie przejawiała dużo mniejszą inicjatywę, że nie ukształtowały się wyraziste konwencje” (Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] *Muzyka w literaturze...*, s. 286. Pierwodruk: „Teksty” 1980, nr 2). Zauważa to także Andrzej Hejmej: „nie istnieją literackie konwencje prezentowania muzyki – osiąga się zaledwie niepowtarzalny, jednorazowy efekt w konkretnym utworze literackim” (Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 13).

⁵ Wyjątkowość i pojedynczość tych przedstawień stanowi konsekwencję wielowymiarowości samej muzyki. Michał Głowiński, omawiając zagadnienie przedstawiania muzyki w prozie, stwierdził: „jeśli nie uformował się muzyczny odpowiednik ekfrazy, to nie dlatego, że ów osobliwy przedmiot [muzyka] nie miał cech swoistych, ale że – przeciwnie – miał ich zbyt wiele” (Głowiński, *Muzyka w powieści*, s. 286).

jednak podwójny modus. Z jednej strony, korzystam – w sposób elementarny – z narzędzi służących do badania muzyczności dzieła literackiego, z drugiej, czytam wybrane do interpretacji teksty hermeneutycznie. Te dwa tryby organizujące metodę mojej pracy nad wybranym tekstem (tekstami) działają jednak niesymetrycznie. Pierwszy – nazwijmy go (posługując się propozycją Andrzeja Hejmeja) zasadą „trzech muzyczności dzieła literackiego” – funkcjonuje przede wszystkim w początkowych fazach analizy, jednocześnie wytyczając zasadniczy kierunek dalszych działań interpretacyjnych. Umożliwia on rozpoznanie rodzaju (rodzajów) muzyczności w danym utworze: czy przejawia się ona przez tematyzację („muzyczność II”), czy objawia się przez znaczące ukształtowanie warstwy brzmieniowej („muzyczność I”), czy też uwidacznia się w konstrukcyjnych ekwiwalentach technik lub struktur muzycznych („muzyczność III”)⁶? Te wyjściowe badania przedstawień muzyki otwierają drogę do ich funkcjonalizacji. Drugi tryb – czyli zasada hermeneutycznego tłumaczenia tekstu (tekstów) – organizuje tok interpretacyjnych narracji zawartych w tej książce. Stawiając sobie za cel zrozumienie utworu literackiego⁷, nie ograniczałem się tylko do rozszyfrowywania pojedynczych sensów wpisanych w muzyczne motywy. Ważne jest również określenie ich roli w utworze – powiązanie ich sensów ze znaczeniami ukrytymi w innych jego elementach. W ten sposób mogła się rozpocząć pasjonująca „rozmowa” z poetą oraz jego dziełem⁸ i tym samym – jak to wyraził Hans-Georg Gadamer – przewycięzanie „obcości” literackiego tekstu⁹. Słowo „obcość” wydaje się dość trafnie charakteryzować tekst wiersza zawierającego muzyczne odniesienia. To bowiem ich obecność potęguje wrażenie osobliwości języka utworu, tym silniej uzasadniając potrzebę ustanowie-

⁶ Umieszczenie w tej „kontrolnej liście startowej” na pierwszym miejscu pytania o tematyzację wynika z kluczowej roli właśnie tej odmiany muzyczności w rozpoznawaniu innych jej przejawów.

⁷ Założenie to stanowi podstawę hermeneutycznej „metody”, opisywanej przez Hansa-Georga Gadamera: „Hermeneutyka to nie tyle metoda, co postawa człowieka, który chce zrozumieć innego człowieka, albo – jako słuchacz bądź czytelnik – chce zrozumieć językową wypowiedź” (Gadamer, *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarze do cyklu wierszy Celana Atemkristall* (1986), [w:] tegoż, *Czy poeci umilkną?*, wybór i oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 160).

⁸ „Wiersz zaprasza do długiego wsłuchiwanie się i do dialogu, w którym dokonuje się zrozumienie” (tenże, *Wiersz i rozmowa*, [w:] tegoż, *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 135).

⁹ „Obcość czyniąca tekst niezrozumiałym powinna być zniesiona przez interpretatorów. Interpretator mówi pomiędzy, jeśli tekst (mowa) nie jest w stanie spełnić swego powołania bycia słuchanym i rozumianym” (tenże, *Tekst i interpretacja*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wybór, tłum. i posłowie P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 128).

nia tłumacza, którego mowa przybliżyłaby nie tylko ich sens, ale także zapoczątkowała porozumienie z całym dziełem. Odwołanie do podstawowych założeń Gadamerowskiej hermeneutyki nie tylko ukształtowało dyskursywną narrację studiów zawartych w mej książce. Powodowało także zawężenie pola interpretacyjnych poszukiwań do pojedynczych utworów¹⁰; trzy z umieszczonych tu dziewięciu rozdziałów to teksty o ujęciach przekrojowych, w pozostałych przedmiotem analizy są jeden lub dwa wiersze. W studiach poświęconych większej liczbie tekstów (połączonych tematyką czy zbieżnością motywów, albo zaczerpniętych z tego samego zbioru wierszy) perspektywa hermeneutyczna została zachowana; z konieczności jednak interpretacje stały się tu mniej szczegółowe, celem tych studiów było bowiem opowiedzenie dłuższych historii na temat przygód poetów z muzyką.

Pojedynczość literackich przedstawień muzyki wprawia w zakłopotanie w związku z innym jeszcze zagadnieniem: czy ze względu na niepowtarzalność tych prezentacji właściwsze jest tworzenie ich syntetycznego opisu (katalogu?), czy też koncentrowanie się na ich jednostkowości? Jedno i drugie wydaje się pożyteczne, choć w perspektywie moich badań za ciekawsze i cenniejsze poznawczo uważam przyglądanie się pojedynczym fenomenom. W oglądzie podporządkowanym klasyfikacyjnym rygorom albo przeglądowym ujęciom mogą bowiem ginąć istotne dla ich obrazu szczegóły (a wtedy „rozmowa” z tekstem, w którym funkcjonują, może okazać się tylko pozorna). Dlatego studia zawarte w tej książce nie ukazują w panoramicznym ciągu (np. historycznoliterackim) wielości przedstawień muzyki w polskiej poezji po 1945 roku. Są „punktowymi oświeczeniami” wybranych zjawisk, uwidaczniających się w utworach dziesięciu twórców, należących do różnych generacji: Jarosława Iwaszkiewicza, Aleksandra Wata, Witolda Wirpszy, Julii Hartwig, Mirona Białoszewskiego, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Bolesława Taborskiego, Adama Zagajewskiego, Wojciecha Wencła. Można by oczywiście poszerzać skład tej reprezentacji lub konstruować inne jej warianty. Wyraźne i drobne ślady muzycznych inspiracji można bowiem odnaleźć na przykład w wierszach: Jana Lechonia¹¹,

¹⁰ To rezultat zastosowania się do następującej wskazówki: „Ale zawsze chodzi o rozszyfrowanie tego jednego człowieka, tego jednego tekstu. Interpretator, który faktycznie opanował wszystkie naukowe metody, stosuje je tylko po to, by umożliwić doświadczenie wiersza przez lepsze zrozumienie. Nie będzie na ślepo posługiwał się tekstem, by zastosować metody” (tenże, *Kim jestem Ja...*, s. 160).

¹¹ Wiersze z muzycznymi odniesieniami można odnaleźć w powojennych tomach Lechonia (*Aria z kurantem* oraz *Marmur i róża*), np. *Aria z kurantem*, *Nokturn*, *B-moll*, *Skowronek*, *Harfa w nocy*, *** [*Choratu Bacha słyszę dźwięki...*], *Preludium*, *Sarabanda dla Wandy Landowskiej*.

Kazimierza Wierzyńskiego¹², Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego¹³, Stanisława Swena Czachorowskiego¹⁴, Stanisława Grochowiaka¹⁵, Jarosława Marka Rymkiewicza¹⁶, Stanisława Barańczaka¹⁷, Macieja Woźniaka¹⁸. Głosy poetów z obu tych list, przytaczane w monografii o przedstawieniach muzyki w ich twórczości, mogłyby tworzyć masywnie brzmiący chór. Nie czuję się jednak powołany do napisania takiej rozprawy. Nie śmiałybym – gdyby użyć muzycznego porównania – komponować wielogłosowego motetu według matematycznych zasad franko-flamandzkiej polifonii, ścisłego i doskonałego, głoszącego pochwałę uczoneści sztuki dźwięków. Chciałbym raczej, by moje studia były jak zbiór kameralnych barokowych *capriccii*, które różnią się od siebie długością i stopniem komplikacji, choć stanowią odzwierciedlenie tych samych reguł tworzenia i ukazują reali-

¹² Motywy muzyczne pojawiają się w pojedynczych wierszach z emigracyjnych zbiorów Wierzyńskiego (*Korzec maku*, *Kufer na plecach*, *Sen Mara*), np. *Koncert zimowy*, *Ballada o Haydnie*, *Koncert*, *Dyrygent*, *Wiersz dla Romana Palestra*.

¹³ Motywów muzycznych w wierszach należących do powojennej twórczości Gałczyńskiego jest wiele. Najbardziej znane utwory zawierające tematyizacje muzyki to np.: *Przed zapaleniem choinki*, *Dziewczyzna z Centrali Instrumentów Muzycznych*, *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, *Grób Beethovena*, *Pieśń V*. Muzyczne pojęcia figurują w podtytułach części wiersza *Zaczarowana dorożka* (*Allegro*, *Allegro sostenuto*, *Allegretto*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro cantabile*, *Allegro furioso alla pollaca*) i poematu *Niobe* (np. *Uwertura*, *Chacona*, *Ostinato*, *Mały koncert skrzypcowy*, *Duży koncert skrzypcowy*).

¹⁴ Motywy te można zauważyć w np. wierszach: *Salome*, *Harfiarka*, *Portret ptaka*, *Kartki przypadkiem odczytane*, *Preghiera do nasturcji*, *Koncerty brandenburskie*, *Katedra*, *Fiolet bez pejzażu*, *Bieżnia Apollina* (z tomu *Kłęczniki oriońskie*).

¹⁵ W poezji Grochowiaka zwracają uwagę muzyczne tytuły wierszy, np. *Menuet* (ze zbioru *Menuet z pogrzebaczem*), *Nokturn* i *Requiem* (ze zbioru *Rozbieranie do snu*), *Fuga* (ze zbioru *Agresty*), *Kanon* (ze zbioru *Kanon*), *Grave* (z tomu *Polowanie na Cietrzewie*).

¹⁶ Motywy muzyczne w poezji Rymkiewicza odnajdujemy np. w wierszach: *Schubert*, *Schumann*, *Mozart*, *Moje dzieło pośmiertne*, *Franz Schubert*, *O mój Mozarcie*, *Rok 1887*, *Allegro ma non troppo*, *Chopin pisze fantazję f-moll*; *Ogród w Milanówku*, *arietta*; *Piękna młynarka*, *Październikowy wierszyk dla Józefiny Czermakowej i Antonina Dworzaka*, *Kathleen Ferrier umiera w młodości na raka*, *Ktoś śpiewa pieśń Schuberta*, *Arietta zimowa* (na temat z sonaty f-moll na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa), *Kosmiczny walc Johannes Brahmsa*, *Wędruj – ländler pogrzebowy*, *Upiór pojawiający się podczas wykonania sonaty B-dur D960 (ostatniej)* (z tomów: *Thema regium*; *Znak niejasny*, *baśń półżywa*; *Zachód słońca w Milanówku*).

¹⁷ Motywy muzyczne w twórczości Barańczaka można wskazać w wierszach: *Kontrapunkt*, *Hi-Fi*, *Bist Du bei mir*, *Madrygał probabilistyczny*, *Aria: awaria*, *Blues przy odgarnianiu śniegu za ścieżki przed domem*; *Serenada*, *szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora* (z tomów *Widokówka z tego świata* oraz *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki...*). Natomiast tom *Podróż zimowa* zawiera wiersze pisane do melodii cyklu pieśni *Winterreise* Franza Schuberta.

¹⁸ To np. wiersze: *Scherzo*, „*The Turning Point*”, *Drugi list na Dieu Restant*, „*Kind of Blue*” (z tomu *Obie strony świata*), *Biedna Klara Schumann*; *Mahler, czarna skrzynka*; *Jesień 1950*. *Dinu Lipatti w Besançon*, *Debussy* (z tomu *Wszystko jest cudze*).

zacje kompozytorskich pomysłów, mogących zainteresować innego muzyka lub słuchacza. Są jednak i tacy poeci, którzy raczej milczą o muzyce albo mówią o niej niewiele – jak Tadeusz Różewicz¹⁹ lub Czesław Miłosz²⁰. Ich powściągliwość w tym zakresie z pewnością zasługuje na uwagę i mogłaby stać się przedmiotem odrębnych rozważań. Czym może być powodowane to milczenie? Jego znaczenie wydaje się niebagatelne i może budzić skojarzenia z nieodzowną w muzyce „grą ciszy” – z koniecznymi pauzami, oddechami frazowymi i antraktami, pozwalającymi wybrzmieć urwanym przed chwilą dźwiękom.

Dlaczego jednak na liście wybranych przeze mnie poetów znaleźli się właśnie Iwaszkiewicz, Wat, Wirpsza, Hartwig, Białoszewski, Szymborska, Herbert, Taborski, Zagajewski oraz Wencel? Najczęściej trudno dociec fascynacji takim lub innym rodzajem sztuki. Muzyka wydaje się ważnym tematem twórczości tych poetów, choć nie zawsze pierwszoplanowym. Zainteresował mnie sposób mówienia o niej – w każdym przypadku inny, niewątpliwie stanowiący wyzwanie dla interpretatora poezji i dodatkowo dający możliwość rozważania kwestii: jak sztuka dźwięków była przez nich postrzegana i wartościowana? Przedstawienia muzyki w utworach tych autorów są bowiem także reprezentacją ich przekonań, ocen, upodobań czy uprzedzeń.

2

Lektura tekstu, ukazującego muzykę sposobami literackimi, jest interesująca nie tylko ze względu na jego „potencjał interpretacyjny”. Moim zdaniem istnieje przynajmniej jeszcze jeden powód: pobudza ona do rozważań o „etiologii” i „teleologii” funkcjonującej w nim muzyczności. Sięgając po teksty różnych autorów trudno nie stawiać pytań o przyczynę i cel pojawiających się w nich tematycznych, brzmieniowych czy konstrukcyjnych nawiązań do sztuki dźwięków. Jedno z takich pytań chcę postawić poprzez lekturę wybranych tekstów. Dotyczy ono słuchania muzyki – czynności,

¹⁹ Istnieją chyba tylko dwa wiersze, które w całości zostały poświęcone przez Różewicza tej sztuce: *I pomyśleć z tomu Zawsze fragment*, poświęcony Beethovenowi, oraz *Zła muzyka (uwagi na marginesie festiwalu piosenki)*, opublikowany w zbiorze *Szara strefa*.

²⁰ Niektóre z tych nawiązań do muzyki w wierszach Miłosza trudno pominąć. Na przykład niezwykle sugestywne opisy dźwięków, pojawiające się w *Bramach arsenału* z tomu *Trzy zimy*, albo tematyzacje w wierszach ze zbioru *Dalsze okolice: W muzyce i Dalsze okolice*. Odniesienia muzyczne w twórczości tego poety interpretował Wojciech Ligęza w studium *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intermiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Studia pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 329–338.

której można by nadać miano „pierwszej przyczyny” każdej literackiej muzyczności²¹. Nie chcę jednak pytać o realny – wpisany w biografię autora – akt, ale o jego literackie konsekwencje, konkretyzujące się w obrazie (autoportrecie) poety, wyłaniającym się z jego utworu. A zatem: w jaki sposób poeta, reprezentowany w wierszu przez liryczne „ja”, słuchał muzyki? Powiedzmy to jeszcze inaczej: jak „słuchał tekstowo” muzyki? Czym charakteryzował się praktykowany przez niego styl odbioru tej sztuki?

Dociekanie to dookreśliło metodologię i wyznaczyło kompozycyjne ramy mojej książki. Przyjąłem, że dla rozwinięcia spekulacji o interesującym mnie docelowo stylu odbioru muzyki, nie jest konieczne przeprowadzanie systematycznego i całościowego oglądu muzycznych odniesień w twórczości każdego z autorów; za wystarczające uznałem skoncentrowanie się na kilku wybranych lub pojedynczych utworach, mogących zawierać zobrazowanie aktu (aktów) słuchania muzyki lub pośrednio przekazujących informacje o sposobie jej odbioru. W trzech przypadkach sięgnąłem jednak po większą liczbę tekstów (w studiach o Mironie Białoszewskim, Bolesławie Taborskim i Wisławie Szymborskiej), chcąc przedstawić – obok spekulacji o stylach słuchania – trzy „opowieści” o bliskich relacjach poetów z muzyką.

W rezultacie tak zaprojektowanej lektury mogłem stwierdzić, że style słuchania muzyki, ukazywane w wybranych tekstach, są warunkowane przez dwa, zazwyczaj krzyżujące się czynniki. Po pierwsze, są to indywidualne przekonania, doświadczenia i predyspozycje poetów. Po drugie – akceptowane i elementarnie przyswajane przez nich idee oraz teorie muzyczno-estetyczne (dawne lub dwudziestowieczne). Mogłem też przekonać się, że style te są w istocie **niepowtarzalne** (pojedyncze i osobne)²², co komplikuje lub wręcz uniemożliwia przeprowadzenie ich zestawień i klasyfikacji, podyktowanych na przykład wymogami kompozycyjnymi książki. Dlatego zaproponowany przeze mnie układ rozdziałów – a więc porządek koncepcyjno-kompozycyjny całego studium – jest rezultatem kompromisów i uproszczeń.

Książka składa się z trzech części. W pierwszej umieściłem teksty poświęcone Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, Mironowi Białoszewskiemu i Aleksandrowi Watowi. W części drugiej znalazły się interpretacje utwo-

²¹ Literackie przedstawienia muzyki stanowią zawsze rezultat jej słuchowego odbioru. Zwrócił na to uwagę Michał Głowiński, omawiając zagadnienie muzyczności prozy powieściowej: „W powieściach, czy – ogólnie – wszelkiego typu utworach literackich, mówi się o dziełach muzycznych tak, jak są odbierane. Zasadniczo więc jest to język percepcji. [...] Opowiadanie o muzyce jest w literaturze opowiadaniem o słuchaniu, o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchaczu wyzwała, jakie budzi skojarzenia itp.” (Głowiński, *Muzyka w powieści*, s. 291–292).

²² Tak jak pojedyncze są – co do sposobu konstruowania – literackie przedstawienia muzyki.

rów Julii Hartwig, Wojciecha Wencla, Bolesława Taborskiego oraz tekst o poetyckim dialogu Adama Zagajewskiego ze Zbigniewem Herbertem, natomiast w trzeciej – studia o wierszu Witolda Wirpszy i utworach Wisławy Szymborskiej. Wyznacznikami tego podziału stały się trzy idee muzyczno-estetyczne, a dokładniej trzy zespoły idei i teorii, których ślady pojawiały się w utworach wspomnianych poetów. Te trzy części prezentują zatem interpretacyjne studia o wierszach, w których zaznaczyły swą obecność: (I) **romantyczne idee muzyczne**, (II) **najdawniejsze teorie muzyki**, (III) **dwudziestowieczne idee estetyczne**²³. W każdej z tych części na pierwszym miejscu znalazły się interpretacje utworów (w pierwszej – dwa, w drugiej – trzy, w trzeciej – jeden), w których wspomniane idee i teorie stały się przedmiotem wyraźnie widocznych odniesień; na drugim miejscu – niejako w funkcji suplementu czy glosy – umieściłem po jednym tekście, wiążącym się z pozostałymi (pozostałym) dygresyjnie.

Pierwszą część książki tworzą studia poświęcone *Ariettie* Jarosława Iwaszkiewicza, serii utworów Mirona Białoszewskiego o Bachu oraz wierszowi *Nieszpory w Notre-Dame* Aleksandra Wata. W tekstach Iwaszkiewicza i Białoszewskiego można odnaleźć odniesienia do dwu dopełniających się idei muzycznych, ukształtowanych w początkach romantyzmu. W przypadku pierwszego poety sposób odbioru muzyki został uwarunkowany przez przekonanie o wyższości sztuki dźwięków nad innymi dziedzinami twórczości artystycznej. Natomiast dla stylu słuchania praktykowanego przez Białoszewskiego czynnikiem istotnym

²³ Rozważania poświęcone recepcji romantycznych idei muzycznych w tekstach poetów dwudziestowiecznych nie przypadkiem znalazły się na pierwszym miejscu w kompozycji tej książki. Wiele elementów dziewiętnastowiecznej kultury zachowywało paradoksalną żywotność w stuleciu awangard artystycznych; spośród nich wyjątkowo trwale okazywały się składniki kultury muzycznej i to one miały niekiedy decydujący wpływ na kształtowanie się sposobów wartościowania i odbioru muzyki w wieku dwudziestym. Na przykład muzyczne dziedzictwo romantyzmu (poszerzane o dzieła wcześniejsze, traktowane jako antycypacja romantycznych idei) kształtowało dwudziestowieczne rozumienie pojęcia „muzyka”, stanowiącego element typologicznej triady: „muzyka dawna – muzyka – nowa muzyka. Muzyka stanowiąca środkowy element tej triady, muzyka pozbawiona przymiotnika, to muzyka «XIX wieku», a dokładnie muzyka od Haydna, Mozarta, Beethovena po Brahmsa, Mahlera, Straussa i Regera. Ma ona następujące cechy: harmonika funkcyjna i związany z nią system norm, skierowanie ku publiczności, łatwość recepcji – w zasadzie nie wie ona, co to «brak odbioru». [...] To ona stanowi wszędzie i dziś jeszcze standardowy repertuar sal koncertowych. Mówiąc słowami Handschina, «stanowi ona po prostu oczywisty dla nas rodzaj muzycznego bytu»” (H. H. Eggebrecht, *Muzyka dawna i nowa*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 100). Opowieść o poetyckich stylach słuchania muzyki w wierszach poetów dwudziestowiecznych warto więc zacząć właśnie od interpretacji utworów kryjących ślady romantycznych idei muzycznych.

wydaje się idea przedstawiająca muzykę jako sztukę absolutną (będącą wyrazem Absolutu). Z tymi dwoma sposobami odbioru koresponduje styl reprezentowany przez Wata, oparty na subiektywnym przeświadczeniu (skądinąd wpisanemu także w wiersze Iwaszkiewicza i Białoszewskiego), że muzyka może skutecznie uspokajać i prowadzić do nadzwyczajnych doznań.

W drugiej części książki znalazły się studia poświęcone utworom Julii Hartwig (*Podziękowanie i Na cześć Monteverdiego*), tekstom Wojciecha Wencła (*Srebrne i złote* oraz *Oda na dzień św. Cecylii*), a także wierszom Bolesława Taborskiego (ze zbioru *Nowa Era Big Brothera...*); została tu również umieszczona interpretacja poetyckiego dialogu Adama Zagajewskiego (*Wiolonczela*) ze Zbigniewem Herbertem (*Skrzypce*). Utwory Hartwig, Wencła i Taborskiego zawierają elementarne nawiązania do najdawniejszych zapatrywań na muzykę – do teorii pitagorejskich i platońskich (a także do ich historycznych ponowień oraz kontynuacji). Zwrot w stronę tych idei, determinujących style odbioru muzyki, warunkowały jednak w każdym przypadku inne czynniki. Po pierwsze, były to niepokoje późnego wieku, które mogłaby skutecznie uleczyć barokowa muzyka, słuchana podczas bezsennych nocy (wiersze Hartwig). Po drugie, kultywowanie przeświadczeń o trwałości rzeczy dawnych i symbolicznej jedności czasu, który przez słuchaną muzykę powraca z przeszłości, by wraz z teraźniejszością osiągnąć przyszłość i stamtąd ponownie wrócić do przeszłości (wiersze Wencła). Po trzecie, potrzeba perswazyjnego oddziaływania na ludzi młodych, których charakterzy mogłaby przeobrazić słuchana przez nich muzyka „prawdziwa” (zbiór wierszy Taborskiego). Do tych trzech wizerunków odbiorców muzyki został dołączony podwójny portret, ukazujący dyskurs o sztuce dźwięków poety-melomana (Zagajewskiego) z poetą dotkniętym amuzją (Herbertem – skądinąd pełnym dystansu wobec najdawniejszych muzycznych teorii).

Na część trzecią książki składają się: interpretacja wiersza *Teoryjka* Witolda Wirpszy oraz studium o utworach Wisławy Szymborskiej. Wyrazistą determinantą stylu odbioru muzyki, sugerowanego w wierszu Wirpszy, stały się awangardowe postulaty racjonalnego odbioru dzieła sztuki, przeciwstawne ideom romantycznym. Według poety istotę przeżycia estetycznego stanowi wyrafinowana, intelektualna zabawa, której mogą sprzyjać muzyczne formy polifoniczne, szczególnie predestynowane do analitycznego słuchania. Natomiast w utworach Szymborskiej (przedstawiających portrety muzyków i refleksje o muzyce) zostało wyrażone przekonanie, że muzyka, niezależnie od swego stylu czy gatunku, powinna być blisko spraw ludzkich, a jej słuchanie – godzić z życiem i po prostu pocieszać.

3

Lektura dzieł literackich ukazujących muzykę bywa też interesująca ze względu na ich historyczny kontekst. Specyfika okresu, z którego wywodzą się te utwory, może również skłaniać do stawiania pytań o przyczynę i cel ich muzyczności. Trudno w sposób wyczerpujący i zarazem zwięzły określić charakter czasów, w których powstawały wiersze interpretowane w tej książce. Okres minionego półwiecza można jednak bez większych zastrzeżeń nazywać epoką przewlekłego kryzysu aksjologicznego, którego początek stanowiła druga wojna światowa. Literackie reprezentacje muzyki mogły więc w tych okolicznościach stawać się nośnikami dodatkowych sensów – być gestem symbolicznym, związanym ze znaczeniami przypisywanymi sztuce dźwięków w naszej kulturze. Jedno z tych znaczeń, ukształtowanych jeszcze w czasach antycznych, głosiło, że muzyka jest ucieleśnieniem harmonii (emanacją głębszego ładu, ukrytego w budowie rzeczy i wszechświata) i że ma zdolność wpływania na ludzkie wnętrza (na duszę)²⁴. Możliwe było jednak również dystansowanie się od tych teorii oraz kontestowanie dawnych idei – wobec ogromu zła, destrukcji

²⁴ To teorie sformułowane przez Pitagorasa w VI w. p.n.e. (i rozwijane w jego szkole w V–IV w. p.n.e.). Głosiły one, że muzyka jest odzwierciedleniem harmonii wszechświata (*harmoniae mundi*); jej dźwiękowymi konstrukcjami rządzą bowiem – tak jak całym kosmosem – relacje liczbowe. Piękno muzyki jest zatem sprawą proporcji i miary, a więc w konsekwencji panującego w niej porządku (jej harmonijne współbrzmienia są oparte na prostych stosunkach matematycznych). Pitagorejczycy, założywscy, „że każdy ruch prawidłowy wydaje harmonijny dźwięk, sądzili, że wszechświat cały dźwięczy, wydaje «muzykę sfer», symfonię, której jeśli nie słyszymy, to dlatego, że dźwięczy stale” (W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, s. 89). W ich teorii pojawiają się trzy odmiany muzyki, które – używając późniejszych nazw, wprowadzonych przez Boecjusza – „można określić, jako: *musica instrumentalis*, czyli zwykłą, słyszalną muzykę uzyskiwaną przez grę na lirze czy flecie; *musica humana* – nieustającą, lecz niesłyszalną muzykę wytwarzaną przez każdy ludzki organizm, a wyrażającą się przede wszystkim w harmonijnym (lub nieharmonijnym) współbrzmieniu między ciałem a duszą; oraz *musica mundana* – muzykę samego kosmosu, która wkrótce miała zasłynąć jako muzyka sfer” (J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 37). Pitagorejczycy twierdzili również, że muzyka wpływa zarówno na swego wykonawcę, jak i słuchacza; jej dźwięki są wyrazem emocji, ale też je powodują. A „wywołując uczucia, działają na dusze. Dźwięki znajdują w duszy oddźwięk, ona współdźwięczy z nimi” (W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, s. 90). Muzyka może mieć zatem zdolność doskonalenia duszy, ale także jej niszczenia; może „wprowadzać dusze w dobry lub zły *ethos*. Na tym tle wytworzyła się nauka o [...] jej psychagogicznym i wychowawczym działaniu [...]. W imię tej nauki pitagorejczycy, a potem ci liczni, co utrzymali ich myśl, kładli szczególny nacisk na odróżnienie dobrej muzyki od złej [...]” (tamże).

i dysharmonii, które urzeczywistniły się w historii dwudziestowiecznej²⁵. Jak zatem w latach owego kryzysu aksjologicznego mogła być postrzegana muzyka przez poetów? Czy bez zastrzeżeń było przyjmowane jej dawne rozumienie? Czy prowadziła ku harmonii? Odpowiedzi na te pytania może dostarczyć lektura tekstów zawierających jej przedstawienia, powstałych w drugiej połowie XX wieku, a więc także tych, które stały się przedmiotem analiz w mojej książce.

Jako preludium proponuję lekturę przedostatniego fragmentu autobiograficznego wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Przed zapaleniem choinki* (opublikowanego w 1947 roku). Poeta przedstawił w nim receptę na złagodzenie traumatycznych lęków, będących następstwem wojny:

Zamieć, zamieć na bożym świecie,
na całym świecie zamieć.
Śnieg, powiadacie? A cóż wy wiecie,
co to jest zamieć?
Strach? A cóż wy możecie poradzić
na taki strach?

²⁵ Krytyczny stosunek do wszystkich sztuk (w tym i do muzyki) charakteryzował postawę młodego Tadeusza Różewicza, planującego po rozpoczęciu studiów w Krakowie (na historii sztuki) napisanie poematu o odbudowie kościoła Mariackiego, który choć realnie nie został zniszczony, jawił się mu jako rumowisko dawnych idei i wartości. Wspominał on ten niezrealizowany zamiar w szkicu *Do źródeł* (1965), przyznając, że wszystkie gałęzie sztuki darzył wówczas zarówno podziwem, jak i nieufnością: „...przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka pryzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. Ten budynek, na który patrzę, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą, jest kupą gruzu...» [...] W tamtym okresie mieszkało we mnie jakby dwóch ludzi. W jednym był podziw i szacunek dla sztuk «pięknych», dla muzyki, literatury i poezji – w drugim nieufność do wszystkich sztuk. Polem, na którym toczyła się walka między tymi osobami, była moja praktyka poetycka. Byłem pełen nabożnego podziwu dla dzieł sztuki (przeżycie estetyczne wstąpiło na miejsce przeżycia religijnego), ale równocześnie rosła we mnie pogarda dla wszelkich wartości «estetycznych». Czulem, że coś skończyło się na zawsze dla mnie i dla ludzkości. Coś, czego nie uchroniła ani religia, ani nauka, ani sztuka...” (Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1977, s. 90). Można zapytać: co się skończyło? I wyrazić przypuszczenie, że poeta bezpowrotnie stracił wiarę w harmonię jako ukrytą, wewnętrzną własność świata.

Natomiast Zbigniew Herbert, początkowo przywołujący bez krytycznych akcentów pitagorską teorię „muzyki sfer niebieskich” w wierszu *** [„Powietrze mieszka w instrumentach...”] (sprzed debiutu książkowego), podjął z nią dyskurs w wierszach *Głos, Pieśń o bębnie, Mały ptaszek* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Zagadnienie demuzykalizacji świata w poezji Zbigniewa Herberta zostało omówione przez Ryszarda Przybylskiego w pierwszej części eseju *Między cierpieniem a formą*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 124–131.

Na śnieżnej chmurze jak na białym byku sadzi
tłusty Sebastian Bach.
Liryka, muzyka coraz to wyższa,
do nieba by się szło,
właśnie tak, gdy Bacha w zamieć słyszał
w Paryżu, w PALAIS CHAILLOT:
Organy w chmury, w chmurach cherubin
chmurom krzyczący: „Grajcie”

.....
Wszystko, coś stracił, wszystko, coś zgubił,
w Bachu, bracie, odnajdziesz²⁶.

Antidotum na psychiczne urazy okazuje się muzyka Jana Sebastiana Bacha. Jej wyjątkową skuteczność terapeutyczną ukazuje groteskowy obraz kompozytora, który dosiadł śnieżnej chmury, symbolizującej wojenny strach („tłusty Sebastian Bach” ujarzmił ją jak niepozwalającego się poskromić byka). Muzyka ta uzdrawia słuchacza, wprowadzając go w błogie uniesienie („do nieba by się szło”) i jednocześnie oszałamia polifonicznymi brzmieniami („Organy w chmury, w chmurach cherubin / chmurom krzyczący: «Grajcie»”²⁷). Wywołuje wielką radość. Jest figurą doskonałości, skoro kontakt z nią może rekompensować wszelkie straty. W powojennej rzeczywistości, zdaniem poety, muzyka może nadal pełnić swoje od dawna znane funkcje: przypominać, że świat jest harmonijny i porządkować rzeczywistość.



²⁶ K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, BN I 189, Wrocław-Warszawa-Kraków 2003, s. 166–171. Pierwodruk: „Przekrój” 1947, nr 142. Wiersz został opublikowany kilkanaście miesięcy po powrocie poety do kraju z obozu przejściowego dla dipisów w Höxter.

²⁷ Wydaje się, że gra słów zawartych w tym zdaniu (poliptoton), stanowiącym deskrypcję muzyki usłyszanej przez poetę w Palais Chaillot, ma przedstawić zarówno surowe (szumiąco-warzące) brzmienia organów, jak i techniki imitacyjne (cykliczne powtórzenia fragmentów melodycznych) występujące np. w fudze.

I

Heroiczny śpiew w obliczu śmierci. *Arietta* Jarosława Iwaszkiewicza

Co może sygnalizować muzyczna nazwa gatunkowa w tytule utworu literackiego? Pełniąc funkcję muzycznego kwantyfikatora tekstu, który przynależy do sztuki słowa, wstępnie informuje o zakładanych przez autora bliskich związkach literatury i muzyki. Nazwa ta użyta w ten sposób wskazuje wszakże od razu na nieoczywistość prostego przylegania obu sztuk. Odmienność sposobu istnienia dzieła muzycznego i literackiego nie pozwala na ścisłą realizację wyznaczników gatunku muzyki wokalne lub instrumentalnej w poezji czy prozie. Muzyczna nazwa w tytule utworu literackiego jest zatem określeniem metaforycznym¹. Projektuje jednak lekturę umieszczonego pod nią tekstu, kierując czytelniczą uwagę ku kontekstom muzycznym, oraz zachęca do poszukiwania w utworze elementów korespondujących z jej treścią. Znaczenia z nią związane mogą bowiem w wieloraki sposób wpływać na inwencję autora, stawać się przedmiotem różnorodnych literackich eksploatacji: znajdować wyraz w nastroju, ekspresji, tematyce, strukturze tworzonego dzieła. Podczas

¹ Na przenośne znaczenie muzycznych pojęć w tytułach utworów literackich zwrócił uwagę Michał Głowiński, odnosząc się do spostrzeżeń Tadeusza Makowieckiego (ze wstępu do jego rozprawy *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*) w kwestii częstego przenoszenia nazw form i gatunków muzycznych do tytułów utworów poetyckich na przełomie XIX i XX wieku: „Nie była to zresztą praktyka tylko modernistów. Scherza napisali Asnyk i Tuwim, a Zegadłowicz jednemu ze swych ekspresjonistycznych poematów nadał podtytuł «poemat symfoniczny». Jednakże moderniści zwyczaj ten bardzo rozpowszechnili. Gdy od okresu romantyzmu przenoszono w obręb muzyki nazwy gatunków literackich (przykładem najbardziej charakterystycznym jest ballada), w okresie symbolizmu w obręb literatury przenoszono nazwy form muzycznych [...]. Właśnie na przełomie wieków Andriej Biely pisał poematy prozą, które nazywał symfoniami – i wzorem kompozytorów je numerował. Później Władysław Sebyła jeden ze swych poematów określił słowem «koncert» (*Koncert egotyczny*), inny zaś – jako «sonatę» (*Młyny – Sonata nie ludzka*). Jeszcze dużo później Paul Celan nazwie jeden ze swych najsłynniejszych wierszy *Todesfuge*. Wśród tych muzycznych tytułów wiele ma charakter jawnie metaforyczny, ponadto odwołuje się do form muzycznych już literacko zinterpretowanych, na pierwsze miejsce wysuwają się bowiem konotacje muzyczne, wywołane przez nazwy form muzycznych” (Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, s. 77–78).

tych poszukiwań można więc przekonać się, czy nazwa ta jest na przykład jedynie ornamentacją, czy też kluczowym dookreśleniem kształtu utworu.

Co może oznaczać muzyczna nazwa gatunkowa w tytule wiersza Jarosława Iwaszkiewicza², którego twórczość pozostawała od początku w ścisłych związkach ze sztuką dźwięku? Zachęca ona oczywiście do szukania powiązań między jej semantyką a znakami funkcjonującymi w dalszych partiach tekstu. Czy jednak samo jej umiejscowienie w tytule – eksponowanie w pierwszym segmencie utworu – nie sugeruje jeszcze jakichś znaczeń? Muzyka inspirowała twórczość literacką Iwaszkiewicza w wyjątkowo szerokim zakresie, warunkując organizację brzmieniową jego utworów, ich tematykę, sferę wyrazu emocjonalnego, a także własności konstrukcyjne; można więc przypuszczać, że była przez niego uznawana za sztukę o niezwykłej wartości. Iwaszkiewicz pod koniec życia stwierdzał:

Muzyka jest dla mnie najwyższą ze sztuk. Nie żałuję, że nie zostałem muzykiem. Nie czułbym się godnym być kompozytorem, pianistą czy dyrygentem, być interpretatorem wielkiej sztuki. Jako pisarz interpretuję tylko siebie. I napędza mnie zawsze podziwem ta odwaga interpretowania muzyki. [...] Bo to jest sztuka zarazem pełna tajemnicy. Jak architektura oparta na liczbach. I mogąca trwać wiecznie, bo przecież liczby nie są kategoriami naszego myślenia, są wiecznotrwałymi bytami. Mazurek Chopina tkwi w wiecznym bycie jako jedna z nieskończonych kombinacji matematycznych. Taką samą wieczność ma i *Pasja* Pendereckiego³.

Tytuły zawierające muzyczne pojęcia i nazwy mogą zatem już na wstępie lektury utworów Iwaszkiewicza sygnalizować, że dla ich autora muzyka to najwyższa ze sztuk, która ze względu na swą wiecznotrwałą naturę jest językiem najodpowiedniejszym do wyrażania tajemnic istnienia. Foniczne, tematyczne czy konstrukcyjne nawiązywanie do niej w dziele literackim to zatem sięganie po środki, którymi najlepiej można opisać sprawy przynależące do sfery tajemnicy: metafizyczne podstawy istnienia, nadzwyczajne doznania emocjonalne i przeżycia mistyczne, sytuacje graniczne oraz rzeczy ostateczne. Taką funkcjonalizację motywów muzycznych w wierszach Iwaszkiewicza można dostrzec zwłaszcza

² W twórczości poetyckiej Iwaszkiewicza można wskazać ponad trzydzieści wierszy o tytułach zawierających muzyczną nazwę gatunkową – niekiedy także powiązaną z określonym dziełem lub nazwiskiem kompozytora. Do tej grupy należą m. in. utwory: *Serenada*, *Obertas*, *Cake-walk*, *Barkarola w Tymoszwówce*, *Valse trieste*, *Walc Brahmsa*, *One-step*, *Piosenka z Pass Lueg*, *Piosenka dla zmarłej*, *Suita czeska*, *Kwartet*, *Piosenka zimowa*, *Hymnus trium puerorum*, *Kołysanka o kolibrach*, *Opera*, *Madrygał*, *Fandango*, *Kołysanka*, *Piosenka*, *Koncert Rachmaninowa upalnym latem*, *Arietta*, *Apassionata*, *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika*. Podobne nazwy można także spotkać w jego prozie – w tytułach opowiadań „muzycznych”: *Mefisto-Walc* i *Czwarta symfonia*.

³ J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 125.

w ostatniej fazie twórczości poety⁴. Spróbujmy odczytać jeden z jego późnych utworów:

Arietta

Co to się rodzi i co to umiera?

Czy to kawałek łąki w słońcu na którym się pasą
skrzydlate siwki z twarzą Beethovena?

Czy to morelowa zatoczka w zatoce Biskajskiej
w której igrają muszle i brzmi ten jeden ukryty
ton?

Czy to anieli w niebie kołyszą Jurka Lieberta,
a on uśmiecha się przez sen i mówi: nie płacz,
Jarosławie?

⁴ Według Alicji Matrackiej-Kościelny przyznawanie muzyce właściwości metafizycznych jest charakterystyczne dla późniejszych etapów twórczości poetyckiej Iwaszkiewicza. Początkowo poeta, przekonany o bliskim pokrewieństwie muzyki i literatury, koncentrował się na nadawaniu warstwie brzmieniowej wierszy motywacji muzycznej; podejmował także próby symbolicznego odwzorowywania w utworach nastroju i ekspresji wybranych gatunków muzycznych; w końcu, odkrywając, że muzyka poza walorami brzmieniowymi posiada także właściwości semantyczne, zaczął wiązać ją z treściami egzystencjalnymi i metafizycznymi: „Operowanie dźwiękiem stało się jednym z głównych elementów poezjotwórczych w pierwszych zbiorach poetyckich. [...] Fascynacja muzyką Debussy’ego i Ravela oraz zdominowaną przez muzykę poezją impresjonistów francuskich i akmeistów rosyjskich w czasie, kiedy Iwaszkiewicz dokonuje ostatecznego wyboru między literaturą a muzyką, jest faktem z pewnością nie przypadkowym i wiele znaczącym. [...] Zatem jedność muzyki i poezji, świadome przekraczanie czy wręcz zacieranie granic między obiema sztukami, tak charakterystyczne dla impresjonizmu, nie spotykane w takim stopniu przedtem ani potem w żadnej innej epoce czy stylu, stało się w tym czasie dla Iwaszkiewicza impulsem, inspiracją, artystycznym *credo*. [...] Na początku lat trzydziestych [...] muzyka to już nie tylko – jak w czasach *Oktostychów* czy *Dionizji* – czysta gra dźwięków, barw, półtonów i kolorów, to również nie tylko kunsztowna architektonika, mistrzostwo dźwiękowych konstrukcji: «Już nie powiem muzyka nic nie wyraża» – brzmi wers z *Warkocza jesieni*. [...] Muzyce przypisuje zatem Iwaszkiewicz w swojej późniejszej twórczości coraz częściej właściwości metafizyczne – wybitne dzieła tej «najdoskonalszej ze sztuk ludzkich» – pisze w *Księżce o Sycylii* – to «prawdziwy język bogów». Muzyka, dźwięk staje się dla Iwaszkiewicza w miarę upływu lat nieodłącznym elementem każdego przeżycia: towarzyszy refleksjom wywołanym doznaniem zjawisk natury, wspomnieniami własnego życia, przeszłości, przyjaciół, słyszanych niegdyś utworów. Owe refleksje i skojarzenia z dziełami muzycznymi bywają niekiedy zupełnie oryginalne i zaskakujące” (Matracka-Kościelny, *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Muzyka w literaturze...*, s. 200, 202–203. Pierwodruk: „*Twórczość*” 1990, nr 2).

Czy to stoją cherubiny pobite na niebie
Całe w łzach?

Warte nun balde
Ruhest du auch⁵

Arietta to wiersz powstały w ostatnich miesiącach życia Iwaszkiewicza, wchodzący w skład cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* z wydanego pośmiertnie tomu poety *Muzyka wieczorem*⁶. Podobnie jak wszystkie utwory tego cyklu ukazuje on w krótkiej, poetyckiej „narracji” obraz starego człowieka czekającego na zbliżającą się śmierć. Tak jak one jest wierszem kameralnym, zawierającym prostą i zarazem misterną wypowiedź, zbliżoną w charakterze do muzyki przywoływanej w tytule cyklu, granej przez kwartet smyczkowy – intymnej i skupiającej uwagę, łączącej przejrzystość brzmieniową z zaskakującymi komplikacjami struktury. Wszystkie utwory cyklu, w tym również *Ariettę*, można nazwać finezyjnymi drobiazgami lub, stosując koncept poety, „ozdobami”⁷, w których – paradoksalnie – został zawarty zapis dramatycznych zmagania człowieka z tym, co nadrzędne i ostateczne: znak „śmiertelnych zapasów / Tego co jest odwieczne z tym co jest chwilowe / Znikomej perły z odwiecznym atlasem” (Wiersz). Z pozostałymi częściami *Muzyki na kwartet smyczkowy* łączy ją również to samo „ja” liryczne – stary poeta mówiący o „wieczorze” swojego życia.

Dość łatwo jednak można zauważyć, że *Arietta* odbiega konstrukcyjnie od pozostałych ogniw tego cyklu. Wśród utworów zbudowanych przeważnie z dwu czterowersowych, rymowanych strof jest jedynym wierszem wolnym. Stanowi też wyraźne odstępstwo od schematu wersyfikacyjnego stosowanego przez Iwaszkiewicza w tej części tomu⁸.

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980, s. 29.

⁶ Wiersz *Arietta* powstał 30 czerwca 1979 roku w Baranowie (z wczesnego lata tego roku pochodzą także inne utwory cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy*: *Rachunek*, „*Bzicem kunia*”, *Czułość*, *Do Izoldy*, *Młodość*, *Rzym*, *Poeta*, *Sen*, *Echa*). Po raz pierwszy został on opublikowany w miesięczniku „*Twórczość*” jesienią 1979 roku (w numerze 11), a następnie ukazał się w tomie *Muzyka wieczorem* (I wyd. Warszawa 1980; II wyd. Warszawa 1986). Iwaszkiewicz nie zdążył ukończyć prac nad kompozycją tego zbioru; po jego śmierci „został on przygotowany do druku przez Marię Iwaszkiewicz i ukazał się nakładem S. W. «Czytelnik» [...]” (Zob. tenże, *Listy do córek*, Warszawa 2009, s. 160).

⁷ Takiego słowa używa poeta w pierwszym ogniwie cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy*, w utworze pt. Wiersz: „Bo cóż jest wiersz jeśli nie ozdobą” (tenże, *Muzyka wieczorem*, s. 9).

⁸ Od schematu konstrukcyjnego wyznaczanego przez dwie czterowersowe strofy odbiegają w tym cyklu następujące utwory: *Apassionata* (druga strofa tego wiersza jest pięciowersowa), *Poeta* (wiersz ten liczy cztery strofy), *Wieczór sylwestrowy* (wiersz liczący trzy strofy), *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa* (w wierszu tym został wyodrębniony graficznie ostatni wers strofy drugiej) oraz będąca wierszem wolnym *Arietta*. Na mar-

Co może oznaczać ta zmiana sposobu mówienia poety? Zasadą późnej twórczości jest nieustanne poszukiwanie formy, która byłaby najodpowiedniejsza dla wyrażenia doświadczenia starości – stanowiącego jedną z modelowych sytuacji granicznych⁹. Nieustanne zbliżanie się śmierci sprawia, że starzy poeci zostają zmuszeni do dramatycznego weryfikowania swoich formuł wypowiedzi, bowiem wypracowany przez nich wcześniej język, w nowych okolicznościach okazuje się niewystarczający do opisanego zarówno ich doświadczenia granicznego, jak i natury tego, co jawi się im jako ostateczne. Podobnie wydaje się zachowywać Iwaszkiewicz, czego sygnały wpisane są w porządek formalny cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy*. Poeta opowiada tu o doświadczeniu starości w serii podobnie skonstruowanych wierszy, zawierających powtarzające się figury i koncepty. Specyfikę ich konstrukcji opisał Aleksander Nawarecki:

Aż 31 spośród 36 utworów zbudowanych jest wedle tego samego schematu. Dwie zwrotki, dwa czterowiersze, ułożone z długich, przeważnie 11-zgłoskowych wersów, parzyste rymy – oto ów wzorzec. Prosty, tradycyjny, niewyszukany. Estetyka porządku, powściągliwości i staroświeckiej elegancji – zupełnie jak w marszu po ogrodzie. A za zasłoną ułożonej wersyfikacji, w linii intonacyjnej, napięciach składni i doborze słów wyczuwa się pewną niedbałość, kapryśność, a nawet rozdrażnienie. [...] Poetyka starczego znużenia każe mu respektować zasadę ekonomii wysiłku. Dlatego preferuje formy najprostsze. Powtarza słowa i frazy. Buduje łańcuchowe szeregi. I tak jak w marszu podpierają się laską, tak w wierszu chętnie wspiera się na sztywnym schemacie wyliczenia. Te enumeracje nie mają nic wspólnego z retorycznym rozmachem. Więcej tu cierpkiej lakoniczności. Gwarantują kompozycyjny porządek, przejrzystość wywodu, klarowność obrazów, dyscyplinują ekspresję. Iwaszkiewicz dotychczas rzadko posługiwał się tym chwytem, a teraz czyni z niego dominantę¹⁰.

Stary poeta, poszukując formy najwłaściwszej do zobrazowania swojej sytuacji egzystencjalnej, ustanowił w obrębie tego cyklu konwencję – oryginalną i własną, ale najwyraźniej w jakiejś mierze niewystarczającą do oddania prawdy o doświadczeniu granicznym i do ukazania sfery ostatecznej tajemnicy. Dlatego postanowił wyjść poza przyjęty model

ginesie warto wspomnieć, że w tych nowych „oktostychach” Iwaszkiewicza występują dość licznie nieregularności metryczne. Pisał o tym Adam Dziadek: „Ale ten rytm jest w późnych oktostychach jakby wyciszony, stonowany; [...]. Pozornie równy i regularny kod metryczny (zdecydowanie przeważa tu sylabizm) jest często przełamany, wersy są wydłużane o pięć, sześć, a nawet siedem sylab. Dzieje się tak, jakby zaangażowane w akt pisania ciało z trudem utrzymywało miarę. Linia intonacyjna jest często rozchwiejana, głos zawieszony, co podkreślają liczne przemilczenia” (Dziadek, *Stuchanie i rytm. Trzy fragmenty większej całości*, „Opcje” 1997, nr 3, s. 22).

⁹ Zob. T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005, s. 12.

¹⁰ A. Nawarecki, *Grzebanie w „rzeczach” Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Skamander*, Tom 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, pod red. I. Opackiego przy współudziale A. Nawareckiego, Katowice 1993, s. 54–55.

wypowiedzi, wprowadzając opartą na wzorze wiersza wolnego *Ariette*: jej formą przekroczyć granice dominującej w tym cyklu konwencji. Po stanowił opowiedzieć o zbliżającej się śmierci prościej (co jednak okazuje się pozorne), zdjąć zbyt ozdobny poetycki kostium, sięgając po formę wiersza pozwalającą posługiwać się językiem odpowiedniejszym dla opisu doświadczeń granicznych¹¹. Nie zrezygnował on jednak w tym utworze z literackiego maskowania tych przeżyć. Zdecydował, by jedno, uschematyzowane, wieloczęściowe opisanie doświadczenia starości uzupełnić o zupełnie inne – pojedyncze, jednorazowe, ale również – konwencjonalne.

W działaniu tym nietrudno doszukać się pewnej kalkulacji: wiadomo przecież, że przedstawianie starości w późnych wierszach Iwaszkiewicza jest poetycką kreacją¹². Warto zatem zastanowić się nad pochodzeniem pomysłu kompozycyjnego, polegającego na zestawieniu w tym cyklu wielu zbieżnych elementów z jednym odrębnym konstrukcyjnie i stylistycznie. Podobny schemat można zauważyć w pierwszym tomie poezji Iwaszkiewicza – *Oktostychy*¹³ – złożonym w większości, tak jak *Muzyka na kwartet smyczkowy*, z ośmiowersowych utworów. Po wierszu *Indes galantes* poeta wyznaczył w tym zbiorze *Pauzę*, zawierającą odrębne wersyfikacyjnie *Uty* i *Piosenki*, natomiast po nich umieścił *Znów oktostychy* i *Oktostychy późniejsze*. Wydaje się, że przy konstruowaniu tego tomu oraz cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* inspirację stanowiły dla Iwaszkiewicza wzorce muzyczne, znane mu dzięki zdobytemu w młodości wykształceniu pianistycznemu i kompozytorskiemu¹⁴. W muzycznych formach cyklicznych albo zbiorach minia-

¹¹ Uproszczonym, „sprozaizowanym” językiem w poetyckim opisie doświadczeń wojennych posługiwał się Tadeusz Różewicz. W eseju *«Kto jest ten dziwny nieznajomy»* (pierwotnie stanowiącym posłowie do wyboru poezji Leopolda Staffa z 1964 roku) pisał on o przemianach form poetyckich dokonujących się w reakcji na sytuacje graniczne: „poezja lat powojennych dała na to [...] odpowiedź nie w języku Muz, lecz w języku ludzkim. Nawroty różnego rodzaju «tańców poetyckich» nie wytrzymały próby czasu. Słowo przestało się dziwić słowu. Metafora przestała rozkwitać. [...] Odejście w takich sytuacjach granicznych od specjalnego języka «poetyckiego» dało te utwory, które nazywam bez maski, bez kostiumu. Krytycy mówili u nas o «sprozaizowaniu» poezji. Była to opinia powierzchowna i błędna. Właśnie utwory w sytuacjach krańcowych, granicznych, utwory «sprozaizowane» stworzyły poezji możliwość dalszej wegetacji, a nawet życia” (Różewicz, *«Kto jest ten dziwny nieznajomy»*, [w:] tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 33).

¹² Zwrócił na to uwagę Aleksander Nawarecki: „«starość» poetycka [...] zdaje się w poważnym stopniu autorską kreacją. Sędziwy poeta ostentacyjnie obnosi brzemię wieku. Celebrytuje swoje zaawansowanie w latach, rozczula się nad nim, ozdabia wyniosłą godnością, a jeszcze częściej rozbija autoironią” (Nawarecki, dz. cyt., s. 54).

¹³ J. Iwaszkiewicz, *Oktostychy*, Warszawa 1919.

¹⁴ Edukację i twórczość muzyczną Iwaszkiewicza krótko scharakteryzował Bohdan Pociąg: „Wykształcenie muzyczne (fortepian) odebrał w konserwatorium w Kijowie (1912–18). W młodości również komponował; w archiwum rodzinnym muzeum w Stawisku prze-

tur można bowiem spotkać rozwiązania oparte na podobnym koncepcie: w złożonym z wielu ogniw, spójnym i stylistycznie jednorodnym ciągu utworów pojawia się jeden element obcy – osobny i oryginalny, zwracający uwagę odmiennością tonacji, konstrukcji lub ekspresji, pozornie dygresyjny, ale w gruncie rzeczy konieczny dla wzmocnienia dramaturgii całej kompozycji, dla jej uatrakcyjnienia czy też dla podkreślenia inwencji i indywidualności jej twórcy. Dzięki pomysłowemu wyeksponowaniu może on uświetniać kunsztownie skonstruowany zbiór, ale także stać się jego najważniejszym ogniwem. Szukając wyrazistych przykładów takich niespodzianek w cyklicznych dziełach muzycznych wystarczy poprzestać na kilku utworach dwu kompozytorów – Bacha i Chopina – którym Iwaszkiewicz poświęcał teksty eseistyczne i publicystyczne. Lirycznymi dygresjami w suitach i partitach Johanna Sebastiana Bacha są nietaneczne arie: słynna *Aria* („na strunę G”) w III *Suicie* orkiestrowej D-dur, *Arie* ze *Suit francuskich* II c-moll i IV Es-dur oraz *Arie* z klawiszowych *Partit* IV D-dur i VI e-moll; wyciszającym antraktem w ruchliwej muzycznej „akcji” *Wariacji Goldbergo*skich jest doloryczne *Adagio* (nr 25), utrzymane w tonacji minorowej (g-moll), kontrastującej z majorową tonacją całego cyklu (G-dur)¹⁵. Specjalnym fragmentem zbioru 24 *Preludiów* Op. 28 Fryderyka Chopina jest XV *Preludium* Des-dur (nazywane „deszczowym”) – najbardziej rozbudowana i skomplikowana dramaturgicznie kompozycja wśród utworów w większości krótkich, impresyjnych i szkicowych. W pierwszym zbiorze Chopinowskich *Etiud* Op. 10 jedyną kompozycją o strukturze dwufazowej jest „nokturnowa” IX *Etiuda* f-moll – umieszczona pośród utworów o budowie opartej na schemacie trójdzielnym (trójfazowym lub trzyczęściowym)¹⁶.

Odrębność *Arietty* – jej pojedynczość w cyklu – odniesienia muzyczne podkreślają jeszcze w inny sposób. Iwaszkiewicz zatytułował ten wiersz, sięgając po rzadko spotykaną nazwę gatunku muzyki wokalne. *Arietta* to mała, nieskomplikowana konstrukcyjnie aria, najczęściej złożona z dwu części, przypominająca niekiedy solową pieśń¹⁷. Jej nazwa w tytule jest

chowywane są rękopisy 13 utworów i szkice nutowe z lat 1911–18 (m. in. *Sonata, Preludia*, poemat *Lilith*, pieśni do słów R. Kiplinga, utwór na zespół instrumentalny). Do komponowania już później nie wracał, jednak ta młodzięcza twórczość zadecydowała o szczególnym przeniknięciu muzyką całego późniejszego pisarstwa. W kształtowaniu zaś muzycznego światopoglądu młodego poety duży udział miał jego krewny i przyjaciel Karol Szymanowski [...]” (*Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna pod red. E. Dziebrowskiej, t. H-I-J, Kraków 1993, s. 379). O kompozycjach muzycznych Iwaszkiewicza pisała szczegółowo Alicja Matracka-Kościelny w cytowanym szkicu (zob. *Muzyka w literaturze...*, s. 195–216).

¹⁵ Zob. E. Zavorský, J. S. Bach, przeł. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1979, s. 264 i 375.

¹⁶ Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek. Dzieło. Rezonans*, Poznań 1998, s. 389.

¹⁷ *Arietta* w pierwotnym znaczeniu to „aria o mniejszych rozmiarach, zwykle w formie dwuczęściowej”. Jej geneza była związana z rozwojem form będących składnikami

jednak nie tylko leksykalnym unikatem, inkrustującym niebanalny utwór. Odczytywana jako synekdocha śpiewu wyjątkowego – pozbawionego operowej sztuczności, ale nadal wirtuozowskiego i naznaczonego indywidualizmem, kameralnego i ściszonego, choć wciąż emocjonalnego i dalekiego od pospolitości – określa charakter wypowiedzi zawartej w wierszu. Jest zapowiedzią oryginalności jej konstrukcji i finezyjności stylu; anonuje jej złożoność, polegającą m. in. na łączeniu naturalności z estetycznym wyrafinowaniem albo na scalaniu tonów osobistych z uroczystymi. Arietta może być metaforą lirycznego wyznania o szczególnie znaczeniu i kształcie – prywatnej, lakonicznej wypowiedzi, która ze względu na sytuację staje się solenna i patetyczna. Jej nazwa w tytule może być również sygnałem zamysłów stylizacyjnych, zapowiedzią odtwarzania środkami poetyckimi elementów struktury dzieła muzycznego¹⁸. Choć jednak róż-

dziel operowych. „W drugiej połowie XVIII wieku nastąpiło uproszczenie arii przez ograniczenie jej rozmiarów lub eliminację niektórych elementów. W związku z tym pojawiły się nazwy arietta, aria cavata lub cavatina. Te nowe rodzaje arii często traciły związek ze swym pierwowzorem i stawały się pieśniami” (hasła *Arietta* i *Aria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995, s. 51 i 50). Istniały także arietty instrumentalne, stanowiące prostą transkrypcję lub daleko idące przetworzenie wokalnych pierwowzorów: samodzielne miniaturowe utwory (np. fortepianowa *Arietta* Op. 12 nr 1 z cyklu *Liryske smaastykker* Edwarda Griega) lub rozbudowane tematy z wariacjami – arietta con variazioni (np. *Arietta* z fortepianowej *Sonaty c-moll* Op. 111 Ludwiga van Beethovena).

¹⁸ Krótką typizację muzycznych inspiracji kształtujących strukturę utworów Iwaszkiewicza przedstawił Bohdan Pocięj: „Muzyka u Iwaszkiewicza przenika literaturę, w rozmaity sposób kształtując formę wiersza, noweli, powieści, dramatu. Jej działanie bywa dwojakie: 1) strukturalne, świadome założone przez pisarza; efektem są utwory „komponowane” na wzór form czy gatunków muzycznych (*Brzezina*, *Mefisto-Walc*, *Martwa pasieka*, *Czwarta Symfonia*, wiele wierszy); 2) intuicyjne, podświadome, wnikaące w mikrostrukturę utworu; ostanta, motywy przewodnie, ich krążenie i przekształcanie, przeciwstawianie, splatanie i zawężanie, zmiany tonacji i niuanse instrumentacyjne – wszystko to stanowi o «muzyczności» warsztatu pisarskiego Iwaszkiewicza” (*Encyklopedia muzyczna PWM*, t. H-I-J, s. 380). Próby literackiego odtwarzania schematów konstrukcyjnych występujących w kompozycjach muzycznych pojawiły się już w początkach twórczości Iwaszkiewicza. W strukturze wczesnej, czteroczęściowej prozy poetyckiej *Niebo*, opublikowanej w zbiorze *Pejzaże sentymentalne* (1926), można dostrzec odwzorowanie formy sonatowej. Założenia budowy tej prozy Iwaszkiewicz przedstawił w odautorskim komentarzu: „Utwór poniższy jest usiłowaniem możliwie ścisłego oddania w słowie formy sonatowej. Oczywiście, nie mogłem tu zachować wymagań tonacyjnych i modulacyjnych; starałem się zaznaczyć je tylko, podając np. w pierwszej części temat drugi w tonacji *r*, w repryzie modulując do zasadniczej tonacji *n*” (Iwaszkiewicz, *Niebo*, [w:] tegoż, *Pejzaże sentymentalne*, Warszawa 1926, s. 117). Szczegółową analizę tego utworu, ukazującą funkcjonowanie w nim różnych struktur formy sonatowej, przeprowadziła Joanna Dembińska-Pawelec w studium *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności «Nieba»*, [w:] *Skamander*, s. 7–21. O modelowaniu lektury poezji Iwaszkiewicza przez obecne w niej „muzyczne” rozwiązania formalne pisał także Piotr Łuszczkiewicz: „Brzmieniowe odczuwanie poezji Iwaszkiewicza jest wstępem do jej

nice w sposobie istnienia literatury i muzyki oczywiście nie pozwalają na realizację w utworze poetyckim wyznaczników gatunkowych ariety, to w układzie elementów tworzących wiersz Iwaszkiewicza można doszukiwać się na przykład odwzorowania jej podstawowego planu konstrukcyjnego¹⁹. Czy poeta komponuje zatem swój utwór według typowego dla ariety schematu dwuczęściowego? Jego *Arietta* ma formę wiersza niezwrótkowego, nieregularnego rytmicznie, składającego się z sześciu zdań-strofoid. Wydaje się, że tak skonstruowany tekst może raczej odwzorowywać strukturę romantycznej pieśni deklamacyjnej, pozbawionej zwrotek i przypominającej recytatyw *accopagnato*²⁰. Przykładem takiej pieśni może być *Wanderers Nachtlied* (Nocna pieśń wędrowca), skomponowana przez Franza Schuberta do wiersza Johanna Wolfganga Goethego²¹. Z jej tekstem korespondują dwa ostatnie wersy *Ariety* Iwaszkiewicza: „Warte nun balde / Ruhest du auch”. Konstrukcyjne aluzje do pieśni deklamacyjnej, subiektywnie utożsamianej przez poetę z arietą, służyłyby więc do zaznaczenia odmienności tego utworu w cyklu. W prostej, stroficznej budowie pozostałych wierszy można bowiem upatrywać odwzorowania zwrotkowej formy piosenki. Takie ich gatunkowe klasyfikowanie podpowiada zresztą sam autor, nadając kończącemu cykl tekstowi tytuł: *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika*²². Ten pożegnalny wiersz, zawierający regularnie powtarzane słowo

odbioru w kategoriach muzyki. Nazwy zbiorów, zwłaszcza późnych – jak *Śpiewnik włoski* i pożegnalnych – jak *Muzyka wieczorem* skłaniają do takiej postawy. Duża liczba wierszy o podobnych tytułach wyostreza jeszcze ową percepcję. Anafory zamieniają się w reprzyzy, inwersje stają się wariacjami, elipsy przekształcają się w modulacje. Znam doskonale ten stopień zaangażowania zmysłu słuchu. Nie myśli się już wtedy o pozycjach głosek, głębokości rymu, profilu kadencji. Jest tylko chromatyka, harmonia, melodyka” (Łuszczkiewicz, *Wieczorna muzyka Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Po balu*, Warszawa 1997, s. 108).

¹⁹ Układ wersów *Ariety* tworzy graficzny ekwiwalent przebiegu partii wokalne w bliżej nieokreślonej muzycznej ariecie; to „muzyczność III” według terminologii Andrzeja Hejmeja (zob. tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 63–67).

²⁰ Geneza tej odmiany pieśni jest związana z wczesnoromantyczną twórczością Franza Schuberta: „Schubert, pragnąc uzyskać całkowitą zgodność pomiędzy tekstem a muzyką, stworzył pieśń deklamacyjną, której istotą jest zarówno wyrazistość tekstu, jak i wydobycie jego walorów ekspresyjnych. Z tej przyczyny zbliża się ona w pewnym stopniu do recytatywu akompaniowanego. [...] Stworzeniem pieśni deklamacyjnej Schubert zapoczątkował rodzaj pieśni, który odegrał szczególną rolę dopiero w ostatniej ćwierci XIX wieku i w następnym stuleciu. Wtedy nastąpiło jego zróżnicowanie gatunkowe i stylistyczne” (J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Pieśń*, Kraków 1974, s. 240).

²¹ Franz Schubert *Wanderers Nachtlied* Op. 96 nr 3. Do tego samego tekstu podobną konstrukcyjnie pieśń skomponował także Robert Schumann – *Nachtlied* Op. 96 nr 1.

²² Na marginesie warto wspomnieć, że tytuł tego wiersza nawiązuje do cyklu 4 pieśni Gustava Mahlera *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Pieśni wędrownego czeladnika), skomponowanego w latach 1883–85 i 1893–95 na głos niski i fortepian lub orkiestrę.

„dobranoc”, można uznać także za kołysankę i podobną funkcję przypisać pozostałym ogniowom *Muzyki na kwartet smyczkowy*²³. *Arietta* wykracza jednak wyraźnie zarówno poza ramy utworu stylizowanego na piosenkę, jak i poza wzorec typowej kołysanki (o czym jeszcze będzie mowa). Mówiąc skrótem: wychodzi ona poza konwencję wiersza-piosenki i poza charakterystyczny dla niej model wypowiedzi²⁴, jako nowa i jedyna w swoim rodzaju forma wiersza-arietty, zawierającego bezpośrednie wyznanie – zapis sytuacji granicznej.

Z osobności *Arietty* nie wynika zatem, że jest ona wyłącznie wprawką starego poety, poszukującego odpowiedniejszej formy dla zaprezentowania własnego głosu w niebłahej sprawie, ćwiczeniem albo popisem, stanowiącym rezultat artystycznej kalkulacji. Można założyć, że powstała ona rzeczywiście pod wpływem jakiegoś nowego i ważnego doświadczenia, skłaniającego do formułowania wypowiedzi innej niż dotychczasowe²⁵. Spekulowanie o szczegółach owego doświadczenia umożliwia lektura kolejnych zdań wiersza. Jednak przed jej podjęciem warto ponownie przyrzeć się konstrukcji *Arietty*, w strukturze jej tekstu można bowiem odnaleźć ślady odtwarzania jeszcze innego schematu kompozycji mu-

²³ „Rytmizacja tego rodzaju późnych piosenek oddaje trwały rytm przyrody, niezmienny rytm świata, który dla starego poety brzmi kojąco – jak kołysanka, jak pocieszenie, jak zapowiedź i obietnica «sérénité». [...] Taki kształt – jednoznacznie bliski kołysance – mają wiersze «piosenkowe» zamieszczone w tomie *Muzyka wieczorem*. Te ostatnie «piosenki» Iwaszkiewicza są piosenkami testamentarnymi, są w istocie – pożegnalnymi kołysankami” (T. Wójcik, dz. cyt., s. 81 i 82).

²⁴ O specyfice podobnych wierszy Iwaszkiewicza pisał Tomasz Wójcik, przywołując rozpoznanie Ryszarda Przybylskiego (z eseju *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002, s. 92): „Istotą wiersza okazuje się szczególne napięcie pomiędzy tak ukształtowaną formą i sensem światopoglądowym, zamierzoną «naiwnością» stylu i wpisaniem w nie egzystencjalnym pocieszeniem jako przesłaniem utworu. Funkcję tego rodzaju piosenek rozpoznaje – powołując się na tradycję Goetheańską (najpewniej z myślą o cyklu *Łagodnie xenie*) – Ryszard Przybylski: «Należą one do gatunku poezji ulotnej, *poésie fugitive*, która pozwala poecie złagodzić nieco grozę smutnych spraw. Pewna frywolność jest w tym wypadku ujmująca, ponieważ neutralizuje gorycz egzystencji dobroduszną ironią»” (Wójcik, dz. cyt., s. 81).

²⁵ Być może poeta został silnie poruszony przez przypływ nostalgii. Podstawę do snucia podobnych przypuszczeń stanowią zapisy z jego *Dziennika*, dotyczące zmarłych przyjaciół, zanotowane 30 czerwca 1979 roku – a więc w dniu powstania *Arietty*: „Tęsknię do innego świata, do świata mojej młodości i do wszystkich tych, którzy już nie żyją, Jura [Mikłucho-Makaj], Kostia Masliew, Lena Spytko, Świerczyński! Czy to tak naprawdę już ich nie ma? Siedzę w tym Baranowie, dobrze mi tu, ale strach pomyśleć, co się dzieje tam. «To nie Kalnik, to nie Atma, to Stawisko!». Tak kończy się jeden z wierszy, których «obfitość» tu napisałem” (Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, oprac. i przyp. A. i R. Papięscy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2011, s. 577). Poeta cytuje w tym zapisie pointę wiersza „*Bzicem kunia*”, który w cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* został umieszczony bezpośrednio przed *Ariettą*.

zycznej, tj. recytatywu zwieńczonego cavatiną – krótkim *arioso*, nazywanym także arią cavata²⁶. Serię pytań otwierających utwór Iwaszkiewicza – „melodyjnych” dzięki antykadencjom, powtórzeniom słów („co to”) i konstrukcjom anaforycznym („czy to”) – można uznać za odwzorowanie kilkuczłonowego recytatywu, natomiast końcowy, rytmiczny dwuwiersz – za odtworzenie cavatiny, utożsamianej często z ariettą ze względu na bliskie pokrewieństwo obu form. Najważniejszym fragmentem tak skomponowanego wiersza byłoby więc jego końcowe zdanie, stanowiące – mówiąc przenośnie – „ariettę właściwą”, pointującą wyznania starego poety: „Warte nun balde / Ruhest du auch”. Ten „śpiew”, poprzedzony recytacjami pięciu pytań, nawiązuje do finału *Nocnej pieśni wędrowca* Goethego – wiersza zawierającego budujące przesłanie dla wszystkich zmęczonych podróżowaniem przez życie, obietnicę trwałego spokoju:

Wanderers Nachtlied (Ein Gleiches)

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch²⁷.

Stary poeta, śpiewając swoją ariettę, parafrazuje słowa Goetheańskiego wędrowca; nie powtarza za nim: „Warte **nur**, balde / Ruhest du auch”

²⁶ Cavatina to „w XVIII wieku termin oznaczający krótkie arioso, które w operze i oratorium zamykało recytatyw. Cavatina ma niewielkie rozmiary, prostą strukturę, często charakter liryczny; jest pozbawiona repetycji i zwrotów ornamentalnych [...]”. Z kolei, cavata (aria *cavata*) to „arioso, które kończy dłuższy recytatyw i stanowi jego wyrazowe podsumowanie” (hasła *Cavatina* i *Cavata*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 43).

²⁷ Oto tekst tego wiersza w przekładzie Gabriela Karskiego:

Nocny śpiew wędrowca (Na górze Gickelhahn w Ilmenau)

Cisza w wyżynie,
Ze szczytów drzew
Żaden nie płynie
Ku tobie wiew;
Wśród sennej mgły
Ptactwo w gęstwinie przycichło.
Zaczekaj, rychło
Spocznieś i ty.

Cyt. za: J. W. Goethe, *Dzieła wybrane*, wydanie w czterech tomach pod red. J. Z. Jakubowskiego i A. Milskiej, tom I: *Utwory poetyckie* [w przekładzie różnych autorów], Warszawa 1956, s. 99.

– „Poczekaj **tylko**, wkrótce / Spoczniesz ty też”, ale nuci: „Warte **nun** balde / Ruhest du auch” – „Poczekaj **teraz** wkrótce / Spoczniesz ty też”²⁸. Ta drobna zmiana leksykalna początkowo nie wydaje się istotna. Być może jest zwykłą pomyłką zapisu, rezultatem cytowania z pamięci pointy utworu Goethego. Wyrażenia „Warte nur” („Poczekaj tylko”) i „Warte nun” („Poczekaj teraz”) są przecież semantycznie zbieżne²⁹. Zdanie kończące wiersz Iwaszkiewicza można więc uznać za wykładnię znaczeń tożsamyh z tymi, które zostały zawarte w jego pierwowzorze. W finale *Arietty* słyhać niemal tę samą co w pieśni Goethego melodyjną frazę, która może kołysać do snu, uspokajać i wyprowadzać świadomość poza rzeczywistość. Można w niej odnaleźć zachętę do cierpliwego, wolnego od lęku czekania na kres życia, a także zapewnienie ostatecznego i trwałego spokoju, który nastąpi po śmierci. Przesłanie *Nocnej pieśni wędrowca* wyraźnie współbrzmi z ideałami wewnętrznego ładu i pogodnej zgody na konieczność, stanowiącymi treść *sérénité*³⁰ – pojęcia opisującego bliską Iwaszkiewiczowi postawę, pozwalającą na wyciszenie smutków i cierpień starości oraz na zachowanie spokoju wewnętrznego w czasie umierania.

Jeżeli jednak zmiana w cytacie z wiersza Goethego nie jest przypadkowa, to przedstawione przed chwilą pogodne odczytanie finału *Arietty* po-

²⁸ Podkr. J.W. Tak sformułowane zadanie („Warte nun balde / Ruhest du auch”) występuje w zakończeniu *Arietty* zarówno w pierwodruku jej tekstu, gdzie zostało zapisane kursywą („Twórczość” 1979, nr 11), jak i w obu edycjach książkowych *Muzyki wieczorem*, zredagowanych – jak podaje Wydawca – na podstawie poprawionego przez Iwaszkiewicza maszynopisu. Taką też postać ma ono we wspomnianym maszynopisie, przechowywanym w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku (rękopisy poety, teczka nr 34). Sprostowania wymaga więc stwierdzenie Tomasza Wójcika dotyczące tekstu *Arietty*: „Sekwencję pytań o ukrytą treść życia i śmierci zamyka w nim – przytoczony w oryginale – finał *Pieśni nocnej wędrowca* Goethego:

«Warte nur balde

Ruhest du auch»” (Wójcik, dz. cyt., s. 82).

²⁹ Należy przyjąć, że zdanie kończące wiersz Iwaszkiewicza odtwarza składniowy schemat swego pierwowzoru; wyrażenie „Warte nun” jest oddzielone syntaktycznie od następujących po nim słów „balde / Ruhest du auch” (choć nie zostało to zaznaczone przecinkiem).

³⁰ Słowo to, przywołane w tytule jednego z późnych opowiadań Iwaszkiewicza (opublikowanego w tomie *Ogrody* w 1977 roku), oznacza – według bohatera tej epistolarnej narracji – „łagodną pogodę zewnętrzną i wewnętrzną rozjaśnienie, uspokojenie”. O powinowactwach znaczeniowych tego pojęcia i o jego treści pisał Ryszard Przybylski: „*Serenitas animi*. Karl Jaspers zestawiał ją z eudajmonią Arystotelesa, stanem duszy, który znamionuje dobro i piękno, i z chrześcijańską myślą, która znajduje oparcie w Bogu i nie ulega zniszczeniu przez żadne zewnętrzne «zrządzenie losu». [...] Łacińska *serenitas* oznacza jasną pogodę, niebo bez obłoków. Nie ma deszczowych chmur. Niczego złego nie należy się spodziewać. Woda w płynącej obok rzeki jest przezroczysta. *Serenitas vita* to życie spokojne, a nawet radosne” (Przybylski, *Myślący badył*, [w:] tegoż, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 75–76).

winna uzupełnić jeszcze inna interpretacja. Zastąpienie partykuły „nur” (‘tylko’) przez przysłówkę czasu „nun” (‘teraz’) akcentuje teraźniejszość oczekiwania na ostateczny spoczynek. Perspektywa jego nadejścia ulega więc wyraźnemu skróceniu, a spełnienie obietnicy – czyli przybycie śmierci – wydaje się bardzo bliskie. W rezultacie tej zmiany zdanie zamykające *Ariettę* brzmi jak ogłoszenie wyroku, który niebawem zostanie wykonany. Jednocześnie można je uznać za wykładnię przeświadczenia, podzielanego przez Iwaszkiewicza, że bez względu na osiąganą *serenitas animi* byt ludzki zmierza nieuchronnie ku spełnieniu się w śmierci, ku unicestwieniu³¹. W ten sposób na zawarte w tym wypowiedzeniu wskazania, zachęcające do zachowania spokoju umysłu i pogody ducha podczas czekania na śmierć, nakłada się subtelna acz wyraźna sugestia, ukazująca daremność wszelkich starań o wewnętrzny ład, podkreślająca ich bezużyteczność wobec fatalnych wyroków losu. W finale *Arietty* rozbrzmiewa zatem dość dwuznaczna kołysanka, która łagodnie usypiając świadomość umierającego, jednocześnie boleśnie uzmysławia mu nieodwracalny kres istnienia.

Co mogło skłonić Iwaszkiewicza do strawestowania Goetheańskiej myśli w zakończeniu wiersza? Wydaje się, że korygowanie leksyki zostało w tym wypadku podyktowane potrzebą dostosowania zapożyczonego wypowiedzenia do innego kontekstu oraz koniecznością powiązania go z innymi elementami utworu. Można przyjąć, że w tym konstruowanym na wzór muzyczny wierszu pointa powinna być wnioskiem wysnutym z serii poprzedzających ją pytań. Dobrze skomponowana cavatina jest bowiem zwykle konkluzją fraz tworzących wcześniejszy recytatyw.

Jakie przesłanie można więc odczytać z ostatniego, najważniejszego zdania *Arietty* – wiersza przedstawiającego zapis sytuacji granicznej? Wydaje się, że stary poeta śpiewa swoje końcowe *arioso* nie tylko po to, by zyskać spokój i porządkiem umysłu zamaskować grozę umierania. Chce również wzbudzić w sobie odwagę, by heroicznie znieść konanie, mężnie przyjąć śmierć, uznając jej przewagę i bezowocność dążeń do jej przezwyciężenia. Zdania poprzedzające pointę wiersza ukazują ostatnią fazę krystalizacji tej postawy. Są one zapisem spekulacji, które powstały pod wpływem tajemniczych obrazów, obserwowanych przez poetę. Nie

³¹ Wykładnią tego przeświadczenia jest wiele utworów Iwaszkiewicza, m. in. opowiadania *Brzezina*, *Młyn nad Utratą* czy *Tatarak*. O pierwszym z nich pisał Ryszard Przybylski: „Tematem *Brzeziny* jest człowiek jako «byt-ku-śmierci». Śmierć – zgodnie z filozofią egzystencjalną – jest ciągle obecna w samej strukturze ludzkiego życia, które może być dlatego nazwane bytem skazanym na zakończenie, «bytem-ku-śmierci». Tak właśnie potraktowany został człowiek w *Brzezynie* Iwaszkiewicza, dla którego śmierć nie jest już ideą, lecz fenomenem egzystencjalnym. Jest to zresztą jedna z zasad jego świata” (tenże, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970, s. 178).

wiadomo, co zdołał on zobaczyć i usłyszeć (rzeczywistość ta jawiła się mu zarówno wizualnie, jak i akustycznie). Można przyjąć, że jego świadomość, znalazłszy się na granicy percepcji, wędrowała tropem nieprzewidywalnych asocjacji od jednej wizji do drugiej (może tracił przytomność? doznawał halucynacji? był bliski śmierci?). Zadając pytania, z jednej strony, nie był on do końca pewien, co zostało mu przedstawione³², natomiast z drugiej – chciał dociec prawdy ukrytej w obrazach, które nawiedziły jego umysł.

Na początku tej sekwencji przywidzeń prawdopodobnie widzi i słyszy on naturę – istnienie, w którym można dostrzec łańcuch narodzin i umierania – kołowy cykl przemian życia w śmierć i śmierci w życie. Pyta bowiem nieco naiwnie: „Co to się rodzi i co to umiera?”, wiedząc jednak z góry, jakie prawa kierują biegiem ujrzanej przezeń rzeczywistości³³. Patrząc wnikliwiej, upewnia się, że jedno z nich dominuje w świecie: zasada bytu jest śmierć. „Kawałek łąki”, wygrzanej słońcem i grającej skrzypieniem pasikoników, przedstawianych jako „skrzydlate siwki z twarzą Beethovena”³⁴, oglądany pobieżnie może jawić się jako obszar wiecznych narodzin, pole bujnie rozkwitającego życia. W jego wnętrzu jednak odbywają się śmiertelne żniwa³⁵, których akustyczną figurą są dźwięki pasikoników, zapętlone kołowo w wielogłosowych, przenikliwych brzmieniach, budzących skojarzenia z muzyką Beethovena – przypuszczalnie z jego późnymi kwartetami smyczkowymi³⁶. Opisywana z czułością „morelowa zatoczka”, w której szemrzących wodach „igrają muszle”, może zachwy-

³² Znakiem niepewnego przymierzania przez poetę słów do tego, co widzi są nie tylko same zdania pytające, ale także uchybienia w zespalaniu ich składników (wypowiedzeń podrzędnych z nadrzędnymi) w drugiej i trzeciej strofoidzie wiersza: „kawałek łąki w słońcu na którym się pasą / skrzydlate siwki z twarzą Beethovena”; „morelowa zatoczka w Zatoce Biskajskiej / w której igrają muszle” [podkr. J.W.].

³³ Funkcjonowanie obu tych „praw” istnienia ukazuje fabuła opowiadania Iwaszkiewicza *Brzezina* (zob. R. Przybylski, *Eros i Tanatos*, s. 178–179). Ich paradoksalność została także ukazana w wierszu ***[*I dzień nie dzień, i noc nie noc...*] z *Ciemnych ścieżek* (nr 59): „Bo życie to już prawie śmierć, / Bo śmierć to życie już”.

³⁴ W głowie pasikonika rzeczywiście można dostrzec rysy „końskiej” twarzy Beethovena – szczególnie tej, która została przedstawiona na portrecie olejnym Josepha D. Stielera z 1819 roku. Pasikonik do wydawania charakterystycznych, „szorstkich” dźwięków używa narządów strydulacyjnych, znajdujących się na pierwszej parze skrzydeł; „koncertuje”, tracąc skrzydłem o skrzydło, w słoneczne, letnie dni – popołudniami oraz nocą.

³⁵ Metaforą procesu „mielenia” istnień, obejmującego całą naturę, jest obraz z wiersza Iwaszkiewicza ***[*Koło się obraca...*] ze *Śpiewnika włoskiego* (Warszawa 1978, s. 70): „Młyn młyn / koło obraca się / niepowstrzymanie // Miele ziarno / bez przerwy / spod młyńskich kamieni / wyskakują jak myszy / małe czarne / trumienki”.

³⁶ „Muzyka” pasikoników może budzić skojarzenia z polifonicznymi fragmentami pięciu ostatnich kwartetów smyczkowych Beethovena: *Es-dur* Op. 127, *B-dur* Op. 130, *cis-moll* Op. 131, *a-moll* Op. 132 i *F-dur* Op. 135. Na marginesie warto wspomnieć, że przedostatnią część kwartetu Op. 130 to *cavatina*.

cać i uspokajać słodyczą idyllicznego obrazu. Dokładniejsze spojrzenie ujawnia jednak dwuznaczność jej piękna: muszle bowiem to szczątki nieżyjących organizmów, ich fantazyjne, barwne szkielety. Jest ona ponadto wycinkiem wielkiej i niespokojnej Zatoki Biskajskiej – fragmentem krawędzi oceanu, symbolizującego niszczycielską, chaotyczną otchłań³⁷. Studiowanie obrazów natury potwierdza prawdę o śmierci rządzącej istnieniem. Upewnia też poetę, że nie uniknie on swego przeznaczenia – ponad wszelką wątpliwość umrze. „Byt jest izbą straceń”³⁸, a uwięzione-
mu w nim i skazanemu na unicestwienie człowiekowi pozostaje albo pogodzić się z losem, albo przezwyciężyć fatalną konieczność, na przykład wierząc w istnienie pośmiertne. Czy jednak z pomocą takiej wiary można skutecznie pokonać śmierć? Kolejne obrazy, ujrane przez poetę, pozwalają mu zweryfikować podobne nadzieje.

Jego uwagę w stronę zaświatów kieruje „ukryty ton”, brząca pod szumem „morelowej zatoczki” – głos *harmoniae mundi*, oznaczający ład istnienia, ale także sygnalizujący obecność umarłych³⁹. Jeden z nich – Jerzy Liebert – pojawi się w następnym widzeniu poety, inicjującym rozważania o pośmiertnym bycie. Kształt „żywota przyszłego wieku” – w przeciwieństwie do fenomenów natury – może być jedynie przedmiotem wyobrażeń spekulacji. Niewykluczone zatem, że idea życia wiecznego jest tylko tworem zrozpaczonego umysłu, próbującego pokonać bolesny nonsens śmierci budującymi wizjami szczęśliwego losu umarłych i tryumfu mocy niebieskich nad złem. Poeta, zaglądając w zaświaty i obserwując apokaliptyczne znaki, pojawiające się na niebie, odkrywa niepokojącą dwuznaczność obrazów istnienia pośmiertnego. Z jednej strony, byt umarłych to szczęśliwy sen, spokojny i wieczny dzięki anielskiej opiece, który nie pozbawia śpiących tożsamości oraz więzi z żyjącymi. Jurek Liebert pozostaje nadal – tak jak w życiu ziemskim – troskliwym pocieszycielem, który zdruzgotanemu śmiercią poecie powtarza to samo, co przed

³⁷ Ocean „jako stwórca potworów jest idealną otchłanną siedzibą, kotłującym się źródłem, z którego ciągle wylania się to, co niższe, niezdolne żyć w formach subtelniejszych, wyższych. [...] Niszczycielski wpływ wody słonej na wyższe formy życia lądowego sprawia również, że staje się ona symbolem jałowości” (hasło *Ocean*, [w:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 279–280).

³⁸ Sformułowania tego użył Ryszard Przybylski w komentarzu do wiersza Iwaszkiewicza *Izba straceń* w eseju *Myślący badył*, [w:] tegoż, *Baśń zimowa*, s. 83.

³⁹ W innych utworach cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* zostały ukazane podobne, pochodzące spoza świata doczesnego, sygnały: „kwinta w powietrzu” – „dźwięki [...] skaleczone” (z wiersza *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa*) czy tajemnicze „stukanie” (z *Apassionaty*). Kontakt z duchami dawno zmarłych przyjaciół umożliwia poecie również muzyka koncertu fortepianowego Sergiusza Rachmaninowa: „Wszak przecieście umarli, Kola, Lena, Julku! / Więc dlaczego na stawie takie żywe blaski? / Leżycie pod krzyżami na jałowym pólku, / A tu okna otwarte, bzy kwitną kiściami” (J. Iwaszkiewicz, *Koncert Rachmaninowa upalnym latem*, [w:] tegoż, *Muzyka wieczorem*, s. 17).

laty: „nie płacz, / Jarosławie”⁴⁰. Obraz jego snu w zaświatach to wyobrażeniowy epilog losów bohatera lirycznego *Kotysanki jodłowej* – ostatniego tomu wierszy Lieberta⁴¹. Z drugiej strony, ten harmonijny dom spokojnej wieczności wydaje się rzeczywistością niepewną i tymczasową. Można przypuszczać, że jest zagrożony zagładą, skoro w wizji przyszłego nieba strzegące pałacu i tronu Boga cherubiny⁴² „stoją [...] pobite”⁴³ i „całe

⁴⁰ Wypowiedź ta to reminiscencja rzeczywistej rozmowy obu poetów, odbytej krótko po śmierci matki Iwaszkiewicza: „Podczas długotrwałej agonii mojej matki Jurek towarzyszył mi, jak tylko mógł. Po jej śmierci wracaliśmy do Warszawy, pociągami z Milanówka, pierwszej cudownej, majowej niedzieli, w tłumie powracających z letniska warszawiaków. [...] Długotrwałe czuwanie przy łóżku mojej matki, jej śmierć i wszystkie bolesne przygotowania do pogrzebu zabiły we mnie wszelkie odczuwanie. I nagle w spojrzeniu Jerzego na mnie, w jego dotknięciu ręki, w jego paru słowach, które wtedy do mnie wypowiedział, odczułem coś niezwykłego. [...] W świetle różowym zachodzącego nad wyraz pogodnie słońca ukazał mi się Jurek jak anioł pocieszenia, wierzący naprawdę, iż anielska dusza mojej matki odnalazła «spokój wieczny» i że naszym jedynym dążeniem winno być staranie się dla siebie o ową szczęśliwość” (Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1968, s. 323). O dziejach znajomości Lieberta z Iwaszkiewiczem i jego żoną Anną oraz o światopoglądowych sporach obu poetów pisał Piotr Mitzner w książce *Na progu. Doświadczenie religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003, w rozdziale *Rozmowa z Liebertem* (s. 136–146).

⁴¹ Bohater początkowych wierszy tego tomu, opublikowanego w 1932 roku – już po śmierci Lieberta – to nieuleczalnie chory na gruźlicę pensjonariusz szpitala, żegnający się ze światem ziemskim i oczekujący na przejście do krainy życia wiecznego: „Poprzez wonność jodłową / Pójdą, każde w swą stronę, / Ciało – w ziemię lipcową, / Dusza w góry zielone” (J. Liebert, *Kotysanka jodłowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, wstęp B. Ostromeckiej, Warszawa 1983, s. 122).

⁴² „Cherubiny biblijne są [...] stróżami sakralnych ośrodków życia. Po upadku pierwszych ludzi «postawił Pan przed ogrodem Eden cherubinów i połyskujące miecza, aby strzec drogi do drzewa życia» (Rdz 3, 24). Stróżami Świętego Świętych były również cherubiny o dwóch obliczach, z których jedno przypominało człowieka a drugie lwa. Czuwały one przy wejściu i przy wszystkich ścianach świątyni (Ez 41, 17–20). [...] Cherubiny były oznaką bliskości albo obecności Boga. Bóg zasiada na nich jak na koniach (2 Sm 22, 11) albo jak na tronie (2 Krl 19, 15). W wizji Ezechiela cztery cherubiny o wyglądzie ludzi, czterech twarzach i skrzydłach tworzyły tron Boży na czterech kołach (Iz 6, 2–4). [...] Cztery istoty apokaliptyczne, otaczające tron Boży, «są pełne oczu z przodu i z tyłu» i uchodzą za twory kosmiczne (Ap 4, 6). Oczy symbolizują ciała niebieskie. Sposób ich ukazania przypomina cztery istoty żywe z wizji Ezechiela. [...] W *Liście do Hebrajczyków* (9, 5) jest mowa o cherubinach, «które zaciemniały przeblągalnię». Są one – podobnie jak świecznik i złoty ołtarz kadzenia – symbolem świata niebieskiego [...]. Starochrześcijański bizantyjski motyw etimazji, czyli wywyższonego Chrystusa (sam Chrystus nie jest zresztą na tych obrazach przedstawiany, bywa na nich tylko tron z poduszką do siedzenia i emblematami Chrystusa), ma też wygląd cherubina stojącego na straży, choć nie ma o tym wyraźnej wzmianki w źródłach literackich (Ps 9,8). W XII wieku na wyobrażeniach Trójcy Świętej jako tronu łaski tron ów utrzymuje się na skrzydłach dwu cherubinów” (M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań, 1989, s. 31–32).

⁴³ Piotr Mitzner, komentując krótko zagadkowe obrazy aniołów w *Ariecie* Iwaszkiewicza, napisał: „Poeta u schyłku życia nie potrafi powiedzieć nic pewnego ani o końcu świata

w łzach”⁴⁴. Nie wiadomo jednak, kto je zwyciężył i czy płaczą one z powodu klęski swego Mocodawcy. Nie wiadomo także, czy podczas apokaliptycznych potyczek zostali pobici pozostali mieszkańcy nieba – umarli. Jaka może być zatem prawda o zaświatach? Czy domysły na jej temat mogą być użyteczne w przezwyciężaniu grozy śmierci? Treść obu obrazów, ujrzanych przez poetę, nie tworzy koherentnego komunikatu. Przez swą niepokojącą dwuznaczność odbiega wyraźnie od krzepiących wyobrażeń „życiowa przyszłego wieku”, podważając ich zasadność: są niepotrzebnymi usiłowaniami umysłu, rzeczywisty obraz istnienia pośmiertnego może być bowiem zupełnie inny. Spekulatywność wizji eschatologicznych sprawia, że nie mogą być one pewnym oparciem dla zatrważonego śmiercią człowieka; co więcej, mogą go niepokoić równie mocno, jak perspektywa bliskiego końca życia. Można przypuszczać, że oplakujący swoją śmierć poeta został pocieszony słowami Lieberta, płynącymi z niebieskich wyżyn („nie płacz, / Jarosławie”). Ujrzawszy jednak na niebie tajemniczy prognostyk dni ostatecznych („Czy to stoją cherubiny pobite / Całe w łzach?”), prawdopodobnie odczuł dodatkowy paroksyzm lęku; jego wypowiedź została bowiem przerwana przez pojedynczy szloch lub spazm, co sugeruje przeczucie i początkowa majuskuła w drugim wersie przedostatniej strofoidy⁴⁵.

Stary poeta, upewniwszy się co do nieuchronności własnej śmierci i daremności jej przezwyciężania niepewnymi ideami, śpiewa więc swoją ariettę: „Warte nun balde / Ruhest du auch” – „Poczekaj teraz wkrótce / Spoczniesz ty też”. Chce się nie tylko uspokoić, ale – co najważniejsze – przygotować na bliską śmierć: heroicznie oczekiwać na wyrok losu, nabrać odwagi, by mężnie znieść konanie⁴⁶. Bezpośrednim przygotowaniem

[...], ani o tym, jak jest po drugiej stronie [...]. Pobite anioły? Może w walce z Jakubami?” (Mitzner, dz. cyt., s. 343–344).

⁴⁴ W drugim wydaniu *Muzyki wieczorem* (Warszawa 1986) przedostatnia strofoida *Arietty* (s. 29) została wydrukowana błędnie: „Czy to stoją cherubiny pobite na niebie / Całe w łazach” („łzy” zostały zastąpione przez „łazy”).

⁴⁵ Obecność graniczących z płaczem zacięć w monologu poety – łamanie tempa wypowiedzi przed jej końcem – sygnalizują także dwie schodkowo rosnące przeczucia w 3. i 4. strofoidzie-pytaniu wiersza. Mogą one wskazywać, że płacz stanowi tło wyznania poety już w chwili, gdy opisuje on „morelową zatoczkę”.

⁴⁶ Niewykluczone, że *Arietta* Iwaszkiewicza, odczytywana jako „śpiew” przygotowujący na śmierć, stanowiła inspirację dwu mortualnych wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza: *Ogród w Milanówku*, *arietta* i *Arietta zimowa*. O ariettie, która w poezji Rymkiewicza stała się „metaforą życia zmierzającego do nicości, a także samej śmierci” oraz pieśnią „wszelkiego istnienia podążającego do kresu śmierci”, pisała Joanna Dembińska-Pawełec w studium *Danse moriendi. O muzyczno-tantologicznych aspektach późnej twórczości lirycznej Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, tom I, pod red. M. Lachman i J. Wiśniewskiego, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1 (15), Łódź 2012, s. 230–245.

do tego *arioso* jest wspomniany pojedynczy szloch (lub spazm), który, będąc sygnałem przerażenia, jednocześnie pełni funkcje kompensacyjne – pozwala płaczącemu otrząsać się z czarnych myśli⁴⁷. Rozpatrując jeszcze inne przenośne znaczenia tej nagłej pauzy w wypowiedzi poety, można uznać ją za jeden z głębokich oddechów, które są niezbędne, by dobrze rozpocząć ważną wypowiedź – również niełatwy, kunsztowny śpiew.

Końcowe *arioso* starego poety jest zatem nie tylko łagodną, uspokajającą kołysanką, jest także śpiewem o zabarwieniu bohaterskim, solennym wyznaniem gotowości pojedynczego „ja” na przyjęcie tego, co konieczne i ostateczne. Jest jednak również zachętą do zachowania pokory, wezwaniem do cierpliwego oczekiwania na wyjaśnienie zagadek bytu, które stały się przedmiotem wcześniejszych dociekań. Jest w końcu wyrazem nikłej nadziei, że w chwili śmierci będzie można tajemnice te poznać definitywnie, skoro nie można było ich zgłębić, żyjąc w tym pięknym i zarazem przerażającym świecie.

Ariosos poety i poprzedzające je recytacje pięciu pytań odsłaniają jednak jeszcze jedno znaczenie. Stanowią one symboliczne przedstawienie muzyki – tworzonej i słuchanej w oczekiwaniu na zbliżającą się śmierć. Projektują jej obraz⁴⁸. Kreślą zarys kompozycji muzycznej, którą poeta

⁴⁷ Na tę funkcję szlochu zwrócił uwagę Ryszard Przybylski, analizując relację o ostatnich dniach życia Iwaszkiewicza, umieszczoną przez Olę Watową w książce *Wszystko, co najważniejsze*: „I nagle, kiedy w świętym współczuciu ucałowała tę «biedną głowę», «on zaszczołał. To nie był płacz, nie pozwolił wyrwać mu się ze ściśniętego gardła. Dlaczego tak przejmujący jest płacz mężczyzny?» Może dlatego, że w bardzo wielu przypadkach jest nie tyle ekspresją, ile informacją. Ten szloch był bowiem reakcją na «czarne myśli», którymi starość zatruwa umysł odchodzącego z życia człowieka. [...] Stłumienie szlochu jest sakralne i heroiczne. [...] Ten szloch Starego Poety, gwałtowny i niespodziewany, w geście, w mowie ciała, w języku pozawerbalnym, przekazał nam wiedzę o intymnym i tajemnym doświadczeniu starości” (Przybylski, *Myślący badył*, [w:] tegoż, *Baśń zimowa*, s. 72–73). Swoje ostatnie spotkanie z Iwaszkiewiczem Ola Watowa zrelacjonowała także w liście do Czesława Miłosza, datowanym na 20 lutego 1980 roku. (Zob. Miłosz / Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych i publikacji*, wybór tekstów, układ i red. B. Toruńczyk, oprac. i przyp. R. Papieski, Warszawa 2011, s. 298–300).

⁴⁸ O generowaniu przez teksty wierszy Iwaszkiewicza wyobrażeń muzyki i jej form pisał Czesław Miłosz: „[...] wiersze Jarosława są słowami do muzyki, której partytura nie została napisana, ale jest w pełni obecna. Jest to różne od «muzykalności wiersza» właściwej pewnym poetom, bo u niego słowa nie tworzą muzyki, one do niej jedynie odsyłają, często są pomiędzy jednym odezwaniem się orkiestry i drugim. Najbardziej Jarosławowe są piosenki, kołysanki, arie, czy też jedno ze szczytowych jego osiągnięć, *Lato 1932*, nie jest cyklem pieśni? Dlatego też prostota słów niepokojąca w wieku awangardowych przewrotów nie razi: stale wiersz podwaja się, jest «na tle». Z poetów Skamandra tylko Jarosław miał muzyczne wykształcenie i choć nie został kompozytorem, wezwaniu był posłuszny. Mało muzykalny, słyszałem mimo to wiele, i ta muzyka dla każdego do

chciałby wykonywać, żegnając się z życiem. Dlaczego w tak wyjątkowych okolicznościach zaczyna on być muzykiem? Zapewne oczekuje, że muzykowanie przyniesie mu spokój i doda odwagi, ale swemu śpiewowi nadaje także specjalny sens. Wydaje się, że muzyka to dla niego nie tylko ciąg dźwięków, zdolnych wpływać na emocje i kształtować postawy, ale przede wszystkim sztuka „mogąca trwać wiecznie” („oparta na liczbach”)⁴⁹, umożliwiająca nawiązanie kontaktu z pierwotnymi siłami kierującymi naturą, ukrytymi pod powierzchnią zjawisk i nadającymi bieg wszystkiemu, co istnieje⁵⁰. To przedśmiertne muzykowanie byłoby zatem ceremonialnym aktem jednoczenia się poety z wiecznotrwałym bytem – nieodwołalnym i ostatecznym dostrajaniem się jego „ja” do rytmu surowych i stałych praw istnienia⁵¹.

Jak mógłby brzmieć ten przedśmiertny śpiew? Czy jest możliwe dokładniejsze scharakteryzowanie dźwiękowej formy muzyki, której wyobrażenie projektuje monolog starego poety? Uznając za jej deskrypcję zdanie „Warte nun balde / Ruhest du auch”, można jedynie poprzestać na elementarnych ustaleniach. Jeśli słowa te miałyby aluzyjnie przywoływać frazy z pieśni Franza Schuberta (*Wanderers Nachtlied* Op. 96 nr 3), śpiew ten byłby pod względem stylistycznym bliski utworom z kręgu romantycznej liryki wokalne. Byłby po prostu miniaturową *lied*, odznaczającą się prostotą i wyrafinowaniem muzyką kameralną, o wyciszonej ekspresji, niepozbawioną jednak patetycznego zabarwienia i gry emocji, czyli taką jak arietta.

odgadnięcia czy ułożenia na nowo podbijała mnie swoim bogactwem” (Miłosz, *Zapiski o Iwaszkiewiczu*, [w:] Miłosz / Iwaszkiewicz, dz. cyt., s.319–320).

⁴⁹ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 125.

⁵⁰ To przekonanie bliskie Nietzscheańskiemu postrzeganiu muzyki, wyrażonemu w filozoficznej rozprawie *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* (Narodzinie tragedii czyli hellenizm i pesymizm), pierwotnie dedykowanej Richardowi Wagnerowi. Zob. E. Fubini, *Muzyka i synteza sztuk*, [w:] tegoż, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 321–331.

⁵¹ Muzyka współtworzy przedśmiertne rytuały przedstawiane także w innych utworach Iwaszkiewicza. Spełnia ona na przykład funkcję symbolicznego pomostu, pomagającego wkroczyć w bramę śmierci i przejść na drugą stronę istnienia, w ostatnich tygodniach życia Stanisława – jednego z dwu głównych bohaterów opowiadania *Brzezina*. Od początku swego pobytu w leśniczówce u brata Bolesława (gdzie przybył ze szwajcarskiego sanatorium, by umrzeć wśród krewnych) poszukuje on kontaktu z muzyką: nuci modne piosenki, a po sprowadzeniu fortepianu ze Sławska (który przypomina mu trumnę) gra tanga, slow-foxy i „hawajską piosenkę” (tańczoną kiedyś z miss Simons) oraz śpiewa „niemieckie piosenki” (które podobają się jego bratanicy, Oli). Słucha też gry harmonisty Michała, a po zwróceniu wynajętego fortepianu, ponownie nuci i gwizdże ulubione melodie. Natomiast tuż przed śmiercią i w czasie konania słucha przejmującego śpiewu Maliny, który, towarzysząc gaśnięciu jego świadomości, staje się symbolem niezmiennego biegu natury, zamkniętego w cykl narodzin i umierania.

Stary poeta w finale życia oddaje się tworzeniu i słuchaniu właśnie takiej muzyki. Odzwierciedlałaby się w niej jego wysublimowana wrażliwość estetyczna, zachowująca trwałość nawet w sytuacji granicznej. Wydaje się, że w tych wyjątkowych okolicznościach chciałby wciąż mieć sposobność obcowania ze sztuką, w której piękno przejawia się przez najbardziej zniuansowane, kunsztowne formy, nadal jest bowiem wrażliwy na najdrobniejsze szczegóły muzycznego wyrazu. Przekonany, że muzyka jest najwyższą ze sztuk, skwapliwie poddaje się zatem jej oddziaływaniom, by heroicznie i cierpliwie znieść oczekiwanie na ostateczne wyjaśnienie tajemnic istnienia.



Bach Mirona Białoszewskiego

Już w początkach twórczości Mirona Białoszewskiego, na długo przed pojawieniem się w jego wierszach i prozie z lat 70. i 80. relacji ze słuchania utworów Jana Sebastiana Bacha¹, można dostrzec znaczący ślad recepcji muzyki tego kompozytora. Seria skojarzeniowych spostrzeżeń, utrwalo-nych w wierszu *Sól konstrukcji* z cyklu *Pokrewieństwa* w tomie *Obroty rzeczy* (1956), ujawniających istnienie tajemniczych powinowactw między rzeczami, doprowadza do zaskakującego odkrycia – morze i muzyka Bacha są w swej istocie tożsame²:

morze
słania się na soli

strona fali
nieustalona
jak u wrzeciona
o, więcej!
jak u motetu wrzeciona

wody mierzą
z piachu sandały

a kiedy wpatrzeć się
w słone nogi
wyglądają
na nogi abstrakcji
na nogi muzyki Bacha

¹ „Bachowskie” teksty Białoszewskiego można odnaleźć w tomach prozy *Donosy rzeczywistości* (1973), *Szumy, zlepy, ciągi* (1976), *Rozkurz* (1980) i *Chamowo* (1980/2009) oraz w cyklach poetyckich *Jedno rano* (1976), *Odczepić się* (1978), *Letnie półtwiersze* (1978) i *Podfruwaje* (1980).

² Pomysł na skojarzenie tych dwu osobnych zjawisk został prawdopodobnie zaczerpnięty przez Białoszewskiego z wypowiedzi przypisywanej Beethovenowi, opartej na grze niemieckim słowem „Bach” (‘strumień’), przenieśnię opisującej ogrom i kompletność sztuki lipskiego kantora: *Nicht Bach, Meer soll er heissen* („Nie strumieniem [Bachem], morzem powinien się nazywać”).

fale!
 kładźcie peruki
 ćśśś³

Bohater-podmiot wiersza, obserwując kołowy ruch morskich fal i ich płaskie, palczaste wypływy na brzeg piaszczystej plaży („słone nogi”), stwierdza, że najgłębszym konstrukcyjnym fundamentem wodnego żywiołu oraz Bachowskiej polifonii jest ta sama abstrakcyjna substancja – niezmienna i uniwersalna „sól konstrukcji”. Dzięki uchwyceniu strukturalnych podobieństw dwu odrębnych fenomenów, odnajduje on najgłębiej ukrytą przesłankę pokrewieństwa wszystkich rzeczy i zjawisk, przejawiającą się w różnych, jednostkowych formach istnienia⁴. Jego udziałem może zatem stać się mistyczne doświadczenie jedności świata, dające możliwość przekroczenia granic zmysłowej percepcji⁵. Toteż po odkryciu wspomnianych

³ M. Białoszewski, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956, s. 84. Tropienie pokrewieństw między różnymi rzeczami, stanowiące rezultat specyficznego wyostrenia percepcji i spojrzenia w nowy sposób na rzeczywistość (zobaczenia – mówiąc przenieśliście – nieznanymi i zaskakującymi „obrotów rzeczy”), pozwala poecie odkrywać tajemniczą więź łączącą istnienia. Wprost opowiada o tym trzecia część wiersza *Noce nieoddzielenia*:

Noc.
 Teraz już razem rośniemy, krążymy
 kartofle ludzie psy dachy...
 Kto idzie? Kto oddycha?
 Ty nade mną i dalej –
 gałąź, daj mi łapę,
 nie nadeptujmy na siebie,
 moja nogo kamienna
 koro rybo
 mów mów byle co...

czujecie, jak nam serce bije
 pod łuskami pod muszlami
 ach, ten niepokój
 odrzućmy –
 umieramy razem.

(tamże, s. 90)

Doświadczenie zjednoczenia z innymi istnieniami, któremu towarzyszy wrażenie wykroczenia poza ramy zwykłego porządku czasowo-przestrzennego, pozwala odkrywać równość wszystkiego, krzepiącą wobec faktu powszechności umierania.

⁴ Myśl ta ma swoje źródło w Arystotelesowskim pojęciu substancji oraz w rozważaniach filozofów epoki Bacha – Spinozy i Leibniza (zob. B. Pociąg, *Bach – muzyka i wielkość*, s. 13–41).

⁵ O istotowej jedności rzeczy przedstawianych w utworach poety pisała Anna Sobolewska: „Świat poetycki Mirona Białoszewskiego – podobnie jak świat romantyków – jest przestrzenią mistycznych «korespondencji». Bogactwo naszej planety tworzy różnorod-

powinowactw, patrzy on na morskie fale jak na barokowych muzyków, którzy – po założeniu peruk – mieliby rozpocząć Bachowski koncert (nawołuje bowiem zniecierpliwiony: „fale / kładźcie peruki”). Morskie wody, opływające posuwisto-wstecznym ruchem brzeg plaży, stanowiącym symbol czynności kreacyjnych⁶, zostają skojarzone w jego wizji z ansamblem muzycznym. Ich pierwotny szum jest jednak zaledwie przygotowaniem, „strojeniem się” do właściwej gry: jest dźwiękową „przędzą”, z której – dzięki wirowym ruchom wodnego „wrzeciona”, przypominającego motet – dopiero zostanie zapleciona polifoniczna, muzyczna „nić”⁷. Tak jak bezkształtna, chwiejna materia wodna, wypiętrzona na płyciźnie w postaci koliście załamujących się fal, uzyskuje przy brzegu swoją formę, tak też amorficzna pramateria dźwięków zostaje uporządkowana przy użyciu zasad kontrapunktu w utwór złożony z kilku współbrzmiących ze sobą linii melodycznych, w Bachowską kompozycję. Jednak żeby poznać tę doskonałą, wielogłosową muzykę, a następnie mieć sposobność usłyszenia tego, co zostało „pod nią” ukryte, trzeba odpowiednio nastroić percepcję – „uciszyć” wodny zgiełk. Proces tego sięgającego coraz głębiej „słyszenia” został odzwierciedlony w piętrowej semantyce onomatopei „ćśśś”, kończącej wiersz. Po pierwsze, jest ona naśladowaniem bezładnego szumu morza. Po drugie, jest głosem bohatera wiersza, który – chcąc usłyszeć coś więcej

ność przenikających się form niby odległych, obcych sobie, a w istocie pokrewnych, jak ptak i topola. Już w *Obrotach rzeczy* (1956) pojawił się charakterystyczny dla jego twórczości wątek przenikania, będącego znakiem ukrytej jedności wszystkich istot” (Sobolewska, „Być sobie jednym”, [w:] tejże, *Maksymalna udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 22–23).

⁶ Morskie wody „mierzą / z piachu sandały”, a więc próbują osadzić w brzegowych formach swoje „stopy” – palczaste wypustki fal. W obrazie stóp mierzących sandały kryją się podteksty erotyczne; przedstawiona w wierszu sytuacja może zatem oznaczać dążenia do zaślubin zmiennego morza, wyposażonego w falliczne stopy fal, ze stabilną ziemią, dysponującą *vulwiczną* plażą. Spotkanie fal z brzegiem budzi zatem skojarzenia z tworzeniem, opartym na porządkowaniu amorficznej materii oraz na organizowaniu z jej elementów konstrukcji o nowej jakości (zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 259–260 i 403).

⁷ Podstawę tej asocjacji stanowi wizualne podobieństwo zawijającej się koliście fali i wiru przędzy. Ruch, w którym następuje zachwianie kierunków wcześniej ustabilizowanych – strona wewnętrzna fali staje się zewnętrzną i na odwrót, jest więc „nieustalona” – przypomina pracę wrzeciona, które obracane, tworzy z przędzy nić. Niewidzialne wrzeciono, o którego istnieniu można wnosić, obserwując zawirowania fal morskich, zostało porównane w wierszu do jednego z najstarszych gatunków muzyki polifonicznej – motetu, w którym kilka głosów, osnutych wokół wiodącego *cantus firmus*, splata się w konstrukcyjną całość na wzór nici skręcannej z włókien przędzy (zob. *Gatunki i formy. Motet*, [w:] U. Michels, *Atlas muzyki*, t. I, przeł. P. Maculewicz, Warszawa 2002, s. 124–125). O symbolicznym ujmowaniu muzyki jako „nici” w utworach Białoszewskiego pisałem w książce *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004, s. 33–35 i 76–79.

– „ucisza” ławicę wodnych szmerów. Po trzecie, oznacza ona ukrytą pod szumem „grę” Bachowskiej polifonii. Po czwarte wreszcie, jest opisem tajemniczego, doświadczanego mistycznie „odgłosu” pełni bytu – dźwięku „soli konstrukcji”, bliskiego ciszy absolutnej.

Jaki obraz muzyki Bacha wyłania się ze skojarzeniowej spekulacji przedstawionej w tym wierszu? Jest ona, z jednej strony, dźwiękową konkretyzacją abstrakcyjnej substancji, stanowiącej fundament wszystkich rzeczy, a z drugiej – medium pozwalającym usłyszeć podstawowy ton istnienia, nawiązywać łączność z transcendencją. Skąd może pochodzić pomysł właśnie takiego wizerunku jej metafizycznych koneksji? Podobnie postrzegali muzykę romantycy⁸ i tak też odnosili się do twórczości Bacha, widząc w niej wzorzec „muzyki absolutnej”⁹, oderwanej od spraw ziem-

⁸ „Główną ideą estetyki romantycznej było zakotwiczenie muzyki w nieskończonym świecie poza wszelkimi ograniczonymi wpływami ziemskimi [...]. Romantycy szukali podstaw muzyki w kosmosie, świecie pozazmysłowym i w duszy ludzkiej. Ożyły średniowieczne koncepcje *musicae humanae*, *mundanae* i *coelestis* oraz wiara w istnienie pewnych własności wspólnych dla konstytucji człowieczej, natury, muzyki, kosmosu i Boga; człowiekiem, światem i sztuką (zwłaszcza muzyczną) kierują zatem najwidoczniej pewne identyczne, stałe, a zarazem absolutne zasady. [...] Wszystkim tym różnorodnym postulatom kierowanym pod adresem muzyki przyświecał jeden cel: dotarcie do tego, co ukryte i tajemne, lecz zarazem najbardziej podstawowe i istotne. [...] W związku z tym, muzykę instrumentalną zaczęto rozpatrywać niejako poza granicami skali człowieczej. [...] Jako sztuka boska, muzyka niosła w sobie dalekie echo raju utraconego i zapowiedź przyszłej szczęśliwości. Umożliwiała mistyczne wczuwanie się w świat, zespolenie z *naturae naturans*, wprowadzała w to, co prawdziwie poetyckie i romantyczne, a więc wzbudzała nieskończoną, bezimienną tęsknotę do Absolutu, wtajemniczała w świat ducha, była narzędziem introspekcji. [...] Muzyka zyskuje zatem najwyższą rangę dzięki swej nieokreśloności i nieskończoności [...]. Doskonale nieokreślona i nieskończona muzyka przepojona jest zatem pierwiastkiem absolutnym i może doprowadzać do obcowania z Absolutem [...]. Muzyka ma zatem prawo do najwyższego miejsca w systemie sztuk [...]” (M. Nawrocka, *U podstaw romantycznej koncepcji muzyki. Poglądy E. T. A. Hoffmanna*, [w:] *Z filozoficznych problemów muzyki*, pod red. M. Piotrowskiego, Poznań 1989, s. 96–99).

⁹ Muzyka absolutna to termin „powstały w XIX wieku na oznaczenie muzyki wolnej od treści poetycko-literackich, muzyki bez programu; termin odnosił się w zasadzie do muzyki czysto instrumentalnej [...], przy czym w jego zakresie znaczeniowym dominują wątki filozoficzno-estetyczne o wyraźnym odcieniu metafizycznym. Pojęcie muzyki absolutnej było przejawem nowego modelu świadomości estetycznej, który zaczął kształtować się na przełomie XVIII i XIX wieku jako wynik stopniowego odejścia od osiemnastowiecznej teorii afektów, estetyki naśladownictwa i sentymentalizmu w kierunku rozumienia muzyki jako sztuki autonomicznej. [...] Rozważania nad muzyką absolutną nawiązywały do tych wcześniejszych wątków estetycznych, które miały na celu uchwycenie istoty muzyki i jej związków z bytem. Muzyka absolutna jawiła się w ujęciu niemieckich romantyków jako domena wzniosłości i cudowności, «język nad językiem». Jej filozoficzno-estetyczny sens graniczył z pojęciem sacrum; jedynym uchwytym uczuciem pozostało nabożne skupienie skoncentrowane w akcie kontemplacji tożsamej

skich i kierującej uwagę ku nieskończoności, „czystej” i „abstrakcyjnej”, predestynowanej do wyrażania tego, co absolutne i pośredniczącej w kontakcie z Absolutem¹⁰. Ta kształtująca się już u schyłku XVIII wieku, romantyczna wizja dzieł Bacha – skądinąd jednostronna i pomijająca szczegóły genezy oraz funkcji tych kompozycji – okazała się niezwykle trwałą determinantą ich recepcji – nie tylko w kolejnych dekadach XIX wieku, ale również w następnym stuleciu¹¹.

z przeżyciem religijnym. Jakkolwiek muzyka absolutna kojarzona z pewnymi dziedzinami twórczości (np. z odczytywaną w duchu metafizycznym muzyką J. S. Bacha czy z symfonią L. van Beethovena), jej znaczenie łączyło się silniej z pewnym typem świadomości muzycznej, który zdominował znaczną część twórczości, teorii i estetyki muzycznej XIX wieku” (hasło *Absolutna muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 12).

¹⁰ Ten wizerunek muzyki Bacha powstał, z jednej strony, w rezultacie niepełnej recepcji twórczości kompozytora, ograniczonej do jego utworów instrumentalnych, a z drugiej – w wyniku oddziaływania idei estetycznych prekursorów nowej epoki (np. Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna czy Johanna Karla Friedricha Triesta). O genezie stylu odbioru tej muzyki w początkach romantyzmu pisał Carl Dahlhaus: „Pojmowanie *Wohltemperiertes Klavier* i *Kunst der Fuge* jako przykładów muzyki «absolutnej», a więc muzyki, która «odrywając się» od empirycznych uwarunkowań przeistacza się we wzniosłe przecucie «absolutu» – to przejaw metafizyki muzyki instrumentalnej. Nawet jeśli metafizyka ta rozmija się z pierwotnym sensem dzieł Bacha, przyznać trzeba, że zmiana wykładni tych dzieł stała się faktem o niezwyklej doniosłości historycznej, dającym o sobie znać przez cały wiek XIX i jeszcze w wieku XX. [...] Twórczość Bacha można z grubsza określić jako «retoryczną» i «funkcjonalną»: komunikowała ona «treści» i spełniała zadania stawiane jej przez Kościół, życie towarzyskie oraz dydaktykę. Jest rzeczą samą w sobie osobliwą, że w romantyzmie [...] potraktowano ją na opak, jako muzykę «absolutną» i «autonomiczną». [...] Duchowy świat sztuki, do którego Bach otwiera bramy, to Hoffmannowski «Dżynnistan»: utopia muzyki, muzyki mówiącej o rzeczach najwyższych dzięki temu, że wyizolowuje się ze świata. Muzyka Bacha – utwory instrumentalne Bacha – były w opinii XIX wieku tą muzyką, która reprezentowała ideę «czystej sztuki dźwięków», ideę, w której spletały się ze sobą wyobrażenia o «czystej kompozycji», muzyce jako «odrębnym świecie» i «muzyce absolutnej», będącej wyrazem «absolutu»” (Dahlhaus, *O genezie romantycznej interpretacji Bacha*, [w:] tegoż, *Idea muzyki absolutnej...*, s. 169 i 186).

¹¹ Na przedpolu XX wieku obraz sztuki Bacha jako muzyki „absolutnej” i „czystej” został utrwalony dzięki biografii kompozytora, napisanej przez Philippa Spittę (*Jan Sebastian Bach*, t. 1 i 2, Leipzig 1873 i 1880). Tezy zawarte w tej książce kształtowały recepcję Bachowskiej twórczości przez co najmniej kilkadziesiąt lat. Dwudziestowieczną rewizję romantycznej interpretacji dzieł Bacha zapoczątkowała monografia Alberta Schweitzera (*Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908), dowodząca, że kluczem do zrozumienia tej muzyki jest słowo (zob. E. Zavorský, dz. cyt., s. 529–530). Romantyczny charakter był nadawany dziełu Bacha także przez polskich muzykografów na przełomie XIX i XX wieku: „Bach modernistów uosabia najwyższą, aksjomatyczną wartość artystyczną oraz uogólnia dzieje muzyki nowszej. Jest pojmowany jako źródło wszelkich późniejszych dokonań w sztuce kompozytorskiej i zwornik tożsamości muzycznej kultury Europy ostatnich dwustu lat. [...] Przesłanki symbolicznego pojmowania Bacha, sumujące się

Z ducha romantyczne postrzeganie tej muzyki jako absolutnej, sygnalizowane w wierszu dwudziestowiecznego poety – choć paradoksalne – nie powinno zatem budzić zdziwienia, zważywszy dodatkowo na oryginalność zainteresowań Białoszewskiego. O nieszablonowości jego upodobań muzycznych pisał Stanisław Prószyński:

[...] dość zaskakujące, że poeta o tak śmiałym, w pełni nowatorskim stosunku do języka, do form poetyckich, do prozy, sam przecież niewątpliwy „awangardzista” – wobec muzyki okazywał całkowicie odmienny gust, w swoich dojrzałych latach nade wszystko przedkładając muzykę dawną, już nie tylko Bacha czy Vivaldiego, ale nawet średniowieczny chorał gregoriański czy autentyczną muzykę prymitywnych ludów¹².

Zainteresowanie muzyką dawną czyniło z Białoszewskiego „spadkobiercę” romantyków, którzy jako pierwsi dowartościowali dzieła kompozytorów historycznych, ale zarazem włączało go do licznego w nowoczesnym świecie grona słuchaczy krytycznie nastawionych do tradycji muzycznej XIX wieku, a ceniących twórczość pochodzącą z wcześniejszych epok¹³. I właśnie taki niekompletny zbiór muzycznej literatury pozwolił mu ukształtować niezwykle styl słuchania, równie osobny jak inne wypracowane przez niego sposoby oglądu świata. Specyfikę tego odbioru określały jednak nie tylko jego preferencje muzyczne, ale także czułość

w nazywaniu go «źródłem źródeł» czy równie charakterystycznie – «ojcem muzyki europejskiej», biorą pisarze młodopolscy w spadku po romantykach” (M. Dziadek, *Jan Sebastian Bach w oczach pisarzy muzycznych Młodej Polski*, „Canor” 1994, nr 1 [8], s. 12–15). Wiele elementów twórczości i biografii Bacha zostało ukazane z perspektywy romantycznych idei i mitów w eseju *Jan Sebastian Bach* (Warszawa 1951) napisanym przez Jarosława Iwaszkiewicza z okazji 200. rocznicy śmierci kompozytora.

¹² S. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, [w:] Miron. *Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 54.

¹³ „Ponowne odkrycie dawnej muzyki nastąpiło pod wpływem historycznych i historyczystycznych zainteresowań XIX wieku, a jej ponowne ożywienie dokonało się za sprawą impulsów płynących z ruchów muzycznych lat dwudziestych naszego [XX] stulecia. Zwracały się one w znacznej mierze «przeciw XIX wiekowi», grzechowi pierwotnemu dziejów muzyki, któremu przeciwstawiano dawną muzykę jako uosobienie nie skażonego jeszcze świata. Jednocześnie ożywienie to, które doprowadziło do nadania muzyce dawnej znaczenia, jakim cieszy się dzisiaj, czerpało z dwu zdobyczy XIX wieku: z wizji ponadczasowości sztuki, umożliwiającej uznanie także dawnej muzyki za wieczną wartościową, i z autonomiczności odbioru muzyki [...]” (H. H. Eggebrecht, *Muzyka dawna i nowa*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 100–101). Zainteresowanie muzyką „historyczną” – niewspółczesną, adresowaną do żyjących kiedyś odbiorców – zostało zapoczątkowane „odkryciem” dla celów koncertowych dzieł Bacha w początkach XIX wieku. Wydarzeniem przełomowym, dającym początek romantycznemu renesansowi jego twórczości, było wykonanie *Pasji wg św. Mateusza* w Berlinie w roku 1829 pod dyktando Felixa Mendelssohna Bartholdy’ego (zob. E. Zavorský, dz. cyt., s. 524–532).

słuchu oraz fascynacja nowoczesnymi formami muzycznego przekazu – nagraniami płytowymi¹⁴. Ich kolekcję, ukazującą spektrum zainteresowań Białoszewskiego, opisał Tadeusz Sobolewski:

Od końca lat sześćdziesiątych, kiedy [...] sprawił sobie dobry, czeski adapter, [...] słuchał muzyki niemal bez przerwy, całymi dniami, a właściwie – nocami. [...]

Miał ogromny, idący chyba w tysiące, zbiór płyt. I to one – a nie książki stanowiły jego bibliotekę. [...] Płyty kupował raczej dla utworów niż wykonawców, choć o tych ostatnich miał wyrobione zdanie. Jego zbiór zawierał całą dostępną klasykę muzyczną, począwszy od chorałów gregoriańskich, polifonii renesansowych (Dufay, Obrecht, Ockeghem, Despres, Palestrina) – te uwielbiał najbardziej. Dalej szedł barok, począwszy od Monteverdiego, poprzez Schütza, Bacha, Haendla, Telemanna, Couperina, Rameau, Vivaldiego, o którym pisał, że jest „ostry jak grzybowy sos”. I oczywiście klasycy: Haydn, Mozart. Wyrażał się o kompozytorach poufale, jak o swoich znajomych („ten Mozarcina”); Beethovena rzadko słuchał przy gościach. Zdaje się, było to przeżycie jego młodości, podobnie jak Wagner, poznany jeszcze za okupacji, czy Ryszard Strauss. Za naszych czasów romantyków nie słuchało się u niego prawie nigdy. Późniejszej muzyki – zupełnie nie. Choć miał u siebie Berga, Weberna. Na pewno Strawińskiego, Orffa. Nie słuchał jazzu. Nie znosił folkloru. Lubił natomiast muzykę indyjską, indonezyjską (Jawa, Bali), japońską, chińską¹⁵.

Białoszewski, przynależąc do generacji, w której pielęgnowano tradycję wspólnego śpiewu i domowego muzykowania¹⁶, dysponował niepopolitą wrażliwością na dźwięki, czego potwierdzeniem są „niebanalne

¹⁴ Fascynacja ta towarzyszyła Białoszewskiemu od dzieciństwa. W kuchni pierwszego mieszkania rodziców poety (Leszno 99, róg Wroniej) między komodą a łóżkiem, gdzie przechowywał swoje zabawki, przygotowywał teatr dla domowników i inscenizował procesje, powstawały także jego muzyczne gry: „Tam budowałem z klocków gramofony, za które śpiewałem” (Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1976, s. 52). Z młodzięńczych lat Białoszewskiego, przypadających na okres okupacji, Stanisław Prószyński zapamiętał następującą sytuację: „kiedyś (może to było w czerwcu albo lipcu 1943 roku?) staliśmy z Mironem (i chyba ze Swenem) przed sklepem płytowym na Chmielnej; przez dobre pół godziny na chodniku słuchaliśmy VI Symfonii Pastoralnej Beethovena, którą właściciel sklepu puszczał – z szybkoobrotowych wówczas jeszcze płyt – w swoim sklepie, a dźwięki muzyki wychodziły na ulicę przez głośnik umieszczony dla reklamy nad oknem wystawowym” (Prószyński, dz. cyt., s. 23).

¹⁵ T. Sobolewski, *Post scriptum: muzyka u Mirona*, [w:] Miron. *Wspomnienia o poecie*, s. 235.

¹⁶ Śpiew i pieśni (głównie religijne) są motywami wielu wierszy Białoszewskiego – począwszy od *Obrotów rzeczy* (np. *Stara pieśń na Binnarową*, *Ballada z makaty*, *Sztuki piękne mojego pokoju*); pojawiają się one także w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* (np. psalmy nieszporne i *Godzinki o Najświętszej Marii Pannie*). Białoszewski w czasie okupacji brał udział w domowych koncertach, połączonych z rozmowami o muzyce; wykonawcą i komentatorem utworów, stanowiących program tych spotkań, był początkujący pianista, Stanisław Prószyński, wówczas student kompozycji w konspiracyjnym Konserwatorium: „Nasze spotkania odbywały się czasami u Mirona, częściej u Swena, czasami u mnie na Siennej, przy pianinie, na którym grałem, jak potrafiłem [...], «po kompozytorsku», a moją «mocną stroną» była umiejętność czytania *a vista* i dzięki temu dość sprytnie potrafiłem zatuszować niektóre braki techniczne. Najchętniej grałem wówczas wyciągi fortepianowe oper i symfonii, jak na przykład *Aida* Verdiego,

punkty słyszenia", ukazane w wielu jego utworach¹⁷. Był odbiorcą potrafiącym uchwycić rozmaite niuanse kompozycji muzycznych. Ciekawiły go szczególnie głębokie struktury muzyki, o czym świadczy epizod odnotowany we wspomnieniach Prószyńskiego:

Turandot Pucciniego, *Norma* i inne dzieła Belliniego, ale przede wszystkim dramaty muzyczne Ryszarda Wagnera *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan i Izolda*, *Parsifal*; z symfonii wymienię Beethovena (miałem komplet od I do IX), Schuberta (Niedokończona – wzbudzająca nasze zachwyty), Czajkowskiego (VI Patetyczna!), *Szecherezada* Rimskiego-Korsakowa, oba kaprysy – *włoski* i *hiszpański*, Czajkowskiego i Rimskiego itp. To był główny repertuar naszych muzycznych spotkań, obficie okraszany komentarzami dotyczącymi zarówno samych utworów, ich formy, jak też kompozytorów, ich życia i miejsca w historii muzyki. Były to prawdziwe «seminaria z literatury muzycznej», odbywane w warunkach, jakie były w owym okresie możliwe" (S. Prószyński, dz. cyt., s. 23).

¹⁷ Zwrócił na to uwagę Stanisław Falkowski, komentując wiersze pochodzące z pierwszej fazy twórczości poety: „Komu przyszloby do głowy, że wszedłszy do sklepu można złowić uchem oprócz «ludzkiego mówienia» jeszcze «szum toreb» (*Ballada o zejściu do sklepu*)? Tymczasem w wierszach autora *Obrotów rzeczy* «audiosfera» powszedniości nie tylko karmi wrażliwego słuchacza bogactwem podobnych osobliwości, godnych spostrzeżenia i kontemplacji, nie tylko dostarcza pożywki wyobraźni i marzeniom – «Zetowi / chroboce w ścianie / [...] A Zet na to: / to nie robak / nie mączatka / jeno jednorożec / wielomiędzypiętrowy / w moją stronę / korytarzuje» (*Zet*) – lecz potrafi również zaspokajać potrzeby estetyczne: «[...] prawda // ścieka wciąż do beczki // w niej to / mieszkają Diogenesy / moich uszu / minimalistyczne» (*Zakonnym cynikiem słucham* (czyli) *Cienka jest skóra beczki*). Kto umie własne wymagania co do źródeł przeżyć muzycznych zredukować według miary życiowych wyrzeczeń Diogenesa, temu rytna i deszcz wystarczą za instrument. Prymitywizm potrzeb? Nie – raczej słuch absolutny, któremu więcej nie potrzeba..." (Falkowski, *Muzyka sfer ziemskich* (o niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego), „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza", Rok XXIV [1989], Warszawa–Łódź 1991, s. 57). Po przeprowadzce do nowego mieszkania na Saskiej Kępie słuchowa wrażliwość Białoszewskiego uległa wyostreniu, co zaowocowało przede wszystkim trudnościami w spokojnym znoszeniu blokowych hałasów:

– Ralla
la laa! – radio z babą
– uuu! – gdzieś dziecko

– Ralla
la laa! – baba
– uu! – dziecko

– Ral
la la – baba
– uu – dziecko

– Ra
la la –
– u

Ze swej podróży Batorem dookoła Europy Miron przywiózł kupione w Ajaccio na Korsyce płyty z chorałem gallikańskim albo autentyczne nagrania śpiewów Pigmejów. Przy tej okazji, słuchając dziwnej i jakże pięknej muzyki, wytłumaczyłem mu, na czym polegają pigmejskie śpiewy: pentatoniczne ostinata z niemal „aleatorycznymi”, improwizowanymi odmianami, niemal kanoniczne (imitacyjne) wykonywane (intonowane) przez grupę solistów na tle niżej brzmiącego burdonu, śpiewanego przez inną grupę mężczyzn, jakby mruczenia na stałej nucie pedalowej, mającej również swoją własną pulsację rytmiczną... Miron był zachwycony tym, że w pierwotnej muzyce [...] można się dopatrzeć pewnych prawideł kompozytorskich, zaprzeczających przypadkowości i chroniących tę muzykę przed bełzadem i aformią; notował sobie te i tym podobne spostrzeżenia, na gorąco przeze mnie wypowiediane podczas słuchania płyt¹⁸.

Białoszewski, uzdolniony do strukturalnego słuchania muzyki, do dostrzegania jej jakości elementarnych, był poruszony konstrukcyjnym łańcem panującym w jej formach. W tym ukierunkowanym na dźwiękową esencję odbiorze odwzorowywało się – z ducha romantyczne – dążenie do uchwycenia istoty muzyki i jej powiązań z osnową bytu: do odkrywania jej absolutnych podstaw. To analityczne słuchanie nie sprowadzało się jednak wyłącznie do intelektualnego studiowania dzieł muzycznych, przeciwnie – dawało początek pełnemu emocji odbiorowi ekstatycznemu. Obraz stosowanej przez Białoszewskiego metody słuchania muzyki z płyt wyłania się ze wspomnień Tadeusza Sobolewskiego:

Były też płyty puszczane od święta: benedyktyni z Solesmes, obie pasje Bacha, oratoria Haendla, z ich, jak mówił, roztańczonymi chórami. [...] Rozmaite nieszpory i kantaty znaczyły u niego święta. Boże Narodzenie i Wielkanoc. W adwencie słuchał czeskich rorat. Podejrzewam, że przeżycia religijne związane były u niego ściśle z muzyką. [...]

Kiedy się do niego przychodziło, zawsze przy łóżku obok adapteru leżał stosik przeznaczony do grania w ten wieczór. [...] Były też zabawy związane z muzyką. Namawiał nas, na przykład, żeby tańczyć *Mszę h-moll* jak walca [...] i tańczyliśmy wszyscy przy jego łóżku, rozbawieni. Ale nie było w tym zgrywy. Wielkość Bacha na tym nie ucierpiała, przeciwnie. [...]

Muzyka służyła Mironowi do wielu rzeczy naraz: podbijania przeżyć, wzbudzania nastrojów. Do izolacji od świata i do lepszego czucia rzeczywistości. Za pomocą muzyki tworzył wokół siebie specjalną przestrzeń, w którą wtapiał się każdy, kto do niego przychodził. Muzyka zagłuszała rozmowy, ale jemu właśnie o to szło, żeby zatrzeć kontury, nadać zdarzeniom płynność, rozhuścić rzeczywistość. Muzyka była dla

oho
ucho mi zwariowało?

a to nie:
niedziela
rusza
trzymajcie się ludzie!

(*Blok, ja w nim* z cyklu i zbioru *Odczepić się*, Warszawa 1978, s. 19–20).

¹⁸ S. Prószyński, dz. cyt., s. 52–53.

niego rozrywką. Swoje ulubione utwory określał jako szlagiery. Ale słuchał nie tylko szlagierów: do kontemplacji w samotności służyły mu między innymi, kupione kiedyś we Wrocławiu, przed występem autorskim, *Responsoria* Gesualdo da Venosy¹⁹.

W prywatnym świecie Białoszewskiego słuchanie dawnej muzyki z płyt – samotnie lub z przyjaciółmi – zyskiwało rangę czynności rytualnej, przybierało formę niekonwencjonalnej, teatralno-obrzędowej gry, łączącej zabawę z wzniosłością i stawało się źródłem przeżyć o religijnym zabarwieniu. Muzyka ta miała rozszerzyć granice percepcji („rozhuścić rzeczywistość”), wprowadzić w uniesienie i spowodować choćby chwilowy trans („transik” albo „błysk”)²⁰. Do tych nadzwyczajnych – odświętnych, mistycznych – doznań można było dojść, poddając się działaniom dźwięków: intensywnie słuchając, a niekiedy także tańcząc. We wspomnieniach Sobolewskiego zostały przytoczone opinie poety o twórczości Bacha, zajmującej – jak się wydaje – specjalne miejsce w tych ludyczno-kontemplacyjnych „praktykach” odbioru muzyki:

Tak [...] kiedyś powiedział: rozmowa człowieka z Bogiem jest możliwa chyba tylko w fudze Bacha. Co miało także takie znaczenie: żeby rozmawiać, trzeba być Bachem... O Bachu wyraził się kiedyś półzartem, jak o koledze artyście: rozumiem, mieć jedną czy drugą rzecz genialną, ale wszystko?

[...]

O Bachu tak pisze w swoim dzienniku: „melancholia, sakralność, przebojowość”²¹.

W spostrzeżeniach tych reminiscencje romantycznych idei, przyznających muzyce Bacha charakter absolutny, krzyżują się z subiektywny-

¹⁹ T. Sobolewski, *Post scriptum...*, s. 235–236. O słuchaniu muzyki w mieszkaniu poety Sobolewski wspomina także w swojej książce o Białoszewskim: „Szły zawsze w tle jakieś płyty: Palestrina, Monteverdi, Bach, Telemann, Vivaldi, Mozart. Raz, gdy przyszli dawni przyjaciele Mirona, zebrało się wszystkim na walca, tańczonego do *Mszy h-moll* Bacha. A Teresa wskoczyła do wanny i wołała, żeby jej umyć plecy” (tenże, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 58).

²⁰ O stwarzaniu przez poetę okoliczności do przeżywania ekstatycznych uniesień pisała Anna Sobolewska: „Miron Białoszewski chciał żyć «na błysku», jak mówił. Nie był to tylko «błysk» dla samego «błysku». Poeta organizował zabawę sobie i innym po to, żeby było co zapisywać. Transy i «transiki» Białoszewskiego to nie były «kąski» zsyłane z nieba za darmo. Poeta musiał na nie zapracować, dołożyć się, wyreżyserować trans i stworzyć siebie samego w euforii. Białoszewski uważał – podobnie jak Jerzy Grotowski – że transu nie należy szukać, gdy jest się wyspanym i sytym, ale na odwrót – trafia się on «na zdech», o głodzie i zmęczeniu – z miłą perspektywą «stacji wyro». Niewiele było trzeba, by zadowolić Mirona. Wystarczyło trochę ciepła, dostatku, spokoju. Prawie każdy dzień mógł stać się dniem «jakiego nie było»” (Sobolewska, „*Być sobie jednym*”, s. 12).

²¹ T. Sobolewski, *Post scriptum...*, s. 236.

mi – i zarazem niezwykle przenikliwymi – rozpoznaniem, dotyczącymi własności jej stylu. Przenośny obraz rozmowy człowieka z Bogiem, dokonującej się „tylko w fudze Bacha”, projektuje wyobrażenie kompozytora mającego dzięki swemu geniuszowi dostęp do Absolutu; przypisuje także jego polifonicznym kompozycjom wartość absolutną – zdolność pośredniczenia w kontakcie z duchową sferą rzeczywistości. Natomiast trzy pojęcia opisujące, według Białoszewskiego, specyfikę muzyki Bacha – „melancholia, sakralność, przebojowość”²² – ukazują w sposób niezwykle trafny jej ekspresyjną wielowymiarowość. Równoległe z wyrażeniem tego, co absolutne i święte, kompozycje Bachowskie ewokują skrajnie przeciwstawne nastroje: głęboki i dojmujący smutek oraz taneczno-szlagierową wesołość. I właśnie taka muzyka, w której elementy sakralne mieszają się z tym, co żalosne i skoczne, wydaje się najbardziej dopasowana do oczekiwań poety, chcącego doznawać ekstatycznych błysków. Muzyka, której wyraz jawi się jako kompletny, może bowiem najlepiej wypełnić funkcję inspiratora zarówno zabawy, jak i kontemplacji.

Jak zatem mogły przebiegać słuchowe eksploracje Bachowskich kompozycji, prowadzone przez Białoszewskiego? Czy wyjątkowe właściwości tych utworów stawały się przyczyną jakichś specjalnych doznań jej odbiorcy? Czy rozpoznawał on w nich muzykę absolutną? W tworzonym przez Białoszewskiego od końca lat 60. „diariuszu zdarzeń” – w wierszach i prozach powstających „z rzeczywistości”, zainspirowanych realnymi sytuacjami i przeżyciami²³ – znalazł się szereg mniej lub bardziej rozbudowanych zapisów, ukazujących szczegóły odbioru dzieł muzycznych. Narrator tych „donosów”, wyposażony w cechy Białoszewskiego, najczęściej słucha na osobności kompozycji Bacha²⁴.

²² Zdanie „Bach: melancholia, sakralność, przebojowość.” pochodzi z zapisków zatytułowanych *Nadawanie*, wchodzących w skład dziennika prowadzonego przez Białoszewskiego w latach 1975–1983 (zob. *Tajny dziennik*, Kraków 2012, s. 735).

²³ W wywiadzie przeprowadzonym w 1971 roku przez Zbigniewa Taranienkę Białoszewski, odpowiadając na pytanie: „Jak powstają Pana wiersze?”, stwierdził: „Od paru lat z rzeczywistości, nie z wymysłu, tylko z dziania się. [...] Zainteresowanie przechylało się na ludzi, sytuację” (*Szacunek dla każdego drobiazgu*. Rozmowa z Mironem Białoszewskim, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 403).

²⁴ W utworach Białoszewskiego zostały także umieszczone zapisy dotyczące muzyki innych kompozytorów: Giovanniego Pierluigiego da Palestriny, Tomása Luisa de Victorii, Claudia Monteverdiego, Heinricha Schütza, Antonia Vivaldiego, François Couperina, Jeana Philippe’a Rameau, Georga Friedricha Händla, Georga Philippa Telemanna, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Ludviga van Beethovena. Są w nich też napomknienia o słuchaniu chorałów gregoriańskich oraz egzotycznej muzyki etnicznej (np. pochodzącej z Bali). Teksty o Bachu stanowią jednak najliczniejszą grupę (na drugim miejscu znajdują się wypowiedzi poświęcone muzyce Mozarta).

Od analizy do ekstazy

Bohater-podmiot, kreowany w Bachowskich tekstach Białoszewskiego, słucha muzyki analitycznie. Nie poprzestaje jednak na chłodnej obserwacji jej polifonicznych konstrukcji. Wnikając w szczegóły struktur i brzmień, chce, by zawładnęła jego świadomością i wywołała emocjonalny wstrząs, którego następstwem stałoby się ekstatyczne upojenie. Mówiąc skrótem: słucha jej analitycznie, by – doznawszy gwałtownych uczuć – wpaść w trans.

Obraz odbioru wpisującego się właśnie w ten schemat – zainicjowanego skupieniem uwagi na muzycznych strukturach, a zwieńczonego błogim uniesieniem i przekroczeniem granic świadomości – przynosi proza *Jeszcze, jeszcze frywole. Mniemania a omamy*, umieszczona w zbiorze *Szumy, zlepy, ciągi* (1976). Jej bohater słucha nad ranem w swoim mieszkaniu płyty z muzyką Bacha, która początkowo pełni rolę dźwiękowego „tła” dla jego lektur:

No i Le. śpi. Ja puszczam Bacha. Ale idą cięcia. Zamyśliłem się, zaczytałem, nagle, co to za nożyce... do ucha? Bach, chór chłopięcy wyżej dwa razy tyle co męski, raz niżej, i idzie jednakowe tempo, i coraz to się dwoi, a co dwoi, to po dwa, to cztery, szesnaście, nie wiem, ale i słowo w kółko nalatuje... może „Siehe zu”... „Siehe zu”. Sieka. Sieka. Sieka. Sieka. Potem już nadstawiłem uwagi. Głosy kończą swoje. Coś fiukanego. Pod to niżej wiole i wiolony, i czela.

Trzecie słucham, co jeszcze na inaczej: a to klawesyn. I na to buch chór chłopaków. I magiel. I walc się zaczyna. Chłopak solo przejmuje, walcuje, dłuży

tu do... tu do do

tu do do... tu do

i dalej

zaczynam śpiewać z nim, podtańcowuję na leżąco [...] ²⁵.

Bohater zostaje oderwany od czytania przez efektowną chóralną fugę, będącą fragmentem niezidentyfikowanej kompozycji oratoryjnej Bacha ²⁶. Zaciekawiony zawiłościami jej konstrukcji próbuje na oczekaniu przelicyzyć zawarte w niej imitacje, wyłowić je z wysokich i niskich głosów. Pod-ekscytowany, śledząc przebiegi dźwiękowe, zauważa powiązany z nimi,

²⁵ M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 128.

²⁶ Na podstawie przedstawionego przez Białoszewskiego opisu trudno rozpoznać tę kompozycję. W narracji bohatera prozy zostały odnotowane jej dwa ogniwa: imitacyjny chór, zakończony partiami instrumentalnymi – grą fletów („coś fiukanego”) i *continuo*, oraz recytatyw („a to klawesyn”), który zawiera chóralny okrzyk („I na to buch chór chłopaków”) i przechodzi płynnie w arie w rytmie walca. Mógłby to być fragment kantaty lub pasji (co sugeruje obecność recytatywu i niemieckojęzyczny tekst).

intrygujący i natrętny, słowny komunikat – „Siehe zu” (‘przyjrzyj się’)²⁷ – i odczytuje go jako wezwanie do jeszcze baczniejszego obserwowania dźwiękowej „akcji” utworu Bacha. Rozpoznaje więc instrumenty, realizujące partie *basso continuo* w zakończeniu chóralnej fugi („Pod to niżej wiole i wiolony, i czela”)²⁸ i w następującym po niej recytatywie („a to klawesyn”), a słuchając sopranowej (?) arii w metrum trójdzielnym („Chłopak solo przejmuję, walcuje, dłuży / tu do... tu do do / tu do do... tu do”)²⁹ zaczyna nucić i rytmicznie podrygiwać, aby spotęgować już wcześniej rozbudzone emocje. I właśnie podczas tego radosnego tańca „na leżaco” (skądinąd w pozycji, która w wierszach Białoszewskiego była przedstawiana jako najstosowniejsza do praktykowania kontemplacji) doznaje dźwiękowych omamów, zrazu sądząc, że to jego sublokator (Le.), obudzony przez Bachowskie „hałasy”, puszcza z płyty w swoim pokoju wokalne *concerto Nigra sum* z *Nieszporów* Claudia Monteverdiego:

²⁷ W wielu chóralnych fugach Bacha można usłyszeć podobne, cykliczne „nalatywania” różnych słów i wyrażeń; szczególnie znany jest fragment otwierający *Pasję według św. Jana* BWV 245 z powtarzającym się „syczącym” wyrażeniem „dessen Ruhm” (‘którego sława’) – skądinąd fonetycznie dość bliskim zwrotowi „Siehe zu” – przeprowadzanym przez kolejne głosy chóru.

²⁸ Zasugerowana w tym zdaniu mnogość instrumentów, realizujących linię *continuo*, może służyć za opis masywnych basowych brzmień, słyszanych przez narratora tej prozy; zarazem jednak daje ona podstawy do przypuszczeń dotyczących stylistyki wykonawczej nagrania słuchanego przezeń z płyty. To prawdopodobnie interpretacja nadająca muzyce Bacha – oryginalnie kameralnej i ściszonej – symfoniczny koloryt, a zatem stworzona według romantycznych (XIX-wiecznych) kanonów, które były inspirujące dla wielu muzyków jeszcze w drugiej połowie XX wieku, zanim standardem stały się stylowe, „historycznie poinformowane” wykonania (stanowiące rezultat działalności artystycznej, naukowej i dydaktycznej Nikolausa Harnoncourta oraz Gustava Leonhardta). W kolekcji Bachowskich płyt Białoszewskiego, gromadzonych od końca lat 60. i w latach 70. XX wieku (przechowywanych w jego mieszkaniu w oddzielnej „skrzyni”), przypuszczalnie dominowały nagrania zrealizowane według „romantyzujących” koncepcji wykonawczych, czyli takie, w których muzyka Bacha brzmiała monumentalnie, patetycznie, solennie. Takie bowiem interpretacje dominowały wtedy w edycjach wytwórni fonograficznych z Polski, ZSRR, NRD, Czechosłowacji i Węgier, a właśnie w płyty tych wydawców zaopatrywał się poeta (o płytowych zakupach Białoszewskiego pisał Tadeusz Sobolewski we wspomnieniu *Post scriptum...*, s. 235). Interpretacje utrzymane w tej stylistyce mogły – w naturalny sposób – wpływać na formowanie się romantycznego z ducha postrzegania muzyki Bacha jako „absolutnej” (wyrażającej to, co absolutne, i prowadzącej do kontaktu z Absolutem) oraz kształtować jej obraz jako sztuki wzniosłej i uduchowionej.

²⁹ Na podstawie tego zapisu można podjąć próbę odczytania wartości nut, tworzących solo śpiewaka: ćwierćnuta, półnuta, trzy ćwierćnuty, trzy ćwierćnuty, ćwierćnuta, półnuta.

Ja go zbudziłem? Chyba puścił płytę swoją. Tak, tak, ulubiony Monteverdi *Nieszpory*, na tym jednym wyciągnięte, na jednej nucie

„niigra sum
niiigra sum”

– „czarnać jestem, ale wdzięczna” – [...] „nigra sum”.

Pogłośniłem. Bo skoro on. To ja albo nic, albo Bach bez podsłuchu na linii drzwi-drzwi... Znów Monteverdi: „nigra sum”

Potem coś to się rozpuściło... idąc w stronę drzwi, e... gdzie tam złudzenie, przyciszam Bacha, śpi, nie ma... patrzę w przedpokój – ciemno... śpi... wracam³⁰.

Dźwięki „nigra sum” nie pochodzą zatem z płyty Le.; bohater, uznając początkowo, że doświadczył zwykłego przesłyszenia, wspomina jednak pewien uliczny epizod:

Raz takżeśmy obaj szli Krakowskim Przedmieściem, a tu Bach, pewnie *Brandenburski*, tnie, ciacha... ciach, choch ciach, choch ciach, choch ciach, choch, mijamy obaj w porozumieniu, w zachwycie wyłot tego z bramki sieni barokowej

– chu uuch... chau... uch chau... uch

chałkanie na echu, czyli pies.

Patrzymy

– ja myślałem

– ja też

– Byłem pewny

– Ja też

– Bach

– Bach

Pies biały. Szpic. Stoi. Profilem.

Sień biała. Pies biały. Sień biała.

Do dziś przeżył wspomnienia

– Ten pies w sieni, ten Bach³¹.

To zabawne wydarzenie zdaje się wskazywać rozwiązanie zagadki tajemniczych przesłyszeń. Przy jednej z bram na Krakowskim Przedmieściu bohater nie tylko dostrzegł melodyczno-rytmiczne i brzmieniowe podobieństwa między szczekaniem psa a którymś z *Koncertów Brandenburskich*³², ale także odkrył głębokie pokrewieństwo między dźwiękami konkretnymi a muzyką. Struktury obu tych akustycznych zjawisk okazały się zaskakująco zgodne, ponieważ ich metafizyczną podstawę stanowi ta

³⁰ M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 128–129.

³¹ Tamże, s. 129.

³² Skojarzenia z psim ujadaniem mogą wzbudzać partie instrumentów dętych w szybkich częściach dwu pierwszych koncertów Bachowskiego cyklu – figuracje rogów tworzące odrębne rytmiczne układy w stosunku do partii pozostałych instrumentów w *I Koncercie* F-dur (BWV 1046) i kwarty powtarzane w temacie trąbki w *II Koncercie* F-dur (BWV 1047).

sama, niezmienna substancja; wszystko, co składa się na rzeczywistość, pozostaje w esencjonalnej jedności, możliwej do uchwycenia na drodze spekulacji lub w sposób mistyczny. W szczekaniu psa można zatem – dzięki odpowiednio nastrojonej percepcji – usłyszeć także Bachowską polifonię. Bohater, zastanawiając się nad pochodzeniem omamów dźwiękowych, których doznaje w swoim mieszkaniu, przypuszcza, że ich przyczyna mogłaby być podobna: ukryte pokrewieństwo wszystkich rzeczy sprawia, że w muzyce Bacha daje się niekiedy usłyszeć frazy z kompozycji Monteverdiego. Chcąc upewnić się w tych domysłach, usilnie stara się więc dociec, skąd może pochodzić tajemnicze „nigra sum”, które – wywołane spod powierzchni rzeczy przez Bachowską płytę – uporczywie „atakuję” jego świadomość:

„Niigra sum” – z boku? nie chyba z góry? płyta ich, która przez sufit „pieśniej nad pieśniami”. Kto wie? Albo baba. Bo ma te nagłośni na rozrzucenie, przy zmiataniu. Może. Gram. Czytam. Cisza. Gram, czekam. Jest. „Nigra sum” wyraźnie, i ten ton, ta nutka

„niigra sum”

idę w przedpokój
nie rury... tu, obok, nie u góry

„niiigra sum”

nie w tej ścianie...³³

Bohater, podekscytowany poszukiwaniami źródeł zagadkowego tonu, dostrzega w końcu jego obecność także wśród dźwięków konkretnych, dochodzących spoza mieszkania:

Za drzwiami, za dziurkami od klucza. Ucho do drzwi: iii, dywany, kijem...
Wyglądam na schody, ale

buch ęc
buch ęc

dywan, baba w dywan jak w Bachu, basso continuo, ten klawesyn, gdzieś tam, chyba nigra – njii... babo kontynuło

buch bach
buch bach

Może nie baba? Taka pewność.

³³ Tamże.

Coś mi się rozpущcza, tamten tramwaj... wrra... Marszałkowska się zdradza i co liczę na jedno niii, to znów baba tu ba, tu echo, a tramwaj już trzeci z czwartym, naraz konstrukcja bachowska³⁴.

Tajemnicze „nigra sum”, w wyniku skojarzenia pozornie bezładnych hałasów z konstrukcjami muzycznymi, zauważonymi wcześniej w kompozycji Bacha, staje się uchwytnie dzięki powiązaniu rytmicznego trzepania dywanu z partiami *basso continuo*, a tramwajowych przejazdów z przeprowadzeniami tematu w kolejnych głosach polifonicznego chóru. Te akustyczne eksploracje przynoszą potwierdzenie dokonanego już wcześniej odkrycia, że wszystko, co tworzy rzeczywistość, pozostaje w esencjonalnej jedności. Wszelkie dźwięki mogą być zatem sprowadzone do identycznych podstaw strukturalnych. Dla bohatera wciąż jednak pozostaje zagadką samo brzmienie „nigra sum”, wyłaniające się już teraz z każdego usłyszanego odgłosu – pojawiające się i zanikające:

Zamykam to wszystko. Wracam. Siadam. Czas idzie. I płyta. Le. śpi, śpi. Cisza. Co i raz tu z placu z dołu niby

niii.. ii

samochód, chłopak jakiś

o znów
z głębokości
tjui toii toii

Nie dojdę. To gorzej niż z psem. Nie dojdę. Niejasne...

Łaadnie...

a niechący.

Na górze ordynarne płyciska straszne... już nie ma...

Reszta jest mil – ³⁵

Bohater, nie znajdując źródła nawiedzających go przesłyszeń i jednocześnie czerpiąc z ich doznawania coraz większą przyjemność, zostaje stopniowo odurzony ich brzmieniem. Jego relacja urywa się (czyżby tracił zmysłowy kontakt z rzeczywistością?), a następuje to, gdy któreś z kolei zamilknięcie zagadkowego tonu postanawia on skomentować zdaniem umierającego Hamleta – „reszta jest milczeniem” – stwierdzającym poznawczą bezradność wobec tajemnic istnienia. Czym mogły być słuchowe omamy, które przedstawiały mu się jako oparty na tej samej nucie śpiew „nigra sum”? Na podstawie jego relacji można przypuszczać, że objawia-

³⁴ Tamże, s. 130

³⁵ Tamże.

ła się w nich metafizyczna podstawa istnienia: ton stanowiący dźwiękową inkarnację substancji, ukazujący słowami Oblubienicy z biblijnej *Pieśni nad pieśniami* – „czarnać jestem”³⁶ – ciemną prawdę o istocie rzeczy. Skupianie uwagi na tym „głosie” ostatecznie doprowadziło go do doświadczenia granicznego (letargu?, ekstazy?) – do spotkania z tym, co niewyrażalne, a więc trudne do ujęcia w słowach³⁷.

To doświadczenie odsłania istotną własność muzyki Bacha: kontakt z najgłębiej ukrytą sferą istnienia stał się możliwy właśnie dzięki jej mediacji. Wnikliwe wsłuchiwanie się w nią wywołało z ukrycia ton bytu i nastrawiło do jego odbioru; mógł on także wydobywać się na powierzchnię rzeczywistości dzięki skojarzeniu dźwięków konkretnych z jej konstrukcjami. Konsekwencją nasłuchania się tej muzyki – oddziaływania wszystkich jej składników: struktur polifonicznych, harmonii, melodii, rytmu i słów – mogą być zatem doświadczenia mistyczne.

Słuchacz, sportretowany w utworach Białoszewskiego, wydaje się być świadomy tych właściwości muzyki Bacha. Jej odbiór każdorazowo daje mu szansę na frajdę nowych przeżyć i na kolejny ekstatyczny błysk. Trzeba jednak zadbać o odpowiednie nastrojenie własnej percepcji: słuchać analitycznie i pozwolić emocjom rozhuścić się. A dla spotęgowania wrażeń spróbować podśpiewywania i podtańcowywania albo – czasem – odwołać się do niekonwencjonalnych sposobów odbioru; jednym z nich jest... jazda autobusem, mająca przedłużyć i utrwalić przeżycia wywołane przez muzykę. Białoszewski wspomina o tej nietypowej praktyce w dzienniku przeprowadzki *Chamowo* (1976); opowiada też o analitycznym słuchaniu od nowa dobrze znanej kompozycji:

Po odniesieniu zakupów postanowiłem jechać z nowymi wierszami do Anina. [...] Nastawiłem *Credo* Bacha z *Mszy h-moll*. Raz jechałem do Anina, nastawiłem to

³⁶ Zob. Pnp 1, 5; wyrażenie najbardziej zbliżone do przytaczanego w prozie Białoszewskiego występuje w Biblii Gdańskiej: „Czarnamci, alem wdzięczna, o córki Jeruzalemskie!”.

³⁷ Nadzwyczajne (graniczne) doświadczenia wywoływane przez muzykę i opisywane przez Białoszewskiego zarówno w tej prozie, jak i w innych jego utworach, można także interpretować w kategoriach medycznych i uznać za przypadłości natury neurologicznej. Słyszenie dźwięków niewiadomego pochodzenia to być może objaw przeciążenia muzycznej wyobraźni – nagle odtwarzanie przez mózg usłyszanych kiedyś utworów w wyniku zadziałania silnego, indywidualnego bodźca; natomiast utrata przytomności, towarzysząca przesłyszeniom lub stanowiąca rezultat słuchania muzyki, to być może atak muzykogennej epilepsji (muzykolepsji). Podobne dolegliwości i dysfunkcje zostały omówione w książce Olivera Sacksa, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2009, w rozdziałach umieszczonych w jej pierwszej części *Nawiedzeni przez muzykę* (m. in. *Dziwne znajome uczucie: muzyczne napady*, *Strach przed muzyką: muzykogenna epilepsja*, *Muzyka mózgu: wyobrażenia i wyobraźnia*, *Muzyczne halucynacje*).

Credo, poszedłem do autobusu i było dalsze przeżywanie w tym samym tempie, tylko na pędzie dosłownym. Potem chciałem przeżyć powtórzyć. Tak samo się nie dało.

Miałem co innego w to miejsce. Bo słucham w uniesieniu od początku. Jeden chór śpiewa: *Credo in unum Deum*, drugi: *Credo in unum*, wchodzi trzeci *Credo in unum*, czwarty: *Credo in unum*, myślę, że wyczerpało się nagle na *Deum*. Wchodzą skrzypce, jakby śpiewając: *Credo in unum*, to mnie zaskoczyło. Dziś przeszła pierwsza część, miałem wyłączyć i iść. A tu zaczynają dwie baby: *Deum de Deo*, *Deum de Deo*. Alt i sopran, i się obie przez siebie przedzierają: *Deum de Deo*, *Deum de Deo*, przepierają, jak by określił Le. Jak mi się to od początku spodobało. Jak nigdy. I mnie to strasznie ucieszyło. Takie przerabianie znanego jeszcze raz wolno, kawałkami. To trochę tak, jakbym był przy pisaniu tego, obmyślanu, stał nad Bachem. On obmyśla, zapisuje, podśpiewuje, ja łapię, co się da³⁸.

Zarówno skojarzeniowe wiązanie prędkości jazdy z tempem muzyki, jak i śledzenie przeprowadzeń tematu *Credo* w kolejnych głosach chóru i orkiestry³⁹ oraz imitacyjnych dialogów w duecie *Et in unum Dominum*⁴⁰, służy spotęgowaniu uniesienia, stanowiącego przygotowanie do ekstazy. Pasjonujące analizowanie struktur Bachowskiej *Mszy* jest jak spoufalanie się z kompozytorem, jak podpatrywanie go przy pracy, mające na celu wychwycenie jak największej liczby szczegółów z jego absolutnej muzyki; trzeba z niej wyłowić „co się da”, by mogła spełnić funkcję katalizatora przeżyć mistycznych.

Nieszablone wiązanie muzyki Bacha z jazdą autobusem raz skontretyzowało się jednak w zupełnie wyjątkowy sposób:

³⁸ M. Białoszewski, *Chamowo*, Warszawa 2009, s. 170–171.

³⁹ Na marginesie warto zauważyć, że Białoszewski nie uchwycił wszystkich struktur polifonicznych pierwszej części *Credo* z Bachowskiej *Mszy h-moll* (BWV 232): wyliczył cztery głosy wokalne, choć w rzeczywistości jest ich pięć; wskazał jeden głos skrzypcowy, choć temat, śpiewany wcześniej przez chór (to melodia gregoriańskiej intonacji *Credo*), jest wykonywany zarówno przez pierwsze, jak i drugie skrzypce. „W *Credo* gregoriańska melodia jest powierzona siedmiu głosom (pięciogłosowemu chórowi i dwójgu skrzypcom), rozbrzmiewającym ponad krocącym basem andante, który symbolizuje stałość wiary” (N. Harnoncourt, *Do dziejów interpretacji Mszy h-moll Bacha*, [w:] tegoż, *Muzyczny dialog*, Warszawa 1999, s. 254).

⁴⁰ Wydaje się, że Białoszewski, opisując dialogi sopranu i altu w trzecim ogniwie *Mszy h-moll* – „się obie przez siebie przedzierają” – zdołał uchwycić i ująć w przenośnym wyrażeniu ich symbolikę. Dialogi te, zgodnie z intencjami Bacha, mają odzwierciedlać zarówno istotową tożsamość Chrystusa z Bogiem Ojcem, jak i ich osobową odrębność. „Dla Bacha-dogmatyka równoległe zdania «*Et in unum Dominum – Deum de Deo*» («Bóg z Boga»), «*lumen de lumine*» («światłość ze światłości») «*genitum non factum*» («zrodzonego, nie stworzonego»), «*consubstantialem*» («współistotnego») – nie były pustymi dźwiękami [...]. Każde obu śpiewakom wykonywać te same nuty, jednak w taki sposób, że nie jest to to samo; dlatego głosy następują po sobie w ściśle kanonicznej imitacji – jeden wynika z drugiego, jak Chrystus z Boga” (A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przeł. K. Murecka i W. Wirpsza, Kraków 1987, s. 554–555).

O drugiej w nocy wypuściłem się na świecący mokro świat. Do pętli. Zatrzymałem „610”, które już ruszyło, oświetlone, z ludźmi. [...]

Idzie piosenka przez radio. Miasto świeci od dołu. Deszcz. Aleje Jerozolimskie. Sygnały. Rusza. Bach. Koncert na dwa fortepiany. Ruszamy my. Światła. Rozpęd. I... trzeba wysiadać.

To jednak ta muzyka z jazdą to jest potęga.

Bo do tej pory nie miałem tego razem. Albo Bacha czy mszę w domu i poczucie pędu, jazdy. Albo jazdę z poczuciem Bacha⁴¹.

Muzyka i jazda – jako zdarzenia równoczesne – stworzyły układ akcelerujący odczucia i wprowadziły świadomość poety w zamroczenie; opuścił on jednak autobus, nie popadając w pełne (i błogie?) omdlenie. Być może – zaskoczony skalą zjawiska – ratował się ucieczką, przeczuwając, że narastające lawinowo napięcie może zagrozić jaźni swoistą katastrofą rezonansową. Odurzenie prędkością, powstała z zsumowania dwupostaciowego ruchu – jazdy i tempa muzyki – nie jest jednak przez niego wspomniane jako przykre, przeciwnie – wydaje się doświadczeniem, którego chętnie zaznałby ponownie. Nieoczekiwanie ukazało ono bowiem nowy i ekscytujący sposób słuchania muzyki. Doznanie to mogło też utwierdzić go w podziwie dla sztuki, dającej poczucie pędu, pozwalającej kosztować zupełnie osobnych odczuć – pociągających przez swą skrajność i wprawiających świadomość w odmienne stany. Przedmiotem spekulacji i domysłów pozostanie niestety niezwykle ciekawa kwestia: jakie zapisy sporządziłby w swoich utworach Białoszewski, gdyby mógł słuchać muzyki Bacha w czasie jazdy – korzystając z przenośnych odtwarzaczy (np. walkmana albo discmana)?

Na kształt wrażeń związanych z odbiorem muzyki Bacha mogło także wpływać łączenie fonii z wizją – wyglądanie przez okno podczas słuchania płyt – często praktykowane przez Białoszewskiego w nowym mieszkaniu na Saskiej Kępie. Podkładanie muzyki dawnej pod obce – wizualnie i akustycznie – obrazy otoczenia bloku-mrówkowca miało służyć, z jednej strony, oswojeniu i uporządkowaniu nieprzyjaznej przestrzeni, a z drugiej – potwierdzeniu przeświadczenia poety o ładzie świata⁴².

⁴¹ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 222.

⁴² Tego typu obserwacje rzeczywistości zostały zrelacjonowane w *Chamowie*. Oto jedna z nich:

Puszczam niezupełnie głośno nowe płyty. Patrzę w dół. Na pierwszym piętrze z ukosa siedzi przy stole, je, gada

- mężczyzna
- nie, kobieta
- a może to Murzynka?
- albo Murzyn
- nie czarne włosy, może opalenizna, i kiecka, jasna, tutejsza.

Istnienie harmonii rzeczy potwierdza chociażby – opisana w *Chamowie* – dwufazowa obserwacja kołujących jaskółek, połączona ze słuchaniem muzyki Bacha:

Szedł Bach. Rytmiczny. Na fortepianie. Wyjrzelśmy znowu oknem. Między dziewiątym a jedenastym piętrem latały dwa szyki jaskółek. Pojedynczo, jedna, druga, trzecia w niebo i znika. Albo z nieba na tło szarego muru i z powrotem.

[...]

Wyjrzałem znów przez okno. Jaskółki latały dalej w rytm Bacha. W dwa szyki. Znikały naraz oba. I wracały. I znów rytmicznie. Szeregiem. Jedna, druga, trzecia, pierwsze wracają, Bach idzie⁴³.

Za przesłankę ładu świata można uznać dwa identyczne w swej strukturze zjawiska: rytmiczne przebiegi dźwiękowe kompozycji Bacha i kołowe, cykliczne przeloty jaskółek. Sprawiają one wrażenie procesów zestrojonych ze sobą, ponieważ są przejawami tej samej, niezmiennej zasady, organizującej rzeczywistość. Podobne skoordynowanie muzyki Bacha z przelotami ptaków oraz z wydawanymi przez nie dźwiękami ukazuje zapis z *Dokładanych treści*, wchodzących w skład *Tajnego dziennika* poety:

...Den Kroonen...

śpiewała płyta Bacha

Kroo

Oo oo

Ooo ooo

Znów wrony.

Ja do okna.

A tu armia, mało skrzeku.

Tylko szum.

Leciały i leciały. Nad Wisłą zakołowały. Zakotłowały niebem. Jak odłamki po wybuchu. Zaczęły krakać i siadać na jednym drzewie. Jest tam takie jedno wielkie drzewo, a może kilka, ale wygląda z daleka po półciemku jak jedno. I na nim wszystkie naraz chcą usiąść. Ale jest ich z dziesięć razy za dużo. Kołują. Odlatują. Te siadają za te⁴⁴.

W innym dziesięciopiętrowcu młody mąż w majtkach chodzi, uczy się. Wchodzi w majtkach młoda żona. Mąż siada, dalej czyta. O ileś mieszkań w bok i niżej zakręciła się tanecznie dziewucha, chyba puszcza płyty. Bitowe, bo podryguje. Jakie to szczęście, że takiej nie mam nad sobą.

Słuchać Vivaldiego z tyłu, a z przodu skądś podlatuje głos kobiety, gadający

— czyżby aż ta z pierwszego piętra?

— może ta, bo pomaga sobie mówić ręką. Lewą co prawda.

Robię zestaw fonii z wizją. Chyba to ta. Pasują akcenty (s. 71).

O eksperymentach słuchowych poety, polegających na oswajaniu obcych – irytujących i głośnych – dźwięków przy pomocy muzyki, pisałem w rozdziale *Dźwięki świata i muzyka z płyty*, zawartym w książce Miron Białoszewski i muzyka, s. 67–85.

⁴³ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 82–83 i 84.

⁴⁴ Tenże, *Tajny dziennik*, s. 279. Otwierające ten fragment wyrażenie „...Den Kroonen...”

Według Białoszewskiego w muzyce Bacha objawia się niezaprzeczenie – tak jak w rytmach, dźwiękach i mechanizmach natury – harmonia. Innymi słowy: urzeczywistnia się w niej to, co absolutne i dlatego może być uznana za figurę wszechrzeczy. Zaskakujące potwierdzenie właśnie takiego postrzegania twórczości Bacha przynosi wiersz *Rozmachy*, pochodzący z tomu (i cyklu) *Odczepić się* (1978):

– 610 nocne, jest 611, 604
 – a co przedtem? co przedtem?
 – a to jak z Bachem, 1001, 1002 na skrzypce,
 mniejsze numery nie wszystkie wypełnione, 250
 kantat zaginęło...⁴⁵

Z pozoru niedorzeczne, skojarzeniowe powiązanie spisu linii autobusowych z katalogiem Schmiedera, zawierającym listę dzieł Bacha⁴⁶, dowodzi, że spuścizna kompozytora jest uznawana przez poetę za miarę nawet najbardziej prozaicznych zjawisk. Dlatego fragmentaryczność rozkładu jazdy próbuje on wytłumaczyć niekompletnością zapisów Bachowskiego katalogu – rejestru zawierającego luki („mniejsze numery nie wszystkie wypełnione”), a więc będącego modelem świata, w którym nie wszystko udaje się zidentyfikować albo uchronić przed zaginięciem⁴⁷. Niezachowana w całości spuścizna kompozytora jest figurą

stanowi fonetyczną aluzję do słów pojawiających się w recytatywach Bachowski *Pasji*: „dornene Krone” (Recytatyw Ewangelisty nr 53a w *Pasji według św. Mateusza*, BWV 244) oraz „Dornenkrone” (Recytatyw Ewangelisty nr 21c w *Pasji według św. Jana*, BWV 245), oznaczających koronę cierniową.

⁴⁵ M. Białoszewski, *Odczepić się*, Warszawa 1978, s. 21.

⁴⁶ Białoszewski odwołuje się w tym wierszu do dwu kompozycji skrzypcowych Bacha, umieszczonych w katalogu Wolfganga Schmiedera (*Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1950 – *Bach Werke Verzeichnis*: BWV) pod numerami BWV 1001 (to *I Sonata g-moll* na skrzypce solo) i BWV 1002 (to *I Partita h-moll* na skrzypce solo).

⁴⁷ Białoszewski skonstruował tę efektowną paralelę, odwołując się jednak nie do pełnego wydania katalogu Schmiedera, ale do jego skróconej wersji – prawdopodobnie do listy opublikowanej w Bachowskiej monografii Ernesta Zavorský’ego; nie uwzględniono w niej bardzo wielu „numerów”, pod którymi w pierwotnej edycji katalogu figurują zachowane w całości lub we fragmentach utwory Bacha oraz kompozycje mu przypisywane: BWV 223, 224, 231, 242, 519–524, 581, 598, 806–811, 820, 821, 823, 824, 832–845, 894–902, 904–909, 917–923, 944–949, 952, 954–962, 965–967, 969, 970, 989–991, 993, 994, 996–998, 1026, 1036, 1040, 1045, 1070, 1071, 1072–1075, 1077, 1078 (zob. Zavorský, dz. cyt., s. 567–584). Weryfikacja Bachowskiego autorstwa niektórych kompozycji umieszczonych w katalogu Schmiedera – dokonana w drugiej połowie XX wieku – sprawiła, że jego pierwotna wersja rzeczywiście zawiera luki; w jego rozszerzonej i poprawionej edycji (która ukazała się w Wiesbaden w 1990 roku) powyżej numeru 1080 zostały umieszczone utwory odkryte po 1950 roku. Bezdiskusyjne jest natomiast spostrzeżenie dotyczące zaginio-

rzeczywistości, w której – tak jak w zawiłej zbieraniu miejskich linii autobusowych – pełno jest zagadkowych ubytków, niewyjaśnionych braków, nieoznaczonych widm (właśnie w ten zaskakujący sposób przejawiają się „rozmachy” bytu).

Sytuację, w której – paradoksalnie – brak zestrojenia rzeczywistości zaokiennej z muzyką spowodował wyostrenie słuchu i zintensyfikowanie odbioru, ukazuje wiersz *Rano sprawdzania i zapomnienia i zaskoczenia* z cyklu *Jedno rano*, umieszczony w *Wierszach wybranych* (1976):

Zostawiam Bacha z klawesynem.
Idę do okna.
Nie wychodzi.
Bach dochodzi.
Dwa razy na raz.
Raz jako muzyka,
dwa brzdęk.
A to tak cicho.

Wracam, siadam.
Idzie
Tu dobrze. Razem.
To natchnienie
zamyślenie, zalecenie drogi
w tył
święta obojętność⁴⁸.

Analityczne słuchanie – uważniejsze w wyniku wyrznięcia przez okno – pozwala spostrzec dwoistość dźwiękową muzyki Bacha, granej na klawesynie; jej przebiegom towarzyszą zagadkowe, ledwo uchwytnie brzmienia, odbierane jako natrętny „brzdęk”⁴⁹ – intrygujący („A to tak cicho”) i zmuszający świadomość do jeszcze większego skupienia. Osobliwość i tajemniczość tego odgłosu sygnalizuje w grafii wiersza pusta (biała?) przestrzeń między opisującymi go słowami. Wspólne granie obu dźwię-

nych kantat; z ustaleń badaczy twórczości Bacha wynika, że po śmierci kompozytora zagubiono ich przeszło 200 (zob. A. Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. A. Teske, Lublin 2004, s. 25).

⁴⁸ M. Białoszewski, *Wiersze wybrane i dobrane*, Warszawa 1980, s. 81.

⁴⁹ Specyficzne, „szeleszczące” dźwięki klawesynu zawierają poza tonem także „brzdęk”, czyli „perkusyjny” odgłos, powstający w wyniku szarpnięcia o strunę plektronem skoczka. Poza linią melodyczną, graną na tym instrumencie, można więc usłyszeć charakterystyczne „szmery” albo „świergoty”. Opis przedstawiony w wierszu Białoszewskiego może służyć za potwierdzenie ponadprzeciętnej wrażliwości słuchowej poety – zdolności wyodrębnienia z dźwięku klawesynu jego składnika „szumowego” (prawdopodobnie niezbyt czytelny w nagraniach płytowych, odtwarzanych przez niego w mieszkaniu).

kowych strumieni stopniowo pogrąża poetę w błogostanie („Tu dobrze. Razem.”) i wywołuje ekstatyczne natchnienie, przynosząc objawienie prawdy („zalecenie drogi / w tył”) i wewnętrzne udoskonalenie („święta obojętność”). Słuchanie muzyki klawesynowej staje się źródłem doznań, które uzmysławiają mu, że osiągnięcie harmonijnej, mistycznej jedności z bytem wymaga cofnięcia się w percepcji dźwięków do poziomu struktur elementarnych oraz zobojętnienia na wszystko, co nieistotne i rozpraszaające. Odkrycie to może go upewnić w dotychczasowych praktykach odbioru muzyki, mających za punkt wyjścia analizę struktury dźwiękowej słuchanego utworu; tylko bowiem w ten sposób mógł stać się dla niego uchwytny, równoległy z muzyką, tajemniczy brzdęk, stanowiący, tak jak brzmienie „nigra sum”, objawienie tonu bytu – odgłos istoty rzeczy.

Od pomieszania zmysłów do objawień śmierci

Dla wykreowanego w utworach Białoszewskiego bohatera, będącego maską poety, absolutna muzyka Bacha staje się inspiracją przeżyć mistycznych. Nawiązany za jej pośrednictwem kontakt z niewyraźnym paradoksalnie ośmiela go do mówienia o własnych doznaniach, do relacjonowania niełatwych w werbalizacji odczuć i „widzeń”. Treścią powstałych w ten sposób zapisów, współtworzących wątek kontemplacyjny w sporządzanym przez poetę diariuszu zdarzeń, stają się zatem zarówno subiektywne wrażenia, wywoływane przez Bachowskie kompozycje, jak i skomplikowane, symboliczne wizje, stanowiące rezultat namysłów nad słuchaną muzyką. Z relacji tych wynika, że miesza ona zmysły i wyłącza je, inicjuje nadzwyczajne doznania i doprowadza do przekroczenia granic świadomości, ale także daje asumpt do snucia wyobrazeniowych spekulacji poświęconych jej kompozytorowi.

W dwu końcowych ogniwach cyklu *Letnie półwiersze* z tomu *Odczepić się* (1978) Białoszewski opowiedział o słuchaniu muzyki Bacha po powrocie z porannych chodzeń (a więc o jej odbiorze „na zdechu”):

Na ulotnienie

ludzkości

puszczam

Bacha.

Świetny.

Zajeżdża

kontemplacją

i śmoncesami.

Bach – organy
 po zmęczeniu
 nareszcie to to
 białe
 bez smaku
 góra
 rusza⁵⁰

Organowa muzyka Bacha, zanim wprowadzi poetę w oczekiwany trans (puszcza ją bowiem, by pogrążyć się w nieodczuwaniu, aplikuje ją sobie „na ulotnienie ludzkości”⁵¹), wywołuje zachwyt. Wzbudza fascynację ze względu na dwoisty wyraz, którego natężenie zostaje synestezyjnie odniesione do agresywnych zapachów („Zajeżdża” – a więc odorująco cuchnie?). Z jednej strony, uwidoczniają się w niej dźwiękowe figury i symbole treści mistycznych („Zajeżdża / kontemplacją”), z drugiej natomiast – żartobliwe gry formalne, przypominające językowe dowcipy, spotykane w szmoncesach („Zajeżdża / [...] śmoncesami”)⁵². Wprawia

⁵⁰ M. Białoszewski, *Odczepić się*, s. 108–109.

⁵¹ Gramofon znajdujący się w mieszkaniu poety wydaje się maszyną do wywoływania duchowych natchnień, odtwarzającą spiralne zapisy dźwiękowe – stanowiące symbol nieskończoności, skupienia i kontemplacji (zob. hasło *Spirala*, [w:] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 399–400).

⁵² Tę podwójność można łatwo zaobserwować już we wczesnych organowych chorałach Bacha (np. BWV 715, 722, 726, 729). Obok symbolicznych figur muzycznych, stanowiących ilustrację religijnych treści, zostały w nich także umieszczone fantazyjne, wirtuozowskie pasáže – w przerwach między harmonizacjami kolejnych wersów chorałowej melodii. „Bach, pod wpływem muzyki Buxtehudego, układając akompaniament do chorałów, robił «viele wunderliche Variationes» (‘wiele cudownych variations’), stosował «viele fremde Thöne» (‘wiele obco brzmiących tonów’). [...] W tych i następnych chorałach, których powstanie przypada na okres pobytu Bacha w Arnstadt, wymieńmy jako osobliwość tylko dłuższe lub krótsze interludia, między poszczególnymi wierszami pieśni, w formie szybkich, jednogłosowych figuracji. Zrozumiałe jest, że takie stosunkowo długie improwizacyjne wstawki powodowały w śpiewie wiernych duży zamęt. Warto jednak zwrócić uwagę na nową, nieraz aż zbyt bogatą harmonię. Wskazywała ona, jak dalece Bach przekroczył ówczesne normy w nieskomplikowanym pod względem harmonii akompaniamentcie chorału” (E. Zavorský, dz. cyt., s. 47–48). W młodzieńczych kompozycjach Bacha to, co „medytacyjne” i służące skupieniu wyraźnie miesza się zatem z tym, co „ludyczne” i popisowe. Współwystępowanie tych dwu sfer muzycznego wyrazu daje się także zauważyć w wielu jego późniejszych utworach organowych. Za przykład może posłużyć *Preludium i Fuga Es-dur* (BWV 552), pochodzące z wydanej w 1739 roku III części *Klavierübung*, zawierające muzyczne zobrazowanie Trójcy Świętej, stworzone przy pomocy efektownych, formalnych konceptów. „I w tym wypadku tematy muzyczne, czy też jeszcze właściwiej: myśli muzyczne, bardzo trafnie charakteryzują «rozdzielność» i jedność Trójcy, o czym mówi dogmat. Pierwsza myśl *Preludium* jest majestatyczna i dostojna, w rytmie punktowanym, charakterystycznym dla uroczystej francuskiej uwertury. Druga myśl, która jakby wskazywała dualizm istoty Chrystusa, ma jakiś miększy, liryczny odcień. W końcu trzecia myśl spada jak piorun

zatem w uduchowiony nastrój i zarazem bawi, powodując pomieszanie zmysłów⁵³. Poeta – w uniesieniu – dociera do jej abstrakcyjnego rdzenia („białe / bez smaku”) i jednocześnie traci kontakt z rzeczywistością, czując raptowne wynoszenie w górę („góra / rusza”). Zbliżając się do tego, co głęboko ukryte i niezgłębione (o czym potrafi mówić jedynie zdawkowo i eliptycznie), doznaje mistycznego błogostanu („nareszcie to to”).

O podobnych wrażeniach, wywoływanych przez muzykę Bacha, Białoszewski napisał w *Transach* z tomu *Szumy, zlepy, ciągi* (1976):

Tak. Duch musi wiać. Muzyka wieje. Od Bacha wieje. Aż kładzie na ziemię. Porywa. Za ucho. Jak za nasionko. I kręci.

Można się przewrócić i od samego siebie, a potem w górę i w dół, i w górę⁵⁴.

Sinusoidalno-kołowy (spiralny?) tor lotu „ja” – powalanego i porywanego przez uduchowione kompozycje Bacha – można uznać za figurę ekstazy, pozwalającej doświadczyć kontaktu z transcendencją⁵⁵. Analogiczne

w dół, a w drugim takcie, w jej wznoszeniu się, wyczuwamy gwałtowną siłę. Bach prowadzi te myśli w sposób interesujący [...]: do drugiej i trzeciej dołącza za każdym razem reminiscencję pierwszej, którą w końcu w repyryzie powtarza myśl w całości. [...] *Fuga* jest mimo pozornej monumentalności jeszcze prostsza. Są właściwie trzy, stosunkowo nieduże fugi, przy czym w drugiej i trzeciej odzywa się temat pierwszej. Pierwsza fuga ma charakter zdecydowanie wokalny i swoim nastrojem zbliża się bardzo do chorałowych opracowań *Kyrie* i *Christe* z tego samego zeszytu [...]. Drugi temat jest powiewną figuracją zupełnie prostej linii. W trakcie fugi Bach stosuje go w inwersji [...], a pod koniec łączy z nim wariant tematu fugi pierwszej. Temat trzeciej fugi jest niespokojny, ruchliwy, nawet lotny [...]. Również w tej fugie Bach wprowadza temat z pierwszej fugi w nowym wariacie, lecz w poszerzonej figuracji, będącej jakby wybrzmiewaniem tematu; moglibyśmy się doszukać także echa tematu drugiej fugi. Można by to zrozumieć znowu jako powrót do jedności w trzech (osobach)” (tamże, s. 342-343).

⁵³ O „smakowym” odbiorze dzieł muzycznych – być może więc o doświadczeniu rzeczywistej synestezji – Białoszewski pisze dwukrotnie, komentując utwory Antonia Vivaldiego: „Dziś Vivaldi znów mi się odbierał smakowo. Mocny jak grzybowy sos” (Białoszewski, *Mniejsze lato*, [w:] tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 40); „Vivaldiego nie raz mi się nie chce puszczać, bo za bardzo mi się w pamiętaniu kojarzy ze smakiem grzybowym albo z grzebieniem. W ogóle za bardzo brązowo i gęsto. Szczytowych rzeczy nie jest dużo. A i nasze potrzeby są różne w różnych czasach” (tenże, *Chamowo*, s. 167).

⁵⁴ Tenże, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 206.

⁵⁵ Ruch „ja-nasionka”, ukazany w tym zapisie, przypomina ekstatyczny taniec. „Olbrzymia rozmaitość tańców sprawia, że jedyny sens ogólny, jaki można im przypisać, to «obrzęd rytmiczny» mający na celu zmianę – poprzez ruchy i wstrząsy – sytuacji statycznej. Tańce kołowe lub w kręgu przedstawiają symbolikę zbiorową, prawdopodobnie solarną”. Natomiast spirala w pierwotnych, obrzędowych tańcach „uważana jest za figurę mającą wywołać ekstazę i ułatwić wyrwanie się z tego świata, aby wkroczyć w inny, po drugiej stronie” (J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 414 i 383); „tańczący poruszali się po spiralach wprawiając się w stan zachwycenia, uniesienia ponad i poza rzeczywistość ku magicznemu Centrum” (W. Kopaliński, dz. cyt., s. 400).

akrobacje świadomości zostały opisane w prozie *Rozwicznianie*, umieszczonej w tomie *Szumy, zlepy, ciągi* (1976):

Wracam na łóżko, do Bacha. Preludia i fugi fortepianowe. Niektóre mają się do siebie, jakby patrzył w górę, potem od razu w dół. Albo prosto przed siebie – i za siebie. Albo głowa w dół i patrzy w niebo⁵⁶.

Zwroty ciała i spojrzenia wzdłuż dwu przecinających się kierunków – pionowego i poziomego – pełnią w tym opisie funkcję przenośnego odwzorowania kontrastowych napięć, stanowiących jedną z konstrukcyjnych zasad muzyki Bacha. Te dwa krzyżujące się wymiary – wertykalny i horyzontalny – służą jednak również do symbolicznego zobrazowania jej absolutnego charakteru oraz zdolności pośredniczenia między dwoma światami: materialnym i duchowym⁵⁷. Zderzanie i dopełnianie przeciwieństw uwidacznia się w sposobie łączenia w pary Bachowskich preludiów i fug – nazwanych przez Białoszewskiego „forte-pianowymi” – pochodzących ze zbioru *Das Wohltemperierte Klavier*⁵⁸. Tajemnicze od-

⁵⁶ M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 240.

⁵⁷ W przecięciu tych dwu kierunków zarysowuje się symbol krzyża, który „ustanawia prymarną łączność między dwoma światami (ziemskim i niebiańskim), ale również – z racji wyrazistego poziomego przecięcia linii pionowej [...] jest zjednoczeniem przeciwieństw, w którym łączą się intymnie zasada duchowa, pionowa, z porządkiem przejawieniowym, ziemskim” (zob. Cirlot, dz. cyt., s. 208).

⁵⁸ Preludia i fugi z dwuczęściowego zbioru *Das Wohltemperierte Klavier* (1722 i 1744), skomponowane przez Bacha na klawesyn lub klawikord, od początku romantyzmu były wykonywane przede wszystkim na fortepianie i właśnie w takiej wersji mogły być słuchane z płyt przez Białoszewskiego; prawdopodobnie były to nagrania Świątosława Richtera (dostępne w latach 70. XX wieku w edycjach radzieckiej „Melodii” i wschodnoniemieckiej „Eterny”), co sugeruje zapis umieszczony w *Tajnym dzienniku* poety: „Od pewnego czasu jestem zbyt wyczulony na przyspieszone tempo w muzyce. Świetny pianista rosyjski Richter w moim ulubionym utworze Bacha gubi idee i nastrój. To, co mnie tak zawsze oszałamiało. Przez za szybkie granie” (Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 672). Utwory z cyklu *Das Wohltemperierte Klavier* (BWV 846–869 i 870–893), obok *Fantazji chromatycznej i fugi* (BWV 903), *6 Partit* (BWV 825–830), *Koncertu włoskiego* (BWV 971), *Uwertury w stylu francuskim* (BWV 831) oraz *Wariacji Goldbergowskich* (BWV 988), stanowią trzon Bachowskiego repertuaru koncertujących pianistów. O relacjach zachodzących między preludiami i fugami tworzącymi *Das Wohltemperierte Klavier* pisał Jarosław Iwaszkiewicz: „Co przede wszystkim uderza przy zaznajomieniu się z całością tego tomu, który zawiera dwa razy po dwadzieścia cztery preludia i fugi [...] – to jego niebywała różnorodność. Nie ma tu najmniejszego powtórzenia w nastroju, w muzycznej treści tych zasadniczo niedużych kawałków – nie mówiąc już o urozmaiceniu formy zarówno preludiów, jak i fug. W tych czterdziestu ośmiu dyptykach bardzo często fuga jest przeciwieństwem, kontrastem do przygrywki. Czasami jest uzupełnieniem, strumieniem prostym i jasnym [...]. Co prawda, kontrast ten nigdy nie jest tak silny, jak w *Chromatycznej fantazji i fudze*. Tam pierwsza część jest dramatycznym monologiem o niezwykle, nawet u Bacha, sile wyrazu. Przeciwstawia się jej fuga swym jasnym

działywanie tych kompozycji na świadomość słuchacza i przyprawianie go o zawrót głowy wynika z ich własności konstrukcyjnych; preludium i fuga są – mówiąc przenośnie – jak przeciwne bieguny magnetyczne, zdolne inicjować ruchy kołowe i wprowadzać „ja” w wirowanie. Rezultatem tego zakręcenia może stać się rozstrojenie zmysłów – zamroczenie, a następnie mistyczne wykroczenie poza czas.

Przemozna, czarodziejska siła tej muzyki skłania do dociekań na temat jej zagadkowych właściwości oraz do medytacyjnego zgłębiania jej istoty i wyobrazeniowych spekulacji o jej twórcy. Treść tych rozważań Białoszewski zanotował w *Transach*. Jego dwuczęściowa opowieść o Bachu jest dopełnieniem wizji powstałych podczas słuchania płyt, ukazujących dwu innych muzyków przedziwnych – Palestrinę i Monteverdiego:

Przedziwny mistrz Bach, pan nie aż taki gruby. Wali. W klawesyny. Równo. Równo. Ale lata sam dokoła i zabiega o siebie i sobie. To z tego. To za tym. To za tym drugim, zza tego. Tamto zza trzeciego. Zawrót. Namysły. I to wszystko nieraz w świętym wyrównaniu ze sobą. Kładzie się wszystko, wiruje i wisi znów... pajęczyna, Bóg, wykres... on sam... czas – po nabożeństwie i... nie – po czasie? przed czasem... trudno, trudno dowlec słowa pod to, do tego i to – zwlec na dogadanie, nie dogadasz się z tym, trudno, ale nie, ze sobą o tym tak, i z innymi, ale nie z tym – bo to nie do dogadania... palce mi drętwiały – preludium i fuga na fortepian, mała płytka, dawno, w przerwie w teatrze na Tarczyńskiej, początki, po sztuce Emfazego ja nadziewałem rękawice na bohaterów mojej sztuki – na palce, wtedy Emfazy puszczał preludium Bacha⁵⁹.

Przywołane w zakończeniu tej narracji zdarzenie z czasów Teatru na Tarczyńskiej – samorzutna, psychosomatyczna reakcja na preludium i fugę (przed przedstawianiem przez Białoszewskiego *Wiwisekcji*) – ma potwierdzić przeświadczenie krystalizujące się podczas „namysłów” poety: nieokiełznanych i tajemniczych oddziaływań muzyki Bacha nie sposób opanować i zrationalizować („bo to nie do dogadania”). Podobnie trudne wydaje się oddanie w słowach jej skomplikowanej i paradoksalnej natury. Specyfikę tej muzyki opisują dwa metaforyczne obrazy kompozytora: grającego energicznie na klawesynie („Wali. W klawesyny. Równo. Równo”) i wykonującego dziwny, kołowy taniec („lata sam dokoła”). Z jednej strony, to muzyka ekspresyjna i rytmiczna⁶⁰, dzięki swej jednostajnej

pochodem ku zamierzonemu celowi – w tym przeciwstawieniu i porządku nabierając znaczenia, rozstrzygając i rozwiązując. [...] W całym *Wohltemperiertes* nie znajdziemy tak tragicznych zmagani, ale za to mamy wielką ilość najrozmaitszych odcieni, mnóstwo najrozmaitszych obrazków, a co najważniejsze, mnóstwo wspaniałej muzyki” (Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, [w:] tegoż, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983, s. 211–212).

⁵⁹ M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 207.

⁶⁰ „Jedną z najbardziej uderzających właściwości muzyki Bacha jest jednolitość przebiegu rytmicznego jego utworów. [...] A gdy ta jednolitość rytmu łączy się jeszcze z jednolitością albo prostotą motywów czy formuł melodycznych (jak np. w wielu preludiach

miarowości zdolna wprowadzić słuchacza w trans; z drugiej zaś – pełna powykęcanych, kołowo nawracających przebiegów dźwiękowych, obrazowanych lataniami Bacha („To z tego. To za tym. To za tym drugim, zza tego. Tamto zza trzeciego. Zawrót. Namysły.”), a więc zbudowana z zaskakujących „wirowań”, „zawrotów” i „zatrzymań”. Ruchy te oznaczają skomplikowane operacje i przekształcenia imitacyjne, zachodzące w jej polifonicznej strukturze. Taniec kompozytora, stanowiący figurę jego „ruchliwej” muzyki – i być może także aluzyjnie przedstawiający obecne w niej zapożyczenia i inspiracje⁶¹ – zostaje symbolicznie odniesiony do pracy pająka, konstruującego swoją sieć. Utwory Bacha, zniewalające swoimi dźwiękami, są jak pajęczyna – symbolizująca emanację Absolutu oraz mistyczne centrum związane z rozwojem i tworzeniem, ale także niszczący wir powietrzny, labirynt i matnię⁶². Kompozycje te, łowiąc słuchacza, nadają zatem jego doświadczeniu duchowemu wyraźnie dwuznaczną postać: wyprowadzając go – w euforii i ekstazie – poza czas, jednocześnie pozwalają mu poczuć przedsmak śmierci⁶³. Bach, podobnie jak Monteverdi,

z *Wohltemperiertes Klavier*), dzieło nabiera wyjątkowo scalonej, zwartej struktury, formy, treści oraz sugestywności, jaką u współczesnych Bacha znaleźć można tylko bardzo rzadko” (E. Zavorský, dz. cyt., s. 412).

⁶¹ W utworach Bacha można odnaleźć wiele zapożyczeń z twórczości współczesnych mu kompozytorów – transkrypcji ich dzieł (choćby koncertów instrumentalnych twórców włoskich: Antonia Vivaldiego, Tommasa Albiniego, Alessandra Marcella) albo wariacji opartych na przejętym lub otrzymanym od kogoś materiale muzycznym (takimi utworami są np. *Wariacje Goldbergowskie* BWV 988 czy *Ofiara Muzyczna – Musikalisches Opfer* BWV 1079). Bach dokonywał też wielokrotnie przeróbek, parodii i adaptacji swoich wcześniejszych kompozycji (np. istnieją cztery wersje jego *Pasji wg św. Jana* BWV 245, a większość części *Mszy h-moll* BWV 232 to przetworzenia fragmentów pochodzących z jego kantat).

⁶² Zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 295.

⁶³ Być może właśnie skojarzenia mortualne (i – co za tym idzie – dwuznaczne odczucia) wywołała muzyka Bacha, usłyszana przez Białoszewskiego (lub może tylko „odtworzona” przez jego pamięć i wyobraźnię?) kiedyś po przebudzeniu ze snu: „Po niedawnym przebudzeniu podjechała mi do ucha natrętnie melodia. Znana. Co to? Takie gderliwe, raczej nieprzyjemne. Jakby «ciotka chciała, kazała». To z poważnej coś jednak. Ej, kto to, kto to, podjeżdża mi i podjeżdża, już czuję – nieprzyjemne stuknięcie. Z kim? Z Vivaldim? Nie. Bach. Czyżby Bach? Tak, Bach” (Białoszewski, *Chamowo*, s. 167). Muzyka Bacha oddziaływała negatywnie (depresyjnie) także na bohaterkę wiersza *Półznajoma*:

– wy tak specjalnie puszczacie smutną muzykę
jak ja jestem
– to bach
– wy specjalnie, żebym płakała
– żeby pani? to Bach
– żeby mnie wygnąć.

(*Wiersze wybrane i dobrane*, s. 180)

portretowany w *Transach* przez Białoszewskiego, to „artysta-pająk” – uduchowiony twórca dzieł niepodlegających czasowi i umożliwiających kontakt z tym, co absolutne – pośrednik między światem boskim a ludzkim⁶⁴:

Bach w nieobjęciach Boga, jak my w jego, w ich, wisi, wisimy do góry nogami, w dół głową
ja nie wiem,
o dniu święty, nie wiem, jak długo będziesz rozkwitał
i siedział w środku, czy jako te ileś godzin, czy doba...
mojego życia...
aetatis suae...
ja... wieku swego...

Swojego czasu... żył... czuł i pisał. Śpiewają ci, co przeważnie nie żyją, mam takich, śpiewają tego, co 1750 roku o nim syn napisał na sztuce fugi „Tata Jan Sebastian Bach umarł” śpiewają o tym, co wziął odpowiedzialność za wszystkich, i ci jego, od niego – Piłat, Piotr... śpiewają nimi tego Bacha mnie tu, dziś, 4 lipca 1974, śpiewają bo tak nagrane, kiedy ja, jak tu, siedziałem na Chłodnej, mur żydowski był zaraz, ginęli, ginęli, rok 1942, nagrane w Niemczech... w Dreźnie... w sabat hitlerowski, w środku rozkwitającej już czwarty rok największej potworności świata, matryce tych nagrań znalazły się w Berlinie, jedna zginęła w gruzach, były bombardowane z ziemi, z powietrza, ognia i wody...⁶⁵

Narrator *Transów* Białoszewskiego, wprowadzony przez muzykę Bacha w mistyczne uniesienie, przedstawiane jako zawieszenie głową w dół „w nieobjęciach” kompozytora (na nici z „pajęczyny” jego dzieł), może ujrzyć wszystko na nowo (odkrywać nieznane „obroty rzeczy”) i odczuć paradoks własnej egzystencji. Doznając euforycznego upojenia istnieniem („dniem świętym”, który w nim „rozkwita”), równocześnie przybliża się do tajemnicy własnej śmierci; widzi (?) bowiem napis „aetatis suae...”

⁶⁴ Obraz Monteverdiego-pajaka poprzedza w *Transach* wizję ukazującą Bacha: „«Ściągali z całej Europy muzycy do Wenecji, gdzie przez pół wieku rozkwitał geniusz Monteverdiego.» Tak wyczytałem na płycie. Teraz sobie to wyobrażam. Idą i idą do niego. Z różnych stron, z mrozów, z góry, z wody, przez rowy, mury. On żyje, pisze. Oni nadchodzą. Patrzą. Słuchają. Pytają. Podsluchują. Roznoszą. Piszą. Ale on w środku. Idzie dziesięć lat, dwadzieścia, trzydzieści. Pająk. Rozkwita. Łapie i puszcza. O, kaktus jednej nocy. Bzyczą. Oni. On łapie, wysysa, nasycza, kwitnie, roślinozwierzobóg, jednej nocy było lat pięćdziesiąt. To jednej. Szli. I szli. Niby umarł. Mówili o nim. Słyszało się. I ja. A potem już nic o nim, a jego... Ile, ile? Drugą noc kwitnie już trzysta pięćdziesiąt, trzysta siedemdziesiąt, trzysta osiemdziesiąt... Lat” (M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 206–207). Pająk to symboliczny pośrednik między bogami a ludźmi (zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 294), a jego „tkanie” ukazuje prawdę o bycie jako procesie ciągłego przechodzenia form starych w nowe: „pajaki, bezustannie niszcząc i budując, symbolizują nieprzerwaną inwersję utrzymującą w równowadze życie kosmosu. Tak więc symbolika pajaka zakorzeniona jest głęboko w życiu ludzkim i oznacza «ciągłą ofiarę», za której pośrednictwem człowiek bezustannie w ciągu swojego życia się zmienia; nawet śmierć właściwie tylko pruje stare życie, aby uprząść nowe” (J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 299–300).

⁶⁵ M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 207–208.

ze swojego epitafium („ja... wieku swego...”) ⁶⁶ i streszcza historię swego życia („Swojego czasu... żył... czuł i pisał”). Również muzyka, której słucha on z płyty – to przypuszczalnie jedna z dwu Bachowskich *Pasji* ⁶⁷ – odsłania paradoksalne oblicze: wywiedziona z pozaczasowej sfery rzeczywistości przez kompozytora-mistyka (wiszącego „w nieobjęciach Boga”) i utrwalaona w niezmiennym zapisie ⁶⁸, okazuje się opowieścią o konieczności umierania. Nie żyją jej wykonawcy i nie żyje jej twórca („co 1750 roku o nim syn na sztuce fugi «Tata Jan Sebastian Bach umarł»”), a treścią zawartych w niej śpiewów (i zarazem głównym tematem Bachowskich dzieł) jest śmierć ⁶⁹ – interpretowana jako odkupieńczy akt mesjański („śpiewają o tym, co wziął odpowiedzialność za wszystkich”) oraz jako jedna z rzeczy ostatecznych ⁷⁰. Słuchane przez narratora *Transów*

⁶⁶ Łacińską formułę *aetatis suae anno* ('w wieku swych lat') można odnaleźć w inskrypcjach umieszczanych na dawnych portretach oraz w epitafiach. Oto – przykładowo – fragment kończący epitafium Jana Tęczyńskiego (1484–1553) z renesansowego nagrobka znajdującego się w kościele farnym w Kraśniku: „*Mortuus anno 1553. Aetatis suae 68. Die 20 Mai*” (*Herby rycerstwa polskiego przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane roku pańskiego 1584, Kraków 1858, s. 73*).

⁶⁷ W obsadzie *Pasji według św. Jana* (BWV 245) i *Pasji według św. Mateusza* (BWV 244) znajdują się Piłat i Piotr Apostoł, przywoływani w tekście prozy. Na marginesie warto wspomnieć – odwołując się do wspomnień Leszka Solińskiego – że Białoszewski podczas pisania *Pamiętnika z powstania Warszawskiego* namiętnie słuchał Bachowskiej *Pasji według św. Jana*: „Słuchał wtedy nieustannie *Pasji* Bacha według świętego Jana. Powtarzał do mnie znacząco «*Est ist vollbracht*». «Dokonało się»” (cyt. za: T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, s. 34). Nie jest więc wykluczone, że dramatyczna muzyka tej *Pasji* Bacha dostarczała mu inspiracji w kreowaniu obrazów wojennego „pożaru świata”.

⁶⁸ Płyta gramofonowa jest przedmiotem zawierającym „pozaczasowy” komunikat z zaświatów; specyfikę jej zapisu Białoszewski objaśnia we fragmencie prozy *Pan Mozart, Pan Bach, Pani Reginka, Ja*: „– weź pod uwagę – mówi Boguś – że wykonanie na płycie jest bez żadnych zmian, nie żyje” (Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciagi*, s. 152).

⁶⁹ Śmierć jest jednym z najważniejszych motywów w twórczości Bacha, o czym w znacznym stopniu przesądziły jego doświadczenia życiowe (liczne i przedwczesne zgony w najbliższej rodzinie). Jego twórczość oratoryjną otwiera m. in. żałobna kantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)* BWV 106, w której obraz umierania został przedstawiony w formie dialogu Jezusa i duszy, opartego na ostinatowej, „kołowo” skomponowanej muzyce, tworzącej symboliczny, spiralny wir (w „duecie” basu i altu: *Heute wirst du mit mir im Paradies sein / Mit Fiet und Freud ich fahr dahin*).

⁷⁰ Z zagadnieniami eschatologicznymi Białoszewski wiąże w *Transach* także muzykę Georga Friedricha Händla (1785–1759), przywołując arię basu z solowymi partiami trąbki – pochodzącą z III części oratorium *Mesjasz* (HWV 56) – opartą na apokaliptycznym tekście z *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian* („W jednym momencie, w mgnieniu oka, na dźwięk ostatniej trąby – zabrzmi bowiem trąba – umarli powstaną nienaruszeni, a my będziemy odmienieni” – 1 Kor 15, 52): „A u Haendla w *Mesjaszu* pod koniec śpiewu jeden z trąbką przenikliwą... o tym, jak na Sąd Ostateczny odezwie się «archangel» i powtarza, że się odezwie się «archangel» na trąbie, i słysząc ją już... przestrzeliła wszystko i leci...” (Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciagi*, s. 208). Z tymi spostrzeżeniami ko-

nagranie Bachowskiej *Pasji*, tworząc ponadczasowy pomost między historycznymi epokami oraz wspólnotę żywych z umarłymi, ujawnia jednak jeszcze inny paradoks: powstało ono w Dreźnie podczas drugiej wojny światowej⁷¹, w 1942 roku („w sabat hitlerowski”), a więc na początku okresu najintensywniejszych prześladowań rasistowskich, w czasie „ostatecznego rozwiązywania kwestii żydowskiej” (*die Endlösung der Judenfrage*). Ocalone z wojennych żywiołów skłania więc po latach świadka zagłady, która dokonywała się w getcie warszawskim, do porównywania Holocaustu z niewinną ofiarą Jezusa z Nazaretu⁷².

Wierszowany epilog opowieści o Bachu, zawartej w *Transach*, uzupełnia symbolikę obrazu zawieszenia „ja” na muzycznej nici o jeszcze jeden sens:

i śpiewają dalej,
patrzcie, ludzie! ludzie!
a ja siedzę i słucham,
i przekręcam się głową
w dół, na tym
krańcu nitki czasu
i hecy, trzymam ją,
już mi się wymyka,
ten koniuszek, wciąż,
wciąż.

Trzymajcie!⁷³

Nitka z „pajęczyny” Bachowskich śpiewów zostaje utożsamiona z nią cią symbolizującą życie⁷⁴. Przekręcanie się głową w dół podczas zwisania

responduje inny zapis poświęcony muzyce Händla: „Händel streszcza się. Na przykład idzie melodia, potem śpiew, a potem to się powtarza, ale coraz szybciej, do jakiegoś takiego zakręcenia w wir w zlewie” (tenże, *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 123).

⁷¹ To prawdopodobnie długogrająca reedycja szybkoobrotowego nagrania *Pasji* (lub jej fragmentów) w wykonaniu Dresden Kreuzchor (Drezdeńskiego Chóru kościoła św. Krzyża) i Staatskapelle Dresden (Drezdeńskiej Orkiestry Miejskiej) – być może pod dyktando Karla Böhma, dyrektora Opery Drezdeńskiej w latach 1934–1943.

⁷² Tadeusz Sobolewski skomentował ten fragment *Transów* Białoszewskiego następująco: „W tym monologu wewnętrznym Miron, póki gra płyta, zagarnia w jednym rzucie i kosmos, i chwilę, i całe swoje życie – obecne, wojenne, przedwojenne. Nie wstydzi się wylewności, patosu” (Sobolewski, *Człowiek Miron*, s. 34). Czynnikiem współtworzącym ów patos wydaje się uduchowiona muzyka *Pasji* Bacha.

⁷³ M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 208.

⁷⁴ Nić symbolizuje m. in. istnienie, życie, przeznaczenie, los, oś świata (zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 250). Utożsamienie muzycznej nici z nicią życia (istnienia) można także odnaleźć w dwu wierszach Białoszewskiego:

Na gregoriańskim sznurku
uwiązany
słucham [...]

(*Zapadnięcie pociągnięcie*, [w:] *Wiersze wybrane i dobrane*, s. 86)

na niej, będące figurą przeżycia mistycznego, może zatem oznaczać także wkroczenie w końcową fazę egzystencji i oczekiwanie na zbliżającą się śmierć. Jest ono – mówiąc przenieśnię – ostateczną, brawurową akrobacją świadomości (anonsowaną przez poetę jak cyrkowy występ: „patrzcie: ludzie! ludzie!”), wykonywaną na chwilę przed upadkiem w nieistnienie. Jest popisem „zwinności” egzystencji (wszak „Byt to spryt”⁷⁵) i zawadiacko-heroicznym trwaniem w gotowości na kres „hecy” – bycia. Inspiracją i tłem tego karkołomnego dokazywania jaźni okazuje się muzyka – słuchana dogłębnie i wywołująca ekstazę, kompletna formalnie i wyrazowo (zarazem sakralna, żałosna i skoczna) – stworzona przez „przedziwnego mistrza” Bacha. Taki może być sens metaforycznego obrazu „trzymania” przez poetę nitki „czasu / i hecy” – zarówno muzyki, jak i życia. Nato-

plyta
odwija nadanie
Mozarta
słyszę
co
nie wiem
wyglądam
to ta nitka
odwija się
w ten piasek
na dół
wisimy
na niej

(Zawieszenie w porozumieniu, [w:] *Odczepić się*, s. 118).

Droga wyznaczana przez tę nić prowadzi ku nieskończoności – osiągalnej za cenę śmierci. Sugestię taką zawiera wiersz:

PO NITCE
zaglądam w kąt
zwinęta w kłębek
nieskończoność

ja palcem na nią
ona syczy

uciekać!
ratunku!
nie ma

(*Po nitce...*, [w:] *Wiersze wybrane i dobrane*, s. 134).

⁷⁵ To przedostatni zapis z cyklu *Niebo w górę i w dół* w tomie *Odczepić się* (s. 124) sparafrazowany później przez Białoszewskiego w *Kabarecie Kici-Koci*: „Życie jest zgrzytem. [...] I sprytem. [...] I czemś nieprzywoitem” (w utworze *Niespodzianka na N* z tomu *Oho*, Warszawa 1985, s. 143–144).

miast jego finalny (pożegnalny?) okrzyk „Trzymajcie!”, skierowany do śpiewających Bacha umarłych, znajdujących się na jej drugim krańcu, oznacza pragnienie trwania – również w chwili śmierci – w jednoczącym „pozaczasowym” porozumieniu z całym bytem, a zatem doświadczania pełni istnienia aż do końca.

Muzyka Bacha towarzyszy więc poecie – bohaterowi przedstawianemu w utworach Białoszewskiego – w przemierzaniu ostatniego etapu życia i czekaniu na śmierć. Co więcej, wydaje się, że ukazuje mu ona prawdę o jego przeznaczeniu. Znajduje on w niej bowiem zarówno prefigurację swoich artystycznych wypowiedzi, polegających na tworzeniu sztuki z materii własnej egzystencji, jak i zapowiedź nadchodzącego nieuchronnie końca. Narrator utworu *Pan Mozart, Pan Bach, Pani Reginka, Ja*, pochodzącego ze zbioru *Szumy, zlepy, ciągi*, rekonstruuje okoliczności zgonu dwu „ponadczasowych” kompozytorów i dawnej sąsiadki (która lubiła muzykę Mozarta), upewnia się co do prawdziwości własnej śmierci („Przecież umrę. I też – no –”); jednak zgłębiając ostatnie dzieło Bacha, natrafia na intrygujące zapisy w jego autografie, pozwalające mu jeszcze wnikliwiej rozważyć prawdę o swoim losie:

Któregoś dnia słuchaliśmy *Kunst der Fuge*. Dziewiętnaście wariacji.

– Na tym się urywa – mówi Przemek – jego syn napisał, o widzisz, „Tata”, i przekreślone „Tata”, a jest „Jan Sebastian Bach umarł”⁷⁶.

Co mógł zauważyć narrator tej prozy – jako *porte parole* Białoszewskiego – podczas oglądania ostatniej karty rękopisu Bachowskiej *Kunst der Fuge*⁷⁷? Jego rozmówca pokazuje mu niedokończony zapis czterogłosowej

⁷⁶ Tenże, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 150.

⁷⁷ To ostatnie, nieukończone dzieło Bacha stanowi sumę jego przemyśleń na temat sztuki fugi – jest traktatem o komponowaniu wszelkich typów tych polifonicznych utworów. „Wywiedziona z jednego zasadniczego tematu *Sztuka fugi* skupia w sobie w sposób maksymalny, nie spotykany u żadnego innego kompozytora przed Bachem ani po nim, dwie zasadnicze idee formy: ideę przestrzenną – polifonii ścisłej (kanon, fuga), ideę czasową (linearną) – formy wariacyjnej (cyklu wariacji). Sama zaś idea wariacyjności realizuje się tu dwustopniowo, poprzez charakterystyczną dwuaspektowość tematu. Tematem mianowicie dla całego cyklu jest po pierwsze – czysto melodyczny prosty temat fugi, eksponowany na początku; po drugie – cała pierwsza fuga traktowana może być jako wyższego rzędu temat. Temat zasadniczy, w węższym melodycznym sensie, wciela się w kolejne fugi – opatrzone ogólną nazwą *contrapunctus* i kolejnym numerem – od pierwszej, najprostszej, po wysoce złożone. [...] Temat w postaci zasadniczej i jego odmiany „wędrują” przez cały cykl, kombinowane kontrapunktycznie z różnymi kontrtematami [...]. Całe dzieło składa się z szesnastu fug – czternastu czterogłosowych, dwóch trzygłosowych – oraz czterech dwugłosowych kanonów (tworzących kompendium sposobów kanonicznego kształtowania). *Sztuka fugi* przedstawia różne typy fug: pojedyncze, podwójne, potrójne, jedną – ostatnią, nawiązującą do typu

fugi, przerwanej w trakcie opracowywania trzeciego tematu („Na tym się urywa”), ale przede wszystkim zwraca uwagę na inskrypcję sporządzoną pod nutami przez syna kompozytora: „«Jan Sebastian Bach umarł»”. Rzeczywista postać tej notatki jest jednak inna; jej autor – Carl Philipp Emanuel Bach – wskazał na symboliczne okoliczności śmierci kompozytora: „NB. W czasie pracy nad tą fugą, w której nazwisko BACH pojawia się jako kontratemat, autor zmarł”⁷⁸.



Źródło: B. Pociej, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Warszawa 1995, s. 149.

Podążając tropem sugestii zawartej w tym zdaniu, trudno nie zauwa-

czteroczęściowego *ricercaru* – niedokończoną, czterotematyczną [...]; cykl utrzymany jest w jednej zasadniczej tonacji *d-moll*, z licznymi wszakże modulacjami” (B. Pociej, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Warszawa 1995, s. 148–149).

⁷⁸ Cyt za: Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2011, s. 508. Oto szczegóły dotyczące powstawania ostatniego ogniwa *Kunst der Fuge* i jego rękopiśmiennego zapisu: „Bach – jak się wydaje – skomponował poczwórną fugę na samym końcu, gdy rozpoczęto już sztychowanie *Kunst der Fuge*. Rękopis roboczy, pochodzący z lat 1748–1749, należący do ostatnich muzycznych manuskryptów pisanych ręką Bacha i w swoim nieukończonym stanie (urywa się po 239 taktach) może skłaniać nas do przypuszczeń, że to śmierć zatrzymała pióro kompozytora. W błąd wprowadzony został nawet Carl Philipp Emanuel, jak to ukazuje notatka umieszczona przez niego wiele lat później na ostatniej stronie rękopisu [...]. Jednak niekompletna forma, w jakiej zachowała się ta fuga, nie odpowiada temu, co w rzeczywistości istniało w momencie śmierci Bacha. Przed skomponowaniem poczwórnej fugi Bach musiał wypróbować kombinatoryczne możliwości czterech tematów. Jego szkic takich kontrapunktycznych kombinacji nie zachował się, ale w *Nekrologu* opisano ten zamiar kompozytora, wspominając o «szkicu» do fugi, która «miała zawierać cztery tematy i być potem, nuta po nucie, odwrócona we wszystkich czterech głosach». Z owego stwierdzenia możemy wnioskować, że *Kunst der Fuge* była w momencie śmierci Bacha mniej niekompletna niż wersja, która zachowała się do naszych czasów. Zaginiony szkic musiał być opracowany w wystarczającym stopniu, by doprowadzić poczwórną fugę do końca” (tamże, s. 507–508).

żyć, że śmierć Bacha nastąpiła, gdy muzycznie opracowywał on swoje nazwisko, kiedy dźwięki B-A-C-H stały się tematem jego fugi: trafiły w obręb jej absolutnej struktury i zostały poddane kontrapunktycznym operacjom. Innymi słowy, śmierć przybliżyła się do kompozytora i spełniła wyrok, kiedy materia swego dzieła, wykraczającego poza czas, uczynił on samego siebie. Jeśli założyć, że Białoszewski podczas czytania nut⁷⁹ i inskrypcji syna kompozytora zdołał uchwycić właśnie tę symboliczną treść, mógł on z ostatniej strony rękopisu *Kunst der Fuge* odczytać prorocstwo dotyczące swojej twórczości oraz śmierci. Skoro tak jak Bach włączył on w sferę artystycznej kreacji swoją egzystencję, może spodziewać się, że niebawem umrze. Niedokończone głosy Bachowskiej fugi – jak przezwane włókna przędzy tworzącej symboliczną nić życia – uzmysławiają mu, że wkroczył już w ostatnią fazę swej egzystencji i twórczości. Tym samym w dziele Bacha odnalazł analogię z własnym istnieniem: koniec życia i twórczości kompozytora rozpoznał jako figurę własnego bycia.



⁷⁹ O umiejętności czytania nut (i partytur) przez Białoszewskiego może świadczyć inny fragment z *Szumów, zlepow, ciągów*, złośliwie komentujący niewyrobieństwo w tej dziedzinie, jakie prezentował Artur Sandauer:

Raz u Lecha Emfazego Artur S. postanowił zorientować się nieco w systemie zapisów nutowych. Staszek P. otworzył partyturę symfonii Haydna.

– o, u Haydna to nawet widać symetrię, nie tylko słyszać

– tak rzeczywiście

i chyba na tym się skończyło.

(Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciagi*, s. 61).

Muzyka słuchana ciałem i umysłem. *Nieszpory w Notre-Dame Aleksandra Wata*

Czytając utwory tworzące cykl *Obce miejsca, obce twarze* w tomie *Wiersze* (1957)¹ Aleksandra Wata, łatwo dostrzec odrębność nastroju „wierszy paryskich”, które – w przeciwieństwie do poprzedzających je „wierszy włoskich” – są pogodne i optymistyczne². Światło, gwar i ruch, znamionujące ich obrazowanie, kontrastują z mrokiem, ciszą i znieruchomieniem rzeczy, jakie można dostrzec w przedstawieniach Wenecji, Rzymu i Florencji. Uznając za słuszne twierdzenie, że poezja Wata jest skrajnie autobiograficzna³, możemy przypuszczać, że na zmianę tonacji utworów tego

¹ A. Wat, *Wiersze*, Kraków 1957.

² Cykl *Obce miejsca, obce twarze*, w którym zostały utrwalone epizody z kilku powojennych podróży Wata na Południe i Zachód Europy, otwiera sześć „wierszy włoskich”: *Dytyramb*, *Przypomnienie Wenecji*, *W Rzymie*, *Do przyjaciela rzymianina*, *We Florencji*, *Przed ostatnią Pietą Michała Anioła*; następującą po nich serię „wierszy paryskich” tworzą cztery utwory: *Nieszpory w Notre-Dame*, *Paryż na nowo*, *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylone* (z kiczów paryskich), *W kawiarni na Place de la République*; zamknięcie cyklu stanowią dwa utwory opisujące francuską prowincję: *W Tourrettes-sur-Loup*, *Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca*; oraz dwa „poematy” sycylijskie: *Odjazd na Sycylię*, *Wieczór – noc – ranek*. O odmienności tonacji wierszy „włoskich” i „francuskich”, zawartych w cyklu *Obce miejsca, obce twarze*, pisała Krystyna Pietrych w artykule *Spotkanie pierwsze. Aleksander Wat*, [w:] teje, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 49–104.

³ Tak rozpoznawał poezję Wata na przykład Czesław Miłosz: „Wbrew powszechnym niemal dzisiaj zasadom jego poezja jest bezwstydnie autobiograficzna, jest stenogramem cierpienia” (Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 81). O wpływie czynników biograficznych na konstrukcję (oraz recepcję) wierszy Wata pisał Adam Dziadek, zwracając uwagę na obecność w tekstach poety elementów autorskiej autokreacji: „Podmiot wierszy Wata jest częściowo ukształtowany na podstawie biografii poety, o czym świadczą zarówno liczne przypisy o charakterze autobiograficznym, jak i fragmenty utworów, w których ślady biografii łatwo daje się odczytać po lekturze *Mojego wieku*, *Dziennika bez samogłosek* czy wreszcie książki Oli Watowej *Wszystko co najważniejsze...* Twierdząc jednak, że opublikowanie wielu tekstów o charakterze autobiograficznym trochę zaszkodziło tej poezji, jest ona bowiem aż nazbyt często odczytywana przez pryzmat zawartego w nich projektu lektury, który Wat do pewnego stopnia opracował sam, co jest ewidentnie elementem strategii autorskiej

cyklu wpłynął stan zdrowia poety. Wat, dotknięty nieuleczalną chorobą bólową⁴, prawdopodobnie właśnie wtedy odczuł krótkotrwale złagodzenie jej objawów. Został niespodziewanie uwolniony z zamknięcia „w czterech ścianach [...] bólu”⁵ i zaczął na nowo intensywnie odbierać otaczający go świat. Podobnych remisji choroby doświadczał także w innych okolicznościach, co potwierdza zapis z *Moraliiów* (wchodzących w skład *Dziennika bez samogłosek*), w którym Wat tworzy autoportret, opowiadając o Iks⁶:

Po – (teraz już siedmiu) – dniach ustawicznego „udawania nieboszczyka”, kiedy leżąc bez ruchu (niesłusznie oczywiście), bez głosu, nie myśląc, Iks stara się „oszukać swój ból” („co ci po mnie, skoro już nie żyję”), kiedy Iks rejestruje, że nie ma już, jak mu się zdaje (niesłusznie oczywiście), ani jednego włókna, które by chciało dalej żyć – wtedy nieoczekiwanie, znienacka, jak zarzucona przez kompozytora fraza, wraca radość. Lekka jak pióro na wodzie, ale zwycięska. Pić uszami śmiech młodej kobiety, pić oczami wieczorny lot nietoperzy, szmer księżycy, kiedy przesuwają się w kwadrze wśród milczenia gwiazd, bałaty Piccolo Marina. Słuchać własnych dudniących kroków na wąskiej nocnej ulicy, być omżonym latarnią gazową na ulicy Żurawiej, otuloną wstydliwie liśćmi, słuchać głosów ludzi, dzwonów warszawskiej Wielkiej Soboty, nieszporów w Kosmie-Damianie. „*Réjouis-*

[...]. Na projekt ten, a jest to w końcu znamienna cecha każdej autobiografii (która zdaniem Paula de Manna jest od-twarzaniem), składają się też autokreacja, rozliczne fantazmaty, permanentna skłonność poety do hiperboli, a nawet mitomanii” (Dziadek, *Wiersze somatyczne Aleksandra Wata*, [w:] tegoż, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 90).

⁴ Wat zapadł na tę chorobę w początkach 1953 roku – w efekcie doznanego wcześniej udaru (jesienią 1952 roku). Neurologia określa to schorzenie jako „zespół Wallenberga” („zespół boczny opuszki, który występuje w zamknięciu światła tętnicy mózdzku dolnej tylnej lub tętnicy kręgowej tuż przed połączeniem z tętnicą podstawową”). Dolegliwości związane z tą chorobą obejmują m. in. „niedowład podniebienia (wskutek czego dołączają się zaburzenia mowy i połykania), objaw Hornera (wytrzeszcz lub zapadnięcie się oczu, poszerzona lub zwężona źrenica), zaburzenia czucia bólu na twarzy”. Poeta sporządził szczegółowy opis początkowych objawów swojej choroby (znajduje się on w jego archiwaliach); umieścił też zapisy na ten temat w *Dzienniku bez samogłosek* (wszystkie informacje i cytaty za: A. Dziadek, *Wstęp*, [w:] A. Wat, *Wybór wierszy*, BN I 300, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008, s. XII-XIII).

⁵ Wyrażenia te pochodzą z utworu *** [*W czterech ścianach mego bólu*], który otwiera tom *Wiersze* (1957) Wata (i jest zarazem pierwszym ogniwem cyklu *W okolicach cierpienia*): „W czterech ścianach mego bólu / nie ma okien ani drzwi. / Słyszysz tylko: tam i nazad / strażnik chodzi za murami. [...] Gdzieś na pewno lecą lata / z ognistego krzaka życia. / Tutaj chodzi tam i nazad / strażnik – upiór z ślepą twarzą” (Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992, s. 175).

⁶ Część pierwsza *Dziennika bez samogłosek*, „nosząca autorski tytuł *Moralii*, powstała najprawdopodobniej w latach 1953–1957 [...]” (*Nota redakcyjna*, [w:] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac., przyp. i indeks K. i P. Pietrychowie, Warszawa 2001, s. 6). „W swoich zapiskach Wat odróżnia, choć niekonsekwentnie, «X» określające bądź osobę fikcyjną, bądź kogoś, o kim nie chciał pisać wprost – od «Iks»-a, którym to określeniem posługiwał się zazwyczaj, gdy pisał o sobie samym” (*Przypisy*, [w:] tamże, s. 362).

-toi, mon âme" z organów Notre Dame, kiedy światła wieczoru letniego, wpadając przez witraże, stykały się z blaskiem korony, otrzeć się o przechodniów, chłonąć ruch, blask, zapachy, obecność cieplej ręki na czole. I tyle jeszcze, tyle⁷.

Każde wyjście poety z zamknięcia, spowodowanego skrajnie wyczerpującym cierpieniem, przebiega w podobny sposób: przywrócony życiu Iks (Wat) zanurza się we wrażeniach dostarczanych przez zmysły. Chłonie świat – słuchem, wzrokiem, dotykiem, powonieniem. Dostępując „wyjścia z otchłani”, chce pośpiesznie nasycić się (na zapas?) różnorodnymi doznaniem, zarówno banalnymi, jaki i wzniosłymi, ponieważ każde z nich okazuje tak samo ważne. Odzyskując radość życia, może też znowu pisać⁸. Paryż zobaczony przez poetę, który od nowa cieszy się istnieniem, nie może być więc miastem pogrążonym w ciemności. Pisała o tym Krystyna Pietrych:

Radosne wiersze paryskie są poetyckim śladem ulgi, widoczne tu przejaśnienia mogą znaczyć fizycznie lepszą kondycję, a wówczas świat jawi się w całym swym nieogarnionym bogactwie. [...] Przestrzeń Paryża więc to kraina arkadyjska, choć w tym przypadku lepiej chyba powiedzieć – rajska. [...] I napotkani ludzie, i powietrze, i aleja kasztanów, i dobiegająca skądś piosenka, i zapach jedzenia, i stary kościółek – wszystko to są [...] sygnały wspaniałości tego miasta. Każdy element pejzażu, każde zdarzenie, nawet najbliższe, posiada moc niezwykłą: ujawnia piękno, ład i dobro świata⁹.

Wat, przebywając w Paryżu, szukał kontaktu z dziełami sztuki. O dążeniu tym zaświadcza jego pierwszy „wiersz paryski” – *Nieszpory w Notre-Dame*. Jednak to nie architektura gotyckiej katedry, uznawanej za jeden z symboli Paryża (i rytualnie odwiedzanej przez przybywających do tego miasta turystów), skupiła jego uwagę. Najważniejsza okazała się muzyka, usłyszana we wnętrzu tego słynnego kościoła:

Wejdz do katedry letnim wieczorem,
gdy grają Bacha: Sois tranquille
Sois tranquille, mon âme...

⁷ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 20.

⁸ Wspominał o tym Czesław Miłosz: „[...] każdy jego wiersz był nagryzmołoną pospiesznie notatką, z poczuciem, że czasu mało, że to łaska, jeżeli wolno mu coś zarejestrować, zanim znów nie powali go atak, a przeciwbólowe środki nie otępią na długie tygodnie czy miesiące” (Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, s. 81).

⁹ K. Pietrych, *Co poezji po bólu?...*, s. 75 i 70. Najbardziej wyraziste i bezpośrednie wyznania, dowodzące dobrego samopoczucia poety i jego „otwarcia” na świat, pojawiają się w „wierszach paryskich” dwukrotnie: w utworze *Paryż na nowo* („pierwszy dzień mój w tym mieście – / jak pierwszy Stworzenia dzień: / i widzę, widzę, że jest dobrze...”) oraz w utworze *W kawiarni na Place de la République* („Dobrze jest, dobrze! Jak dobrze jest / żyć”). Cyt. wierszy za: A. Wat, *Poezje zebrane*, s. 245 i 248.

Chorał witraży, koron jarzenie,
 świec stu tysięcy płonące języki
 wzburzą w powietrzu ów pył kolorowy,
 który tak płasko laicyzują
 malarze post-impresjoniści...

Ach nie, to nie to! Światło – duch święty
 wdarło się burzą przez szkło i ołów.
 A gdy się z Bacha miesza harmonia,
 wzbudza w przestrzeni gamy kolorów,
 gdzie każdy kolor innym jest ogniem
 dźwięcznym eonem w ognia pryzmatach
 chórem kolorów śpiewem płomienia
 dźwięków obłokiem w ogniu katedry...

Ogień to żywy. W nim się odradza
 dusza zaszczuta. Feniks umarły.
 Sois tranquille, mon âme... Sie ruhig, mein' Seel'

Sei ruhig¹⁰

Podmiot wiersza – porte-parole poety przeżywającego radosne otwarcie na rzeczywistość – po wejściu do Notre-Dame słucha muzyki Johanna Sebastiana Bacha. Choć możliwe jest, że jej odbiorcą stał się tam przypadkiem, to bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że do katedry wybrał się specjalnie, by posłuchać Bachowskich kompozycji, wykonywanych na organach¹¹. Sugeruje to retoryczna autoperswazja, otwierająca wiersz: „Wejdz do katedry letnim wieczorem, / gdy grają Bacha”. Jakie utwory mógł wtedy usłyszeć Wat w Notre-Dame? Zapis umieszczony w *Moraliach* pozwala zidentyfikować jedną z tych kompozycji: „Słuchać [...] «Réjouis-toi, mon âme» z organów Notre Dame, kiedy światła wieczoru letniego, wpadając przez witraże, stykały się z blaskiem”¹². *Réjouis-toi, mon âme* [‘Raduj się, duszo moja’] to tytuł organowego wariantu chorału *Jesus bleibet meine Freude* (*Wohl mir, daß ich Jesum habe*) z Kantaty BWV 147

¹⁰ Tamże, s. 244. Poeta nie określił daty powstania tego wiersza. Tylko dwa z czterech „wierszy paryskich” zawierają taką informację: *Paryż na nowo powstał* „[...] w maju 1956”, natomiast czas powstania *W kawiarni na Place de la République* to „lipiec 1956”. Być może wiersz *Nieszpory* powstał w tym samym roku, co dwa datowane utwory.

¹¹ Koncerty, będące prezentacjami głównych organów katedry Notre-Dame („Auditions d’orgue de Notre-Dame de Paris”), mają wieloletnią tradycję i odbywają się regularnie w niedzielne wieczory (w porze nieszporów). Ich inicjatorem był Pierre Cochereau (1924–1984), uczeń Maurice’a Duruflé i Marcela Dupré, ceniony instrumentalista i improwizator (a także kompozytor i pedagog), który w latach 1954–1984 pełnił funkcję tytularnego organisty w Notre-Dame. Możliwe, że Wat, przebywając w Paryżu w roku 1956, słuchał właśnie tego gry.

¹² A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 20

Bacha¹³, opracowanego przez Maurice'a Duruflé¹⁴. W wierszu utwór ten został przywołany jednak za pomocą innego wyrażenia, przytoczonego na początku monologu lirycznego po francusku: „Sois tranquille / Sois tranquille, mon âme...” [‘Uspokój się / Uspokój się, duszo moja...’], a w jego zakończeniu także po niemiecku: „Sei ruhig, mein' Seel' // Sei ruhig” [‘Uspokój się, duszo moja // Uspokój się’]. Te dwa odrębne językowo zapisy (co ciekawe, lustrzane wobec siebie jako konstrukcje syntaktyczne) przypuszczalnie posłużyły do symbolicznego określenia genealogii kompozycji, wykonanej wtedy w katedrze: organowy chorał z Kantaty BWV 147 to muzyka o rodowodzie niemieckim, przetranskrybowana przez francuskiego kompozytora. Funkcjonują one jednak w wierszu przede wszystkim jako poetycka deskrypcja muzyki Bacha – oznaczają jej „granie”. W monologu lirycznym pojawiają się jako słowne ekwiwalenty jej dźwiękowych przytoczeń, którymi poeta postanowił zilustrować – otworzyć i zamknąć – swoją relację z przeżyć w Notre-Dame. Sformułowania te, tworząc ramę okalającą wypowiedź podmiotu o wrażeniach z koncertu, są także sygnałem nieprzerwanej obecności muzyki „w tle” jego relacji. Kreują one jej wyobrażenie – także przez swoją treść. Quasi-litanijne powtarzanie wezwań do zachowania spokoju, odtwarzające „mowę” jej dźwięków („Sois tranquille / Sois tranquille, mon âme...” [‘Uspokój się / Uspokój się, duszo moja...’]; „Sois tranquille, mon âme... Sei ruhig, mein' Seel' // Sei ruhig” [‘Uspokój się, duszo moja... Uspokój się, duszo moja // Uspokój się’]), z jednej strony, projektuje obraz utworu wyciszającego i łagodnego w wyrazie. Natomiast z drugiej strony, przez rytmiczne powtarzanie tych samych konstrukcji słownych, sugeruje obecność w tej kompozycji powracających (ostinatowo? imitacyjnie? figuracyjnie?) melodii, fraz czy dźwięków. Ostatni, graficznie wyodrębniony wers utworu Wata („Sei ruhig”) można uznać za odtworzenie *cody* Bachowskiego chorału – finalnego akordu, zagranego po retorycznej pauzie.

¹³ Chorał *Jesus bleibet meine Freude* [‘Jezus moją jest radością’] jest ostatnim – dziesiątym – ogniwnem kantaty BWV 147 *Herz und Mund und Tat und Leben* [‘Serce, usta, czyny, życie’] skomponowanej przez Bacha w Lipsku w 1723 roku na święto Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny (obchodzone 2 lipca). Ten sam materiał muzyczny kompozytor wykorzystał również w szóstym ogniwie tej kantaty – w chorale *Wohl mir, daß ich Jesum habe* [‘Mam Jezusa, rad jam wielce’].

¹⁴ Maurice Duruflé (1902–1986) – francuski organista i kompozytor. Studiował kompozycję w konserwatorium paryskim u Paula Dukasa. (zob. *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. C-D, Kraków 1984, s. 488). Od 1929 roku do śmierci pełnił funkcję tytularnego organisty kościoła St-Etienne-du Mont w Paryżu. Był autorem wielu organowych transkrypcji dzieł innych kompozytorów (m.in. Johanna Sebastiana Bacha, Roberta Schumanna, Gabriela Fauré, Charlesa Tournemire’a, Louisa Vierne’a). Jego opracowanie Bachowskiego chorału z kantaty BWV 147 (znane pod tytułami: *Réjouis-toi, mon âme* lub *Jésus que ma joie demeure*) pochodzi z 1952 roku.

Poeta w opisie muzyki Bacha odwołał się do wyrażenia „Sois tranquille, mon âme” (i „Sei ruhig, mein’ Seel”), parafrazując tytuł utworu opracowanego przez Duruflé (*Réjouis-toi, mon âme*)¹⁵. Możliwe, że uznał je za odpowiednie do przenośnego określenia charakteru kompozycji słuchanej w Notre-Dame. Chorał z Kantaty BWV 147 (zarówno w wersji oryginalnej, jak i w organowej transkrypcji) jest bowiem utworem pogodnym, lecz ekspresyjnie stonowanym, nastrojowym i refleksyjnym, wywołującym raczej zamyślenie niż spontaniczną radość¹⁶. Ta muzyka byłaby więc pod względem wyrazu i zdolności impresywnych nie całkiem dopasowana do euforycznego nastroju poety. Wat mógł omyłkowo podawać niedokładny tytuł tego chorału, mógł też jednak używać nieprecyzyjnie dobranych słów celowo, chcąc zwrócić uwagę na nieoczywistość swojego sposobu odbioru muzyki. Warto zatem zapytać: jak słuchał on tej kompozycji? W jaki sposób miała go ona uspokoić? Czy dzięki niej mógł się wyciszyć i znieruchomieć, tłumiąc w sobie zarówno pamięć bólu, jak i żywiołową radość, towarzyszącą mu od chwili ustąpienia objawów choroby? Czy raczej chciał poszukiwać w niej ukrytych bodźców, mogących podtrzymać entuzjastyczne nastawienie wobec paryskiej rzeczywistości? Jak godził jej spokojną muzyczną narrację ze swoimi odczuciami i potrzebami? Jak została przez niego odwzorowana w wierszu recepcja tej chorałowej fantazji?

Wyrażenia, przy pomocy których została przedstawiona i scharakteryzowana muzyka Bachowskiej kompozycji („Sois tranquille, mon âme” i „Sei ruhig, mein’ Seel”), opisują także nastawienie towarzyszące poecie podczas jej słuchania, odtwarzają toczący się w nim monolog

¹⁵ Na marginesie warto zauważyć, że przytoczone przez Wata niemieckojęzyczne wyrażenie – „Sei ruhig, mein’ Seel” – nie tylko nie odnosi się do oryginalnych tytułów obu chorałów z Bachowskiej Kantaty BWV 147 (*Wohl mir, daß ich Jesum habe; Jesus bleibet meine Freude*), ale również nie zostało zaczerpnięte z ich tekstów. Motywem przewodnim rozważań zawartych w obu tych kantatowych fragmentach jest radość jako następstwo zjednoczenia człowieka z Jezusem – radość z „posiadania” Zbawiciela, który kocha, pociesza, broni. Zob. oryginalny tekst Kantaty BWV 147 *Herz und Mund und Tat und Leben* w monografii Alfreda Dürra *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, przeł. A. A. Teske, Lublin 2004, s. 555–557 oraz jego tłumaczenie w dodatku: *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie Armina Teske* (kantaty kościelne) i Andrzeja A. Teske (kantaty świeckie), Lublin 2004, s. 89–90.

¹⁶ Albert Schweitzer, charakteryzując Kantatę BWV 147, zwrócił uwagę na łagodność wyrazową większości jej części – w tym i chorałów (które są pierwowzorami organowego opracowania stworzonego przez Duruflé): „W chórze początkowym i w arii *Ich will von Jesu Wunden singen* uderza znakomite zastosowanie trąbki. Pozostałe numery utrzymane są w osobiście miękkim i przejmującym tonie. Przebiegają wszystkie w ruchu triolowym, który zwłaszcza w obu fantazjach chorałowych na chór i orkiestrę *Wohl mir, daß ich Jesum habe* i *Jesus bleibet meine Freude*, sprawia niezwykle wrażenie” (Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Kraków 1987, s. 423).

wewnętrzny: „Uspokój się, duszo moja”. Znaczenia ukryte w tych powtórzonych kilkakrotnie w wierszu zdaniach pozwalają ustalić, na czym miałyby polegać to wyraźnie oczekiwane przez niego uspokojenie. Wydaje się, że naznaczony biblijną tonacją, autoperswazyjny zwrot „Sois tranquille, mon âme”¹⁷ to wariant wyrażenia zawartego w 7. wersecie *Psalmu 116* [114–115]: „Mon âme, retourne à ton repos”¹⁸ [‘Duszo moja, wróć do spokoju twego’], z którego poeta mógł odczytywać ważne dla siebie przesłanie. Sportretowany w tym psalmie człowiek, ocalony ze śmiertelnego niebezpieczeństwa i uwolniony od cierpień, pragnie cieszyć się doznawaną ulgą¹⁹. Jednocześnie występujące w jego monologu hebrajskie pojęcie „duszy” (obecne w biblijnych psalmach) wskazuje, że ukojenie to miałyby objąć zarówno ciało, jak i umysł – być dla jego „ja” doświadczeniem integralnym²⁰.

Wydaje się, że „spokój duszy”, oznaczający (podobnie jak w wyznaniu psalmisty) głęboką ulgę, która przenika wszystkie sfery osoby, był także dążeniem poety, nieoczekiwane (cudownie?) przywróconego życiu. Słuchając chorału Bacha w Notre-Dame, chciał on zatem nie tyle wyciszenia spontanicznie pojawiających się – smutnych bądź wesołych – nastrojów,

¹⁷ Zwrot „sois tranquille” można spotkać we francuskim przekładzie *Biblii* Louisa Segonda (z 1910 roku), np. w *Księdze Izajasza* (7,4): „Sois tranquille, ne crains rien, Et que ton coeur ne s’alarme pas” [‘Uspokój się, porzuć strach, i twoje serce niech się nie niepokoi’] (cyt. za internetową publikacją tekstu tejże *Biblii* na stronie bibletext.com: <http://lsg.sainte bible.com/isaiah/7.htm>; dostęp: 8 marca 2013).

¹⁸ Werset 7 *Psalmu 116* [114–115] zawiera następujące zdanie (przekład *Biblii* Louisa Segonda): „Mon âme, retourne à ton repos, Car l’Eternel t’a fait du bien” [‘Duszo moja, wróć do spokoju twego, bo Pan dobrze ci uczynił’] (cyt. za internetową publikacją tekstu tejże *Biblii* na stronie bibletext.com: <http://lsg.sainte bible.com/psalms/116.htm>; dostęp: 8 marca 2013).

¹⁹ Zdanie „Wróć się, duszo moja, do spokoju twego” stanowi fragment modlitewnego wyznania, w którym psalmista dziękuje Jahwe za ocalenie od przedwczesnej śmierci i oddalenie cierpień: „Ogarnęły mnie bóleśi śmiertelne i niebezpieczeństwa otchłani spotkały mnie. Znalazłem ucisk i boleść, ale wzywałem imienia Pańskiego: «O Panie, wybaw duszę moją!» Miłosiwy Pan i sprawiedliwy, i Bóg nasz jest litościwy. Pan strzeże małych: uniżony byłem, a wybawił mnie. Wróć się, duszo moja, do spokoju twego, albowiem Pan dobrze ci uczynił; bo wyrwał duszę moją od śmierci, oczy moje od płaczu, nogi moje od upadku. Będę się podobał Panu w krainie żyjących” (Ps 116 [114–115], 3–9; tłumaczenie Jakuba Wujka SJ).

²⁰ Pojęcie „duszy” w biblijnej *Księdze Psalmów* nie ma związku z greckimi, dychotomicznymi rozróżnieniami na sfery: cielesną i duchową. „Dla Semity dusza jest synonimem życia czy też, często, równoważnikiem zaimka osobowego: «moja dusza» = «ja». «Moja dusza schodzi do Szeolu» (Ps. 85, 13; por. 15, 10; 29, 4; 48, 16; 88, 49). Nie jest częścią człowieka – tym, co my zwiemy duszą – która przetrwała po śmierci, lecz cieniem całego człowieka” (W. J. Harrington, *Psalmy*, [w:] tegoż, *Klucz do Biblii*, przedm. R. de Vaux OP, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1984, s. 314).

ile raczej tego jedyne go w swoim rodzaju „uspokoje nia”, obejmującego całe „ja”, zarówno ciało (zmysły), jak i umysł (ducha). Chciał on, by muzyka podsyc ała radość życia i przynosiła wewnętrzne ukojenie. Daleki był więc od przeżywania jej w sposób sentymentalny i powierzchowny.

Wat odczuł już kiedyś podobne działanie muzyki Bacha – wiosną 1941 roku, odbywając przymusowy, więzienny spacer na dachu Łubianki. Relacja z tego niezwykle go doświadczenia znalazła się w jego pamiętniku mówionym *Mój wiek*²¹. Usłyszana wówczas muzyka (prawdopodobnie były to końcowe fragmenty *Pasji według św. Mateusza* BWV 244²²) poruszyła najpierw jego ciało, rozbudzając siły witalne, stłumione i zdeformowane przez długotrwałą pobyt w areszcie:

Spacer y odbywały się prawie zawsze, z bardzo sporadycznymi wyjątkami na dole, w ciasnym podwór eczku, zastawionym wielkimi, wysokimi budowlami. Ale jednak przedwiośnie wdziera się nawet poprzez mury. [...] I tu zachodzą bardzo dziwne historie. To są fałszerstwa mózgu, kory mózgowej. Fałszowanie procesów organicznych i naturalnych przez korę mózgową. Przeżycie iluzoryczne. [...] Przedwiośnie moskiewskie rzeczywistość odmr aża, rozkuwa z niesłychaną siłą. W ogóle w Rosji [...] te przedwiośnia wywołują niesłychany wybuch sił witalnych, organicznych. Libido, ale libido nie tylko w sensie seksualnym, potężne libido: żyć, żyć za wszelką cenę [...]. Gdzieś przed Wielkanocą zaprowadzono nas na dach – nie wiem, dlaczego – pierwszy raz jeszcze za dnia, to znaczy był już półmrok, zmierz ch. Jednak niebo i powietrze, przedwiośnie tu dopadało łatwiej swoje ofiary, bo byliśmy ofiarami. Więc to odczułem mocniej. Odczułem przedwiośnie, odczułem jeszcze muzykę [...], na Wielkanoc radio nadało Bacha *Pasję św. Mateusza*. Ale akurat to było już zakończenie i to dobiegło do mojego odcinka dachu. Druga muzyka usłyszana od czasu uwięzienia. Nadto finał już niestety, a potem coś rosyjskiego, Szostakowicz, nie wiem. [...] Mówiłem, że przeżycia iluzoryczne, bo reżim więzienny doprowadził do wyschnięcia soków biologicznych. Nie miałem soków, więc to było nieprawdziwe. To mózg, to mózg dał mi poczucie burzenia się i funkcjonowania soków, których nie było, i tu miałem odczuwanie podwójne. [...] Było ciało, ale ciało wyschnięte, spragnione właściwie jedzenia, ciało przykre, ciężące, była tzw. dusza czy duch oderwany zupełnie od tego ciała, a soków nie było, [...] tego co jest życiem samym w człowieku, tego nie było. Tak że żyjąc w tych dwóch pasmach wyschnięcia, a jednocześnie soków, zdawałem sobie sprawę, że te soki są urojone. No, kwestia oczywiście seksu, widocznie jest to kwestia reżimu więziennego, szczególnie sowieckiego, że nie ma się libido seksualnego. Potem stwierdziłem, że to doprowadza do zaniku kolorów, nie widzi się kolorów. Świat jest tylko szary albo czarno-biały, ale kolorów

²¹ Relacja ta została zamieszczona w zakończeniu części XXVIII (*Moskiewskie przedwiośnie i muzyka*) i początkowych partiach części XXIX (*Bach a przyroda*) pamiętnika. Zob. A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Część druga*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1990, s. 114–122.

²² Wat po latach nie był pewien, czy rzeczywiście usłyszał wtedy zakończenie tej *Pasji*, czy raczej inną kompozycję Bacha: „Myślę dziś, że może była to piąta, a może czwarta kantata *Oratorium na Boże Narodzenie*, wydaje mi się, że przypominam sobie, że śpiew urwał się na słowach *Im jüdischen Lande*, ale przypuszczam, że jest to już dzisiejsza konfabulacja. Tak czy owak, to był Bach” (tamże, s. 120 [autorski przypis do głównego tekstu wspomnień]).

się nie widzi. [...] I nagle przedwiośnie. W sposób fałszywy, fałszywie upojony czy prawdziwie czysto mózgowy, znowu jak różdżka czarodziejska – [...] świat urody seksualnej. Do tego się dołączyła właśnie ta muzyka²³.

Spotęgowanie przez nią wielkiego pragnienia życia („libido nie tylko w sensie seksualnym”) było jednak zaledwie częścią doświadczenia z dachu Łubianki. Drugą jego warstwę stanowiło zagadkowe (mistyczne?) doznanie nieskończoności – odczucie tego, co jest „transsubstancją natury”. W autorskim przypisie do relacji o tym doznaniu Wata zanotował: „Wtedy byłem przeświadczony, że po raz pierwszy i ostatni wiem, czym jest nieskończoność, dokładniej mówiąc, że wiem nieskończoność”²⁴. Co ciekawe, przeżycie to, choć wywołane przez muzykę będącą wykładnią chrześcijańskich prawd, nie wiązało się z ich automatyczną afirmacją, przeciwnie – było pozawyznaniowym, subiektywnym doświadczeniem Transcendencji, objawiającej się w ścisłym związku z tym, co cielesne i ziemskie²⁵:

I na tym spacerze, na wąskiej przestrzeni o zmierzchu, na dachu Łubianki, z widokiem na wieże Kremla, Bach, finał *Pasji św. Mateusza*. W jakimś miejscu, gdzie jeszcze była Pasja, ale już był początek czy zapowiedź zmartwychwstania. Zmartwychwstanie było zawsze dla mnie, w moim stosunku do chrześcijaństwa, punktem największego oporu, zmartwychwstanie ciała i zmartwychwstanie Chrystusa. W gruncie rzeczy tak naprawdę mówiąc, chrześcijaństwo zawsze kończyło mi się na krzyżu. A tu jest zapowiedź rezurekcji. Jest *Pasja*, ale jest, jak to u Bacha, egzultacja, *exultavit*, jakaś, zdawałoby się zgodność z sokami życia budzącego się na nowo. [...] W tymże Bachu słyszałem i radość ziemską, dostojną jak życie rodzinne Bacha, ale gdzie się je, pije, lubi się jeść, pić, gdzie się żyje, żyje przyzwocie. Bach to jest religijna muzyka, ale w tym Bachu, nawet

²³ Tamże, s. 114–116.

²⁴ Tamże, s. 120 [autorski przypis do głównego tekstu wspomnień].

²⁵ Nie jest wszakże wykluczone, że dalekosiężnym rezultatem tego przeżycia mogło stać się religijne nawrócenie Wata. Spekulacje na ten temat – pomijające jednak cielesny aspekt wstrząsu, którego doznał on w stalinowskim więzieniu – stanowią przedmiot rozważań Joanny Maleszyńskiej: „Wielkie wrażenie i przeżycie duchowe, jakie wywołały w poecie dźwięki sakralnej muzyki, można zmierzyć «miarą kontrastu», zestawiając przeciwstawne wartości, które na owym dachu Łubianki wtedy w kwietniu się spotkały. A były to: Absolut w swej najbardziej nieuchwytniej, ulotnej formie (dźwięki muzyki) i nędza fizyczności poniżonego człowieka; *sacrum* wychwalającej Boga [...] struktury artystycznej i *profanum* głębokiego upodlenia ludzi w imię zbrodniczej ideologii; klasyczna (mimo że historycznie późnobarokowa) forma pasji, szlachetnego gatunku porządkującego artystycznie cierpienie Boga – i chaos zła, wcielonego w diabelski system pogardy, odbierający człowiekowi indywidualne i społecznie niezależne miejsce w świecie. [...] Zabrzmi to banalnie, gdy powiem, że Wata do Boga prowadziła muzyka, ale chyba właśnie tak było. Bardzo różne jej formy i przejawy, bez hierarchii i porządku. Od czasu do czasu jednak w pamiętnikarskiej opowieści pojawiają się sygnały systematyzujące te doświadczenia: cierpienie, muzyka, wiara” (Maleszyńska, *Na dachu Łubianki*, [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011, s. 196–199).

w tej *Pasji*, religia, wiara jest osaczona przez wszystkie możliwe wątpliwości. Wszystkie zresztą nasze zagadnienia i trudności na pewno mają lepszy język w muzyce niż w słowach [...]; muzyka jest lepszą mową dla myśli ludzkiej, wyraża to, co jest niewyrażalne w języku. Te dwadzieścia minut na dachu, pomimo całej straszliwej obsesyjnej monotonii dni i tygodni, i miesięcy Łubianki, to było bardzo gęste przeżycie, niesłuchanie gęste. Ile można zmieścić w dwudziestu minutach! Czasami główną część życia swojego²⁶.

Wat, dociekając istoty tego somatyczno-mistycznego doświadczenia z dachu Łubianki, nazwał je w późniejszych rozważaniach „epifanią naturalnego, obecnością transcendentu”²⁷. Podkreślał zatem, że przeżycie to angażowało równocześnie jego ciało oraz umysł, i że obejmowało te sfery jego osoby w równym stopniu. Prawdopodobnie odczucia te nie powstałyby bez udziału muzyki Bacha. Wiele lat po epizodzie z dachu moskiewskiego więzienia Wat przyznawał, że słuchając kantat tego kompozytora, próbował w sobie odtworzyć (wywołać?) to intensywne doznanie:

Kiedy słucham kantaty z *Oratorium na Boże Narodzenie*, wprawiając się w stan duchowej pustki recepcyjnej, owszem, jak strunę przenika mnie jej piękno i siła, ale ład tamtego doznania został zagubiony, nie znajduję do niego żadnego początku drogi²⁸.

Kiedys jednak, podczas pobytu w Erfurcie w 1949 roku, patrząc na gotycką zabudowę starego miasta, doświadczył niespodziewanej reminiscencji odczuć z dachu Łubianki:

I oto struchlałem: znalazłem się na ogromnym czworokątnym placu, wyłożonym średniowiecznym brukowcem, pod rozległym, ogromnym, niebosiężnym masywem skalnym katedry i połączonej z nim Severinkirche, gdy naprzeciw niej zminiaturyzowana odległością, *vis à vis*, stała równa pierzeja niskich domów patrycjuszowskich. To jest gotyk, pomyślałem w pierwszej chwili, moc i ogrom rzeczy świętej, a tuż, twarzą w twarz z nią, w dystansie pokory, rzeczy świeckie (to polskie słowo nie oddaje istotnych konotacji łacińskiego *profanus*, pierwszej i podstawowej formuły misteriiów: *procul esto profani*). Po chwili w ciemni mojej pamięci jakby zafurkotało przypomnienie mojego Bacha. Oczywiście, nie ma tu żadnej rozsądnej analogii: surowy masyw katedry – nie artykułowany przez budowniczego, z rozmysłu zapewne, i wyrafinowanie baroku u Bacha; tym bardziej, co może mieć wspólnego średniowieczny patrycjat z pospółstwem bolszewizmu. Myślę, że nade wszystko napięcie między rzeczą boską a rzeczą świecką uchyliło na chwilę rąbka do przeżycia na dachu Łubianki²⁹.

Przeżycie z dachu moskiewskiego aresztu było zatem dla Wata doświadczeniem jednorazowym. Nie jest jednak wykluczone, że każdy kontakt z muzyką Bacha przypominał mu o tym epizodzie, który przez swój

²⁶ A. Wat, *Mój wiek*, s. 118–121.

²⁷ Tamże, s. 319.

²⁸ Wyznanie to zanotował w autorskim przypisie do relacji o epizodzie z dachu Łubianki. Zob. Tamże, s. 120.

²⁹ Tamże, s. 121; to dalsza część autorskiego przypisu do wspomnień z Łubianki.

graniczny charakter wpłynął na zmianę jego poglądów (także na jego zapatrywania polityczne); być może słuchając jej, szukał – mimo wszystko – „początku drogi” do „niedostępnego” już doznania. Mógł więc wracać do tego zdarzenia myślami także podczas wizyty w Notre-Dame, by z zachowanych w pamięci śladów rekonstruować „zagubione” przeżycie – chwilę, w której doświadczał kojącego „uspokojenia”. Sprzyjał temu dodatkowo sytuacyjny kontekst słuchania muzyki Bacha w katedrze, pod pewnymi względami zbliżony z okolicznościami jej odbioru w sowieckim więzieniu; ożywienie moskiewskim przedwiośniem, rozpoznawane przez Wata jako przeżycie iluzoryczne (jako „falszerstwa mózgu”), mogło znajdować odpowiednik w „zmartwychwstaniu” paryskim, w eksplozji dobrego samopoczucia, będącego wszakże następstwem kamuflażu objawów choroby (jej kolejnego z rzędu, pozornego ustąpienia).

Nieszpory w Notre-Dame są poetyckim zapisem przeżycia wywołanego przez muzykę Bacha, ale i podsycanego przez wspomnienia. Są one zatem tekstem w jakiejś mierze rekonstruującym doznanie z dachu Łubianki. Niewykluczone, że Wat chciał dotrzeć do tego „zagubionego” przeżycia także przez poetycką kreację, odtwarzając w wierszu strukturę tamtego wstrząsu, ukazując jego somatyczno-duchowy charakter. Można więc przypuszczać, że utwór ten zawiera zapis całościowego oddziaływania muzyki na osobę poety – obejmującego jego ciało i umysł (i przynoszącego mu w ten sposób trwale „uspokojenie”). Jak jednak ów zapis mógłby być skonstruowany? Gdzie w tekście należy szukać znaków przedstawiających zachowania ciała i umysłu? Reprezentacją tego typu doświadczeń w poezji Wata bywa rytm³⁰. Analiza metrycznych własności

³⁰ Metodologiczną sugestię, by czytanie poezji Wata – przesyconej motywami cielesnymi („somatycznej”) – rozpoczynać od analizy jej rytmu, sformułował Adam Dziadek: „Moja propozycja wiąże się z szerokim projektem lektury jego tekstów poetyckich, określiłbym go jako «projekt krytyki somatycznej». [...] W zakresie analizy tekstowej w przedstawianym projekcie ważnym punktem odniesienia mogłyby stać się słowa Henri Meschonnic, który w jednej ze swych prac stwierdził, że «ciało może być w mowie wyłącznie rytmem». Rytm staje się dla krytyki somatycznej jednym z najważniejszych elementów i podstawą mikroanalizy tekstu. [...] Sens nie jest już zawarty leksykalnie w samych tylko słowach. [...] Zatem analiza nie sprowadza się do samej tylko semantyki tekstu, ale bada jego metrum, prozodię, układy fonetyczne i – jeśli to konieczne – także fonologiczne. Dopiero taka analiza rytmu pozwala odsłonić jego znaczącość” (Dziadek, *Wstęp* (II. *Jak czytać Wata*), [w:] A. Wat, *Wybór wierszy*, s. XIV–XV, XVI–XVIII). Przykłady interpretacji przeprowadzonych w myśl tych założeń (ukazujących, że w wierszach Wata „rytm w sposób naturalny jest związany z ciałem, bo to właśnie ono go wytwarza”) znalazły się w studium Adama Dziadka *Wiersze somatyczne Aleksandra Wata*, wchodzącym w skład jego rozprawy *Rytm i podmiot...*, s. 87–134. Korzystam z tych metodologicznych podpowiedzi, pytając nie tylko o to, co mówi o ciele poety organizacja rytmiczna wiersza *Nieszpory w Notre-Dame*, ale także czy nie została w niej zawarta informacja o słuchanej przez niego muzyce. Warstwa brzmieniowa tekstu może być bowiem także reprezentacją muzyki; to „muzyczność I” według terminologii An-

tego wiersza może więc odsłonić anatomię przeżyć poety, słuchającego Bacha – w pierwszym rzędzie ukazać somatyczną recepcję muzyki. Zastosowanie takiej procedury interpretacyjnej sankcjonują spostrzeżenia samego Wata, który, rozważając kwestie translatorskie w szkicu *O przetłumaczalności utworów poetyckich*, stwierdził, że rytm w wierszu „ma swój aspekt fizjologiczny amplitudy oddechu i pulsu”, a także „jest metronomem sensu w utajonej jego warstwie”³¹. Z analizy rytmu *Nieszporów w Notre-Dame* może zatem wyłonić się wyobrażenie tego, co działo się z somatyczną sferą „ja” poety. Pierwszym krokiem jest obserwacja toku metrycznego tego nieregularnie zbudowanego wiersza³²:

┐ — — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
— ┐ — ┐ — ┐ — — ┐	9 zgłosek
┐ — — ┐ (┐) — ┐	7 zgłosek

┐ — — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
┐ — — ┐ — — ┐ — — ┐ —	11 zgłosek
┐ — — ┐ — — ┐ — — ┐ —	11 zgłosek
┐ — — ┐ — — (┐) — ┐ —	10 zgłosek
— ┐ — (┐) — (┐) — ┐ —	9 zgłosek

— ┐ — — ┐ ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
┐ — — ┐ — — ┐ — ┐ —	10 zgłosek
— ┐ — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
┐ — — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
— ┐ — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
┐ — — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
┐ — — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek

┐ — — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
┐ — — ┐ — ┐ — — ┐ —	10 zgłosek
┐ — — ┐ (┐) — ┐ — ┐ — — ┐	12 zgłosek

— ┐ —	3 zgłoski
-------	-----------

drzeja Hejmeja (zob. tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 54–59).

³¹ A. Wat, *O przetłumaczalności utworów poetyckich*, [w:] tegoż, *Ucieczka Lotha. Proza*, oprac. K. Rutkowski, Londyn 1988, s. 180.

³² Symbole zastosowane w przedstawionym tu schemacie budowy wiersza *Nieszpory w Notre-Dame* mają następujące oznaczenia: — – sylaba nieakcentowana; ┐ – sylaba z akcentem głównym; (┐) – sylaba z akcentem pobocznym; | – granice zestrojów akcentowych; || – średniówka.

W strukturze wersyfikacyjnej tego utworu przeważają 10-zgłoskowe wersy, zbudowane z czterech zestrojów akcentowych, występujących w dwu różnych rozmiarach (zwykle na przemian). Większość tych wersów (osiem z trzynastu) jest realizacją tego samego schematu sylabowo-akcentowego, który można uznać za konstrukcję sylabotoniczną – za czterostopowiec daktyliczny z kataleksą przed średniówką i w klauzuli (skądinąd występujący także w innych utworach Wata z tomu *Wiersze*³³):

┌───┐┌───┐┌───┐┌───┐

Znaczące wydaje się umiejscowienie tak skonstruowanego wersu w strukturze *Nieszporów w Notre-Dame*. Po pierwsze, inicjuje on dwie początkowe strofy wiersza, wyznaczając tendencję w ich rytmice; po drugie, stanowi (mimo kilku wyjątków) podstawowy budulec strofy trzeciej i organizuje jej regularny rytm; po trzecie, konstytuuje początkowy dwuwiersz strofy czwartej, przez co staje się ona dopełnieniem toku rytmicznego, ustalonego w końcowym fragmencie strofy poprzedniej. Pełni on zatem funkcję dominanty w metrycznym porządku tego wiersza; jest nośnikiem rytmu, który stopniowo „obejmuje we władanie” wersyfikacyjny przebieg całego utworu. Czym charakteryzuje się ów rytm? Jakie znaczenia mogłyby w nim być ukryte? Może to zbyt śmiała hipoteza, ale prawdopodobnie odbija się w nim muzyczne metrum chorału z Kantaty BWV 147, słuchanego przez Wata w Notre-Dame. Z ciągu akcentowanych i nieakcentowanych sylab oraz pauz, przypadających na średniówkę i pole za klauzulą tego 10-zgłoskowego, sylabotonicznego czterostopowca daktylicznego katalektycznego, udaje się bowiem wyłowić schemat rytmiczny, odpowiadający przebiegowi muzycznego taktu 3/4, który występuje w Bachowskim chorale³⁴. Innymi słowy, podczas lektury tak skonstruowanych wersów niemal automatycznie „uruchamia się” taktowanie na trzy

³³ Ten tok metryczny można odnaleźć na przykład w wierszach *** [Tu nie istnieje przestrzeń ni wola...], *** [Chyba nie widział...], *Wieczór – noc – ranek*.

³⁴ Oto zapis początkowych taktów klawiszowej wersji chorału *Jesus bleibet meine Freude* (Wohl mir, daß ich Jesum habe) z Kantaty BWV 147 Bacha (z przykluczowym oznaczeniem metrum):



(połączone z akcentowaniem sylaby przypadającej na „1”, czyli na mocną część taktu), mimo że oba schematy metryczne – muzyczny i poetycki – nie przylegają do siebie ściśle (ze względu na kataleksy):

Wejdz do	ka—te—dry	let—nim	wie—czo—rem	,
[...]				
Cho—rał	wit—ra—ży	ko—ron	ja—rze—nie	,
[...]				
[...]				
wzbu—dza	w przes—trze—ni	ga—my	ko—lo—rów	,
[...]				
dźwię—cznym	e—o—nem	w o—gnia	pryz—ma—tach	
chó—rem	ko—lo—rów	ście—wem	pło—mie—nia	
dźwię—ków	ob—lo—kiem	w o—gniu	ka—te—dry	...
O—gień	to ży—wy	w nim się	od—ra—dza	
du—sza	za—szczy—ta	Fe—niks	u—mar—ły	.
[...]				
⊥	—	—		⊥
				—
				⊥
				—
				⊥
				—
$\frac{3}{4}$	1—2—3		1—2—3	
			1—2—3	
			1—2—3	

Co wynika z obecności tak uformowanego odtworzenia muzycznego metrum chorału z Kantaty BWV 147 w rytmicznej organizacji tego wiersza? Spróbujmy rozwinąć ciąg przypuszczeń. Byłoby ono nie tylko aluzyjnym potwierdzeniem recepcji określonego utworu Bacha, mogłoby również oznaczać, że rytm tej kompozycji opanował poetę. Można sobie wyobrazić, że stopniowo udzielał się on jego ciału – rozprzestrzeniał się w nim (jak 10-zgłoskowy wers w konstrukcji wiersza), został przez nie zapamiętany, a następnie rozkołysał je, wprowadzając w miarowy ruch. Wydaje się, że poeta oczekiwał od muzyki Bacha właśnie takiego oddziaływania. Ucieszony z poprawy samopoczucia, po znalezieniu się w katedrze pozwolił, by rytm organowego chorału (skądinąd utrzymanego w umiarkowanym tempie) spotęgował jego radosne uniesienie: wzmocnił organiczną pulsację (przyspieszył oddech i tętno?), wprowadził ciało w ruch (spowodował, że zaczęło się kołysać?). Zmysłowe wrażenia, doznawane przez poetę podczas koncertu w Notre-Dame, mogły w nim również umocnić wolę życia, rozbudzając libido; w monologu wiersza zostało bowiem udokumentowane widzenie barw („pył kolorowy”, „gamy kolorów”), które było uznawane przez Wata za sygnał potencji seksualnej³⁵.

³⁵ W cytowanym już fragmencie *Mojego wieku* Wat wspominał o utracie zdolności widzenia barw w związku z osłabieniem popędu seksualnego podczas uwięzienia

Przeżycia poety, odtwarzane przez tok rytmiczny tego wiersza, znalazły także odbicie w konstrukcji monologu lirycznego. Kulminacyjną fazę tych doznań przedstawia trzecia strofa (zbudowana w całości regularnie z 10-zgłoskowych wersów), której specjalna grafia – wcięcia kilku parzystych wersów (drugiego, czwartego i szóstego) – to być może znak drżenia ciała, wywołanego przez falę dźwiękową płynącą z organów, lub jego rozkołysania w rytm słuchanej muzyki³⁶. Kontakt z nią równocześnie zmienia percepcję wzrokową poety. Początkowo w interferencjach światła, obserwowanych wewnątrz katedry („Chorał witraży, koron jarzenie, / świec stu tysięcy płonące języki”), widział on jedynie tworzywo („pył kolorowy”) odpowiednie dla artystycznych – malarskich – kreacji (na przykład post-impresjonistycznych, w których ważniejsze od świetlnych impresji były gry kolorów³⁷). Chorał Bacha sprawia jednak, że światła te stają się dla niego znakami Transcendencji („Światło – duch święty / wdarło się burzą przez szkło i ołów”), dającymi wgląd w naturę nadprzyrodzonego świata³⁸. Pod wpływem miarowo pulsującej muzyki, w umyśle poety, którego ciało – przypomnijmy – zaczęło rytmicznie się poruszać, powstaje obraz tego, co niewyraźne i potężne, a co przy próbach opisu, z jednej strony, zmusza do operowania paradoksami i hiperbolami,

(w sowieckim areszcie i łagrze); w dalszej części wypowiedzi dodawał jeszcze: „Pierwsze kolory, które zobaczyłem na wolności, to w Alma Acie. Wtedy zdałem sobie sprawę, że po raz pierwszy widzę kolory, bo przedtem ich nie widziałem. Świat bez seksu jest światem bez kolorów” (Wat, *Mój wiek*, s. 116). Niewykluczone zatem, że poeta uwolniony z „więzienia” bólu eksponował w tym wierszu swoją wrażliwość na kolory, by zasygnalizować, że wraz z przyływem sił vitalnych odzyskiwał poczucie erotycznej sprawności (skądinąd istotne terapeutycznie dla przezwyciężania apatii i prostracji, wywołanych przez ciężką chorobę).

³⁶ Forma tej grafii odsyła do rozwiązań stosowanych w wierszu wolnym. O semantyce elementów składowych tego wiersza pisał Witold Sadowski w książce *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 55–151.

³⁷ Zob. Z. Kępiński, *Neoimpresjonizm*, [w:] tegoż, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, s. 258–267.

³⁸ Wydaje się, że pod wpływem muzyki poeta zaczyna postrzegać światło wewnątrz katedry tak, jak tego chcieli budowniczowie gotyku; widzi w nim „manifestację” Bóstwa – teofanię. O różnicach w sposobie patrzenia na światło w średniowieczu i w XX wieku pisał Otto von Simson: „Metafizyczna i teologiczna perspektywa, którą tego rodzaju rozumienie światła i wszystkiego co świetliste otwierało przed człowiekiem średniowiecza, jest dla nas zamknięta. Światło słoneczne, przenikające przez «przeźroczyste» ściany gotyckiej katedry odbieramy jako określone zjawisko fizyczne, albo też – jako pewien efekt estetyczny, który może wywoływać w nas uczucia religijne, chociaż dziać się tak nie musi. [...] Dla ludzi średniowiecza rzecz przedstawiała się zupełnie inaczej. [...] W blasku realnego światła wypełniającego kościół ta mistyczna rzeczywistość stawiała się jakby zmysłowo uchwytne. Rozróżnienie pomiędzy naturą fizyczną i znaczeniem teologicznym zniknęło, przekreślone pojmowaniem rzeczywistego światła jako «analogii» światła boskiego” (von Simson, *Katedra gotycka*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 86–88).

zaś z drugiej – każe zamilknąć. Fizyczne światło, przeistoczone przez harmonijnie uporządkowane dźwięki, jest zatem przedstawiane przez Wata w tej strofie oksymoronicznie („każdy kolor innym jest ogniem”, „każdy kolor [...] jest [...] / dźwięcznym eonem”³⁹) i synestezyjnie (tworzy „gamy kolorów”; jest „chórem kolorów śpiewem płomienia / dźwięków obłokiem”). Natomiast jego dynamiczna natura, przypominająca ruch dźwięków organowych wewnątrz kościoła (ich przemieszczanie się, odbicia, interferencje, zwielokrotnienia), zostaje opisana za pomocą amplifikacji, zbudowanej z wyrażeń tworzących hiperboliczny obraz tajemniczego zjawiska, stopniowo wypełniającego całą przestrzeń gotyckiej budowli. Pominięcia interpunkcyjne w zapisie tego zdania to przypuszczalnie sygnały przyśpieszenia tempa wypowiedzi podmiotu, który popada w wielosłowie na widok rzeczy nadzwyczajnych. Nagłe urwanie tej narracji oznacza jednak, że przy pomocy słów nie potrafi on wyrazić całej prawdy o tym, co zdołał zobaczyć. Doświadczenie poety mogło być bowiem przeżyciem mistycznym, teofanią, spotkaniem z „Ogniem żywym”⁴⁰. W strofie zamykającej wiersz, posługując się metrum, które wcześniej organizowało relację ukazującą przekroczenie granic zmysłowego widzenia, Wat sugeruje, czym było ujrzane przez niego światło, i mówi o następstwach jego oddziaływania: „Ogień to żywy. W nim się odradza / dusza zaszcza. Feniks umarły”⁴¹. Bliskość Transcendencji powodowała silne wzburzenie, ale będąc jednocześnie dla jego osoby (duszy) źródłem odrodzenia, przyniosła ostatecznie spokój.

³⁹ Wat w tych stylistycznych konstrukcjach łączy elementy przeciwstawne: w pierwszej („każdy kolor innym jest ogniem”) abstrakcyjny kolor jest charakteryzowany przez odniesienie do konkretnego fizycznego ognia, w drugiej („każdy kolor [...] jest [...] / dźwięcznym eonem”) naturę koloru opisuje oksymoroniczne wyrażenie „dźwięczny eon”, zderzając to, co zmysłowe (istniejące w czasie) z tym, co duchowe (wieczne).

⁴⁰ Ogień jest w symbolice biblijnej teofanią – jednym z motywów używanych do przedstawienia istoty bóstwa: jego świętości (pociągającej i strasznej zarazem) oraz chwały. Teofanie takie zostały ukazane w księgach *Starego Testamentu* (np. w obrazie gorejącego krzewu – Wj 3, 2; w słupie ognia – Wj 13, 21; w wizjach prorockich Ezechiela – Ez 1, 4, Daniela – Dn 7, 9, Izajasza – Iz 66, 15). W *Nowym Testamencie* znak ognia jest związany z trzecią osobą Trójcy – z Duchem Świętym (pojawia się w opisie Jego zstąpienia na apostołów – Dz 2, 3); w *Apokalipsie* oznacza zarówno teofanię, jak i sąd (Ap 1, 14; 19, 12). Określenie „żywy”, użyte w wierszu Wata, być może zostało przeniesione z wyrażenia „woda żywa” (J 4, 10), oznaczającego wodę źródlaną, symbolizującą życie dane przez Boga, ożywczą naukę Chrystusa, a także łaskę Ducha Świętego (J 7, 37–39). Zob. *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, Poznań–Warszawa 1985, s. 615–620 i 1061–1062.

⁴¹ O wierszu tym pisała Krystyna Pietrych: „*Nieszpory w Notre-Dame* to zapis chwili wyjątkowej, w której «odradza się dusza zaszcza». Światło, które poprzez witraże przenika do wnętrza katedry łącząc się z muzyką Bacha i tworząc synestezyjny «chór kolorów», staje się widowym znakiem obecności Ducha Świętego, obecnością sacrum, której zabrakło w Rzymie, w małym kościółku Kuźmy i Damiana. Teraz, podczas nieszporów,

Przeżycia, odtwarzane przez rytm i obrazowanie tego wiersza, zostały przez Wata nazwane „nieszporymi”. Dlaczego odwołał się on właśnie do tego określenia? Główną przesłankę stanowiła przypuszczalnie pora wizyty w Notre-Dame, zbieżna z czasem odmawiania w kościołach chrześcijańskich wieczornego oficjum⁴². Także wspólna gra dźwięków i światła, zaobserwowana w gotyckiej katedrze, mogła być dla niego widowiskiem o podobnej sile oddziaływania i treści, co kościelne celebacje nieszpórów zapamiętane z dzieciństwa⁴³. Ze względu na te proweniencje organowy chorał mógł być przez niego odbierany jak psalmodyczny śpiew⁴⁴;

światło nie tylko letniego wieczoru, ale także światło nadziemskie zdaje się wypełniać wnętrze świątyni, a człowiek doznaje uczucia spokoju: «Sois tranquille, mon âme... Sei ruhig, mein' Seel'»” (Pietrych, *Co poezji po bólu?*..., s. 69).

⁴² Nieszpory to przedostatnia z godzin kanonicznych, część liturgii godzin (*Officium Divinum*), zwana modlitwą wieczorną, na którą obecnie „składają się: wersety wstępne, hymn, dwa psalmy z antyfonami, kantyk z antyfoną, krótkie czytanie z *Nowego Testamentu*, krótkie responsorium, *Magnificat* z antyfoną, modlitwy wstawiennicze i formuły końcowe. Początków nieszporów należy szukać w judaistycznej praktyce modlitw porannych i wieczornych, którą przejęło chrześcijaństwo. [...] Podstawowym symbolem tej modlitwy było światło – znak Zmartwychwstania Chrystusa, zwycięstwa Światłości nad ciemnością (*lucernarium*)” (*Religia. Encyklopedia PWN*, t. 7: *Męka Pańska–Parwati*, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2003, s. 306). Wat przybył do Notre-Dame na wieczorny koncert w niedzielę, a więc w porze tzw. drugich nieszporów niedzielnych (pierwsze są odmawiane w sobotni wieczór). Przed reformami liturgicznymi, wdrożonymi po II Soborze Watykańskim (1962–1965), w niedzielny wieczór w kościołach katolickich nie odprawiano mszy, ale celebrowano nieszpory (a także nabożeństwa okresowe), z reguły nadając im muzyczny charakter: niemal wszystkie części tych nabożeństw były śpiewane (zwykle z akompaniamentem organów).

⁴³ Na nieszpory do katolickiej świątyni Wat został zaprowadzony przez piastunkę – Annusię Mikulak: „Ona mnie zresztą po kryjomu w dzieciństwie prowadziła od czasu do czasu do kościoła na nieszpory, i to robiło na mnie szalone wrażenie. Ta liturgia została mi na całe życie” (Wat, *Mój wiek*, s. 252); „[Annusia] prowadziła mnie też ukradkiem do kościoła, przeważnie Bonifratrów, na letnie nieszpory, i światło (mistyczne) świec ołtarza, gestykulacje i dyszkant ornata *Jerusalem, Jerusalem* współbrzmiające z ojcowskim *l'szanna haba'a be Jeruszalem* na zakończenie Sederu, jedynego, ale jakże pięknego święta, które obchodzono u nas rytualnie, gdzie ojciec mój w białym kitlu (w którym miał być pogrzebany), [...] był dla mnie królem i magiem i starotestamentowym prorokiem, a ja maledz w świętej grozie otwierałem drzwi na ciemne schody [...]; kościół zatem letnich nieszporów na zawsze wrył się w moją duszę” (cyt za: A. Micińska, *Aleksander Wat – elementy do portretu*, [w:] A. Wat, *Poezje zebrane*, s. 13).

⁴⁴ Warto przypomnieć, że „nieszpory” to także nazwa kompozycji muzycznej, obejmującej – zgodnie z dawnymi, sięgającymi średniowiecza regułami – wezwanie *Deus in adjutorium*, hymn, pięć psalmów (każdy poprzedzony antyfoną) oraz kantik *Magnificat*. „Muzyka do nieszporów oprócz chorału gregoriańskiego zawiera także utwory wielogłosowe – wokalne (motety) i instrumentalne (organowe)” (*Encyklopedia muzyki*, s. 609). Zob. także: J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, przeł. M. Kowalska, Kraków 1997, s. 119–120 i 176–179.

muzyczny przekaz tej kompozycji opisał on bowiem wyrażeniem „Sois tranquille / Sois tranquille, mon âme...”, nawiązującym do fragmentu *Psalmu 116* [114–115]⁴⁵. Słowa „nieszpory” użył Wat do przenośnego określenia swoich doznań, sugerując ich religijne zabarwienie. Nazwał jednak tym słowem zupełnie nieortodoksyjny, prywatny i spontanicznie odprawiany „obrzęd”: słuchanie chorału Bacha, doprowadzające do rozkołysania ciała, pobudzenia zmysłów, przekroczenia granic zwykłego słyszenia i widzenia, a w końcu – do odczucia bliskości Transcendencji (Boga?). Poza tym, rytmizując przy zastosowaniu schematu sylabotonicznego monolog wiersza, nie tylko stworzył reprezentację swoich doświadczeń (poruszeń ciała i umysłu), ale także wystylizował swą wypowiedź na pieśń. Zasugerował więc, że jego wiersz to powstały spontanicznie „śpiew” osoby, która doznała głębokiej ulgi. Jednocześnie, dając do zrozumienia za pomocą rytmiki i grafii strof, że „śpiewowi” temu miałyby towarzyszyć kołysanie ciała, skojarzył swe zachowanie z praktykami modlitewnymi pobożnych Żydów. Komponentami tych pozawyznaniowych „nieszporów” stały się zatem zarówno elementy chrześcijańskich oraz judaistycznych rytuałów, jak i jego subiektywne doświadczenia wewnętrzne.

Z lektury *Nieszporów w Notre-Dame* wyłania się obraz nieszablonego sposobu odbioru muzyki: łagodna w wyrazie kompozycja Bacha doprowadza do lawinowego pobudzenia ciała i umysłu słuchającego, przynosząc ukojenie, utrwalając radość oraz inicjując tajemnicze, głęboko duchowe doznania. Zadecydowało o tym przypuszczalnie odpowiednie ukierunkowanie percepcji poety, uformowanej przez wstrząs, którego doświadczył na dachu Łubianki. Na funkcjonowanie tego somatyczno-umysłowego mechanizmu odbioru mogła mieć jednak wpływ także sama muzyka Bacha, łącząca w swoich konstrukcjach (zgodnie z zasadami barokowej estetyki) elementy przeciwstawne oraz rozpoznawalna dzięki charakterystycznemu – i paradoksalnemu – powiązaniu pierwiastków zmysłowych (świeckich) z abstrakcyjnymi (sakralnymi)⁴⁶. Nie jest więc

⁴⁵ Na marginesie warto wspomnieć, że *Psalm 116* [114–115] w chrześcijańskiej liturgii godzin otwiera obecnie psalmodię w piątkowych nieszporach drugiego tygodnia oraz w nieszporach poświęconych męczennikom.

⁴⁶ O przemieszaniu tych elementów w muzyce Bacha pisał Bohdan Pociąg: „I czy w ogóle możliwe jest tutaj przeprowadzenie podziału na to, co świeckie, i to, co sakralne, na *profanum* i *sacrum*? Wszak wiemy dobrze, że Bach niejednokrotnie adaptował swoje utwory świeckie (kantaty) dla celów religijnych; że tymi samymi środkami wyrazu, podobną motywiką, tematami posługiwał się zarówno w utworach związanych z religią bezpośrednio (pasje, *Msza h-moll*, kantaty, chorały organowe), jak i w muzyce nie wchodzącej w żadne bezpośrednie związki z wyobrażeniem czy przeżyciem religijnym (suity, preludia i fugi, świeckie kantaty). Rytm taneczny – rytm gawoty, poloneza, menueta itd. – przenika wiele fragmentów *Mszy* [...], *Magnificat* [...], czy nawet pasji; a z kolei w *Wohltemperiertes Klavier*, partitach i sonatach na skrzypce solo spotykamy niejedno

wykluczone, że właśnie dzięki tym własnościom swej struktury mogła być ona przez Wata „słuchana ciałem i umysłem”. Zarówno na dachu Łubianki, jak i w katedrze Notre-Dame ujawniła się jej tajemnicza zdolność poruszania ludzkiego „ja”, świadcząca nie tylko o jej wyjątkowych możliwościach impresywnych, ale także o trwałej wartości estetycznej, niedającej się unieważnić przez najbardziej nieprzyjemne okoliczności odbioru – opresję stalinowskiego więzienia i doświadczenie nieuleczalnej choroby.



miejsce, którego głęboki, kontemplacyjny charakter kojarzy się nieodparcie z przeżyciem religijnym; nie mówiąc już o *Kunst der Fuge*, która od początku do końca przedstawia się niby jakiś wspaniały traktat dotyczący spraw boskich... Trudno byłoby zaiste w epoce baroku przeprowadzać w muzyce granicę między *sacrum* a *profanum* biorąc za kryterium jedynie funkcje muzyki! Taki «funkcjonalny» podział być może udałby się («sprawdził») w odniesieniu do epok poprzednich; [...] kultura baroku przyniosła owo znamienne przemieszczenie pierwiastków (elementów) *sacrum* i *profanum*: pewną laicyzację, zeświecczenie tego, co religijne, pewną sakralizację tego, co świeckie...” (Pociąg, *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972, s. 44–45).

II

Barokowa muzyka z Wenecji w wierszach Julii Hartwig

Spotkanie z weneckim pejzażem rodzi odczucia paradoksalne. Z jednej strony, spojrzenie na spektakularne zabytki tego pływającego miasta wywołuje nieklamany zachwyt – jedyne w swoim rodzaju uniesienie, pełne euforycznego zdziwienia i radości. Z drugiej strony, wkroczenie w labirynt wąskich ulic i kanałów, odkrywające niepowtarzalny urok tych kameralnych przestrzeni, przypominających teatralne dekoracje, pozwala dostrzec niepokojące oznaki ich destrukcji i przynosi melancholijną zadumę nad nietrwałością rzeczy pięknych. Obserwator weneckich budowli bez trudu zauważy nie tylko zdobienia na ich fasadach, ale także spleśniałe ściany w ciemnych zaułkach. Jego uwadze, tłumionej przez wielojęzyczny gwar dochodzący z placów i turystycznych traktów, nie umknie też cisza pustych piętrowych domów tego nierzeczywistego miasta. O dwuznaczności wrażeń towarzyszących zgłębianiu obrazu Wenecji pisał Paweł Muratow:

Są dwie Wenecje. Jedna – która wciąż jeszcze obchodzi jakieś święto, wciąż jeszcze rozbrzmiewa ciągłym gwarem, trwa uśmiechnięta i leniwie wypoczywa na placu św. Marka, na Piazzetzie i na wybrzeżu degli Schiavoni. Od tej Wenecji nieodłączne są gołębie, stały napływ cudzoziemców, stoliki przed kawiarnią Floriana, sklepy ze wspianymi wyrobami ze szkła. Przez cały rok, z przerwą podczas dwóch czy trzech miesięcy zimowych, toczy się tu niespokojne, a zarazem próżniacze życie, tak próżniacze jak nigdzie indziej. [...] Tak biegnie tu czas, całkiem jak dziecku, bez troski i bez wszelkich myśli.

To życie ma swój urok. Ale nieodmiennie przynosi chwile smutku. Łatwo można znużyć się muzyką, widokiem wspianych witryn, ustawicznym gwarem cudzoziemskiego tłumu. [...] Wystarczy zapuścić się nieco w głąb miasta i oddalić od San Marco, aby nastrój nasz całkiem się zmienił. Wąskie uliczki wprawiają nas nagle w zdumienie swoją powagą i milczeniem. [...] A woda! Woda dziwnie przykuwa do siebie i pochłania wszystkie myśli, podobnie jak tu pochłania wszystkie dźwięki, toteż najgłębsza cisza spływa nam na serce. [...] W takich chwilach odsłania się przed nami inna Wenecja, której nie znają liczni bywalcy Floriana i której imienia nie sposób odgadnąć, sądząc po lekkomyślnym i dziecinnie próżniaczym życiu na placu św. Marka¹.

¹ P. Muratow, *Wody letejskie*, [w:] tegoż, *Obrazy Włoch. Wenecja*, tłum. P. Herz, Warszawa 2009, s. 5–6.

Oba te obrazy pozwalają jednak, według Muratowa, w jednakowy sposób łagodzić rozdrażnienia i smutki przechowane w umyśle przybyłego do Wenecji wędrowca. Kontakt z jej pejzażem i sztuką, ze splendorem jej budowli i spokojem zaułków wycisza, sprowadzając kojące znieczulenie, przygotowujące na spotkanie z rajską krainą Włoch:

Dla nas, ludzi Północy, którzy wstępują na ziemię włoską przez złote wrota Wenecji, wody laguny są w istocie wodami Lety. Gdy stoimy przed starymi obrazami zdobiaczmi kościoły weneckie, gdy płyniemy gondolą lub gdy błądzimy po milczących uliczkach czy nawet wśród przypływów i odpływów gwarnej fali ludzkiej na placu św. Marka, wszędzie tam pijemy łagodne, słodkie wino zapomnienia. Wszystko, co zostało za nami, całe nasze dawne życie przestaje nam ciążyć. Wszystko, co przeżyliśmy, obraca się w dym i ze wszystkiego pozostaje tylko garstka popiołu, tak drobna, że można ją zmieścić w szkaplerzu na piersi podróżnego. Czekają na niego Włochy – Włochy tu, tak blisko za tą rozległą laguną²!

Spotkanie z Wenecją i jej sztuką jest więc doznaniem oczyszczającym – na wzór aluzyjnie przywoływanej przez Muratowa kąpieli letejskiej Dantego³. Jest przeżyciem przysposabiającym podróżnego do dalszej wędrówki, zarówno do tej prowadzącej ku kolejnym, pięknym miastom włoskim, jak i do tej ostatecznej, skierowanej symbolicznie ku niebiańskim zaświatom.

Czy podobną funkcję mogłaby pełnić dawna muzyka pochodząca z Wenecji? Czy jej oddziaływanie byłoby skuteczne także poza przestrzenią tego magicznego miasta? Czy utwory barokowych kompozytorów, skupionych wokół Capelli bazyliki San Marco, pracujących w charytatywnych *ospedali* lub w teatrach operowych, mogłyby oczyszczać pamięć dzisiejszego słuchacza, rozbrajać nawarstwione w niej niepokoje i podsycać radość? Wydaje się to możliwe, zważywszy na specyficzny koloryt tej muzyki, opartej, jak inne dzieła barokowe, na operowaniu kontrastami, na prowadzeniu dźwiękowego dyskursu. To właśnie ta cecha jej ekspresji,

² Tamże, s. 11–12.

³ Lete – to położone w Hadesie Źródło Zapomnienia, z którego pili umarli, by zapomnieć o swym ziemskim żywocie. Lete stała się alegorią – Zapomnieniem, siostrą Śmierci i Snu (zob. hasło *Lete*, [w:] P. Grimall, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 207). W *Boskiej Komедии* Dantego jest rzeką, której źródła znajdują się w Raju Ziemskim, na szczycie Góry Czyścicowej. Wędrujący po zaświatach bohater tego poematu, Dante, wkrótce po spotkaniu z Beatrycze zostaje zanurzony w wody Lete, by oczyścić duszę z pamięci grzechów przed wstąpieniem do Nieba: „Kiedy na powrót zmysły odzyskałem, / ta, com ją pierwej napotkał, niewiasta / nade mną chyląc się, całym mię ciałem // zanurza w rzekę, iż fala urasta / do ust mi prawie. [...] Ona zaś piękna, w otwarte ramiona / ujmie mi głowę pieśczętą dziewiczą, // by ją zanurzyć do wód czystych łona, / iżbym się napił z zapomnienia fali, / co nią ze zmyły dusza oczyszczona” [*Czyścic*, Pieśń XXXI, w. 97–100 i 110–114] (Dante, *Boska Komedia*, przeł. A. Świdarska, Kęty 2001, s. 370).

skądiną� dobrze oddająca dwuznaczność weneckiego pejzażu, może mieć wpływ na równoważenie ludzkich emocji. Dialogi i potyczki, zauważalne w polichóralnych dziełach szkoły weneckiej, w retorycznych canzonach i sonatach, w madrygałach i operach, w kantatach i oratoriach, a także w pierwszych solowych koncertach instrumentalnych, mogłyby harmonizować nastroje i myśli słuchaczy, spragnionych uśmierzającego troski zanurzenia w muzykę.

O takim słuchaniu czasem piszą poeci. Wśród kilku wierszy i zapisków Julii Hartwig dotyczących muzyki barokowej⁴, znalazły się dwa teksty – opublikowane w tomie *Bez pożegnania* (2004) – poświęcone porządkującym i terapeutycznym własnościom utworów, które zostały skomponowane przez muzyków z Wenecji. Bohaterem pierwszego jest Antonio Vivaldi:

Podziękowanie

Dokąd tak się spieszy Vivaldi
rudowłosy ksiądz wenecki?

Sadzi wielkimi susami po ciasnych uliczkach swojego zaczarowanego miasta
wpadając po kostki w wodę na placu świętego Marka
który znów zalało morze

Dokąd tak się spieszy Vivaldi
w swoich „porach roku” w swoich sonatach?

Spieszy się jak lekarz
który biegnie by ocalić jeszcze w porę pacjenta
przed burzą rozwichrzonych uczuć
na które jego muzyka daje przystojną odpowiedź⁵

⁴ To wiersze: *Kantata Schütz* z tomu *Obcowanie* (1987), *Kantata Bacha* z tomu *Czułość* (1992), *Drogi Goldberg* z tomu *Nim opatrzy się zieleń* (1995) oraz *Podziękowania, Na cześć Monteverdiego i Wariacje na temat opery „Fairy Queen” Purcella* z tomu *Bez pożegnania* (2004), a także dwie poetyckie notatki (***) [*Stucham tych cudownych tańców...*] i (***) [*Ogołocona chwila...*] umieszczone w zbiorach: *Błyski* (2002) oraz *Zwierzenia i błyski* (2004). Motywy muzyczne można odnaleźć już w debiutanckim tomie poetki zatytułowanym *Pożegnania* (1956); w kilku następnych zbiorach występują one jednak sporadycznie. Częstsze nawiązywanie do muzyki stało się jednym z wyróżników późnej fazy poezji Hartwig. Poetka, komentując publikację zbioru *Bez pożegnania* (2004), stwierdziła: „W innych moich tomikach częściej odwoływałam się do malarstwa. Teraz, może przez to, że muzyka towarzyszy często mojej pracy, nabrała ona większej wyrazistości, pojawili się autorzy, wykonawcy” (*Powaga, piękno, żart. Z Julią Hartwig o nowym tomie wierszy Bez pożegnania rozmawia Jarosław Mikołajewski*, „Gazeta Wyborcza” [„Gazeta Świąteczna”] 2004, nr 261 [wyd. warszawskie z dnia 6/11/2004–7/11/2004]).

⁵ J. Hartwig, *Bez pożegnania*, Warszawa 2004, s. 39.

Złożony z dwu części wiersz przynosi szkic osobowości Vivaldiego oraz elementarną analizę własności jego muzyki. Każdą z tych części otwiera podobnie sformułowane pytanie – „Dokąd tak się spieszy Vivaldi [...]?” – w drugim przypadku użyte jako wyrażenie metonimicznie, wskazujące na charakterystyczne cechy dzieł stworzonych przez kompozytora.

Obraz wyłaniający się z pierwszej części wiersza został oparty, z jednej strony, na dość rozpowszechnionych i stereotypowych informacjach biograficznych, dotyczących Vivaldiego: kompozytor żył w Wenecji na przełomie XVII i XVIII wieku, był duchownym, a znakiem szczególnym jego fizjonomii były rude włosy, co sprawiło, że już za życia nadano mu przydomek *Il prete rosso* ('rudy ksiądz'). Z drugiej strony, obraz ten zawiera fantastyczną – zważywszy na informacje źródłowe – wizję rączego biegu kompozytora przez wąskie ulice Wenecji i przez zalany wodą plac św. Marka. Z metryki chrztu i zachowanych listów wynika, że Vivaldi przez całe życie cierpiał na dolegliwości astmatyczne, które uniemożliwiały mu przemieszczanie się pieszo; ze względu na te niedomagania zrezygnował nawet z przewodniczenia celebracjom liturgicznym w niespełna dwa lata po święceniach kapłańskich. Pisał o tym do hrabiego Guido Bentivoglia d' Aragona w liście z 16 listopada 1737 roku:

[...] niemal stale przebywam w domu i wyruszam jedynie płynąc w gondoli lub karetą, ponieważ na chodzenie nie pozwala mi choroba piersiowa lub też duszności. [...] Zaledwie zostałem wyświęcony na księdza, odprawiałem Mszę Świętą przez rok lub nieco dłużej i potem zaprzestałem, gdyż trzykrotnie musiałem opuścić ołtarz z powodu tejże dolegliwości⁶.

Co mogło motywować poetkę do stworzenia tak osobliwej wizji trykającego zdrowiem Vivaldiego? Wydaje się, że przyczyniła się do tego specyfika jego muzyki, jej witalistyczny i żywiołowy charakter, projektujący w wyobraźni słuchacza obraz energicznego i radosnego artysty z zaczarowanego miasta, który potrafi skutecznie zaskakiwać pomysłowością swoich utworów.

Paradoksalnie, tę pogodną i energiczną muzykę tworzył człowiek doświadczony cierpieniem, nękany lękiem o własne życie. Dodajmy: znający także drugie oblicze Wenecji – miasta nieustannie niszczonego przez wodny żywioł i zagrożonego zagładą. W tym kontekście jego niezwykła aktywność twórcza – wirtuozowska gra skrzypcowa i prace kompozytorskie obejmujące różne formy i gatunki muzyczne – jawi się jako szczególnie zagadkowa i tajemnicza. Wydaje się, że muzyka mogła być dla niego najskuteczniejszym antidotum na dolegliwości fizyczne i psychiczne; mogła – mówiąc przenośnie – podtrzymywać przy życiu jego od urodzenia kruche

⁶ Cyt. za: M. Talbot, *Vivaldi*, przeł. H. Dunicz-Niwińska, Kraków 1988, s. 42 i 44.

istnienie. Jednocześnie mogła stawać się adekwatną ilustracją dźwiękową dla osobliwie pięknych weneckich pejzaży, olśniewających i zarazem budzących niepokój, szczególnie w porach pogodowych przesileń.

Pytanie rozpoczynające drugą część wiersza, użyte jako retoryczny chwyt, wyraża zdziwienie właściwościami muzyki Vivaldiego. Poetka, przywołując programowe koncerty z cyklu *Le quattro stagioni* (Cztery pory roku) oraz sonaty, docieka przyczyn ich motoryczności. Kolejne, rozbudowane zdanie, wyjaśniające, dokąd i po co biegnie kompozytor, przynosi rozwinięcie i podsumowanie rozważań o funkcji jego muzyki. Vivaldi jest symbolicznym terapeutą: „Spieszy się jak lekarz / który biegnie” do swojego pacjenta. Pośpiech kompozytora można uznać za figurę ruchliwych przebiegów dźwiękowych oraz szybkiego tempa w jego muzyce. Poetka sugeruje, że właśnie te elementy są kluczowymi czynnikami terapeutycznymi jego kompozycji. Na marginesie warto dodać, że o stylistyce utworów „rudego księdza” decydują nie tylko elementy agogiczne, ale także specyficzna, ekspresyjna melodyka tematów muzycznych oraz ich wyrazista rytmika⁷. Bieg Vivaldiego, opisywany w wierszu Julii Hartwig, mógłby zatem obrazować także inne dynamiczne składniki, współtworzące idiom jego muzyki.

Muzyka Vivaldiego biegnie, „by ocalić jeszcze w porę pacjenta / przed burzą rozwichrzonych uczuć”. Spełnia zatem funkcję profilaktyczną: działa z wyprzedzeniem, by wyeliminować lub złagodzić skutki potencjalnych kryzysów wewnętrznych, na które jest narażony człowiek. Sztuka dźwięków staje się środkiem porządkującym i równoważącym ludzkie emocje, a więc kształtującym ludzki charakter. W spostrzeżeniach tych kryje się nawiązanie do pitagorejsko-platońskiej idei muzycznego *ethosu*, według którego – w najszerszym ujęciu – pozytywny lub negatywny

⁷ Styl muzyczny Vivaldiego charakteryzował Michael Talbot: „W melodyce Vivaldiego dostrzega się przede wszystkim szeroki rozmach i wielkie zamięrowanie do niezwykle odległych interwałów. [...] Tym, co wyróżnia Vivaldiego, jest ekspresja, jaką nadaje oktawie oraz interwałom złożonym – barwa całkowicie różna od odpowiednich interwałów prostych. [...] Na ogół Vivaldi nie wykazuje w swojej melodyce szczególnego upodobania do diatoniki czy chromatyki; skłania się ku jednej lub drugiej – zależnie od okoliczności. Znamienne jest jednak, że często wprowadza w melodyce chromatykę nie uwarunkowaną progresjami harmonicznymi. [...] Czasami niezwykle zwrot chromatyczny przywodzi na myśl wpływ muzyki ludowej, włoskiej lub słowiańskiej. [...] Co się tyczy rytmiki Vivaldiego, to przede wszystkim zwraca uwagę jego upodobanie, zwłaszcza na początku fraz, do grup anapestowych, [...] gdzie po dwu dźwiękach krótkich na mocnej części taktu (lub uderzenia) następuje jeden dźwięk długi na słabej części. Vivaldi wyraźnie lubi także rytm synkopowy [...] oraz jego formy rozwinięte, zarówno w partiach melodycznych, jak i w partiach akompaniamentu. Obie te cechy rytmiczne występują w słowiańskiej (szczególnie czeskiej) muzyce ludowej, która mogła go inspirować” (tamże, s. 94–95, 96).

wpływ sztuki dźwięków na człowieka jest uzależniony od jej właściwości formalnych. „Melodie pewnego rodzaju wytwarzają w duszy poruszenia poważne i subtelne, innego zaś rodzaju wytwarzają niskie i nieszlachetne. Melodie takie na ogół są przez muzyków nazywane *ethosem*, czyli charakterem, bo wytwarzają charaktery” – stwierdzał Sekstus Empiryk⁸.

Dodatni wpływ muzyki Vivaldiego zostaje jeszcze raz zaznaczony w archaizującym wypowiedzeniu kończącym wiersz; na wzburzenie ludzkiego wnętrza daje ona bowiem „przystojną odpowiedź”. Sformułowanie to może oznaczać, że muzyka leczy nieporządek negatywnych uczuć harmonią swojej struktury, ukształtowanej przez pozytywne emocje. W ten sposób zostaje przywołana, inspirująca także Vivaldiego, teoria muzycznych afektów, rozwijana w średniowieczu i renesansie na fundamencie starożytnej teorii *ethosu* muzycznego, a dla kompozytora okresu baroku będąca – wraz z retoryką muzyczną – zbiorem podstawowych reguł dotyczących twórczości. Istotą teorii afektów było przekonanie, że melodie, tonacje i harmonie muzyczne modelują określone ludzkie emocje. Warto przytoczyć w tym miejscu wypowiedź jednego z późnorenesansowych teoretyków nauki o afektach. Gioseffo Zarlino w traktacie *Institutioni harmoniche* (wydanym w Wenecji w roku 1558) pisał o człowieku poruszonego negatywnym uczuciem:

[...] jeśli więc zdarzy się, że usłyszysz harmonię z odmiennymi proporcjami, uczucie zmniejsza się i powstaje uczucie przeciwne. Mówi się, że tego rodzaju harmonia oczyszcza słuchacza z uczucia, ponieważ niszczy jedną rzecz i pozwala powstać przeciwnej. Nie powinno dziwić, że harmonia, melodia i rytm mają siłę, by przygotowywać umysł na różne uczucia i wprowadzać go w nie. [...] Ponieważ poruszenia duszy mają swoje właściwe przyczyny w zmysłowym, cielesnym i organicznym działaniu – każde uczucie składa się w określonym stopniu z ciepła i zimna, wilgotności i suchości według ich materiałowego układu. Jeśli uczucia są pobudzane, to jedna z wymienionych własności w nich przeważa. Tak jak w gniewie przeważają gorąco i wilgotność, i w tym leży przyczyna impulsu, tak w strachu dominuje zimno i suchość, a zmysły się zacieśniają. [...] I wszystkie te namiętności bez wątpienia szkodzą ludzkiemu morale. Gdy jednak nadmiar zostanie ograniczony i użyty z umiarkowaniem, powstanie oddziaływanie wyważone, które nie tylko można określić jako cnotliwe, ale i godne pochwały⁹.

Muzyka Vivaldiego, określana przez poetkę jako „przystojna odpowiedź”, odznacza się w swym przebiegu równowagą elementów składowych, którą można osiągnąć między innymi dzięki rozładowywaniu napięć i kulminacji¹⁰. Mówiąc skrótem: po silnie ekspresyjnych, dysonan-

⁸ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, s. 217.

⁹ Cyt. za: Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 44.

¹⁰ Ilustracją takich rozwiązań mogą być na przykład kompozycje Vivaldiego, których programowe tytuły odnoszą się do stanów emocjonalnych człowieka, np. *Concerto per*

sowych, dionizyjskich układach dźwiękowych następują w niej zawsze pełne dystynkcji, apollińskie konsonanse. Wzorcowy wizerunek tych dźwiękowych starć, zmierzających zawsze do optymistycznego finału, przynoszą koncerty z cyklu *Le quattro stagioni*, wchodzące w skład zbioru 12 *Concerti* Op. 8, któremu kompozytor nadał znamienity tytuł: *Il cimento dell'Armonia e dell'Inventione* (Zawody porządku z fantazją)¹¹. Te efektowne utwory, oparte na literackim programie pochodzącym z czterech anonimowych sonetów o wiosnie, lecie, jesieni i zimie¹², przedstawiają – dzięki konceptom spod znaku „malarstwa dźwiękowego” – obraz zmagania, które uobecniają się w cyklicznych przemianach natury i osiągają także człowieka¹³.

Ważne w historii europejskiej tradycji muzycznej teorii *ethosu* i afektów zostają zatem w wierszu Julii Hartwig potwierdzone, a ich skuteczność – podkreślona dodatkowo bezpośrednim, odautorskim sygnałem.

violino in Do maggiore „Il Piacere” (‘przyjemność’), *Concerto per violino in Do minore „Il Sospetto”* (‘podejrzanie’), *Concerto per violino Mi maggiore „L'Amoroso”* (‘kochanek’).

¹¹ Jego tytuł można także tłumaczyć: *Śmiałe próby w Harmonii i Inwencji*. Zbiór ten, wydany przez kompozytora w Amsterdamie w 1725 roku, oprócz początkowych (Op. 8 nr 1–4) czterech *Pór roku*, zawierał jeszcze trzy inne koncerty programowe: *Es-dur „La Tempesta di mare”* (‘burza morska’) Op. 8 nr 5, *C-dur „Il Piacere”* (‘przyjemność’) Op. 8 nr 6, *B-dur „La Caccia”* (‘polowanie’) Op. 8 nr 10, ukazujące trzy odrębne dźwiękowe „opowieści”: o potędze żywiołów, uroku namiętności i zwycięstwie nad dzikością. Ponadto w cyklu tym znalazły się trzy skrzypcowe koncerty: d-moll Op. 8 nr 7, g-moll Op. 8 nr 8 i D-dur Op. 8 nr 11, które można uznać za dźwiękowe studia nad odmiennymi nastrojami (reprezentowanymi przez różne tonacje muzyczne), oraz wypełnione ludycznymi motywami dwa koncerty obojowe d-moll Op. 8 nr 9 oraz C-dur Op. 8 nr 12.

¹² We wprowadzeniu do partytury zbioru Vivaldi objaśnił, że sonety te „dokładnie wyjaśniają, co zostało opisane muzyką”, a pod nutami umieścił ich odpowiednie wersety; „muzyka powstawała według precyzyjnie wcześniej dobranej i przemyślanej treści poetyckiej” (K. Lipka, *Zawody porządku z fantazją*, „Canor” 1998, nr 23).

¹³ O dźwiękowej realizacji literackiego „programu” w *Porach roku* Vivaldiego pisał Krzysztof Lipka: „Został tu bowiem ukazany człowiek w przyrodzie, odmalowano zanurzenie człowieka w przemienność natury, w cyklu rocznych przeobrażeń świata oraz polowych radości i prac. *Tutti* to «Armonia», *solo* zaś to «Invenzione». Przyroda stanowi porządek, a człowiek wnosi w nią fantazję. Skrzypce, solowy instrument, koncertujący – reprezentują człowieka; o tym świadczą powierzone tej partii motywy ilustracyjne: nie jest to przyroda sama, ale «imitazione della natura». O tym właśnie świadczy indywidualizm instrumentu solowego na tle reszty. Owa reszta, *tutti* – reprezentuje świat, w którym zanurzony, zamknięty jest człowiek. Człowiek jest podmiotem narracji, zaś świat jest jej tłem. [...] Wszystkie motywy ilustracyjne, w całym swym bogactwie i różnorodności, takie jak liczne głosy ptaków (kukułka, turkawka, łuszczał), szczekanie psa, szum wiatru, szmery strumieni i zbóż, deszcze i burze, prośnienie śniegu, a nawet kroki pijaka i szczekanie zębami na ziąbie, są misternie wtopione to w partię skrzypiec, to w partię *tutti*, bowiem człowiek dialoguje z naturą, współżyje z nią. I sam jest przecież jej dzieckiem” (tamże).

Użyte w tytule wiersza słowo „podziękowanie”, oznaczające wdzięczność wobec kompozytora i jego dzieła, sugeruje, że emocjonalne uzdrowienie dokonane za sprawą muzyki Vivaldiego to prawdopodobnie osobiste doświadczenie poetki.

Muzyka opisana w wierszu *Podziękowanie* leczy człowieka swoimi formalnymi właściwościami. Poetka nie rozstrzyga jednak wyraźnie, czy o jej kształcie mogła decydować sytuacja osobista Vivaldiego. W wierszu *Na cześć Monteverdiego* sugestie o wpływie doświadczeń życiowych na twórczość muzyczną zostały sformułowane dobitniej, a jego tytuł zapowiada wprost pochwałę weneckiego kompozytora:

Na cześć Monteverdiego

Kiedy straszna zaraza wyniszczyła w Wenecji pięćdziesiąt tysięcy ludzi
a starość zbliżała się nieubłaganie
odstąpił swoje miejsce organisty w kościele świętego Marka młodszemu koledze
schronił się w klasztorze i porzucił komponowanie

Gdy jednak przez lat dziesięć śmierć nie nadchodziła
wrócił do muzyki i skomponował *Selva morale e spirituale*
a także nowy cykl madrygałów
które płyną teraz przez moją bezsenność noc
jak jasna barka pełna rozśpiewanych duchów¹⁴

Wiersz ten zawiera relację historyczno-biograficzną na temat ostatniego okresu życia Claudia Monteverdiego, najważniejszego z promotorów *stile moderno* na przełomie XVI i XVII wieku, inicjującego swoimi eksperymentami nową epokę w historii muzyki – barok¹⁵. Krótka opo-

¹⁴ J. Hartwig, dz. cyt., s. 45.

¹⁵ Specyfiką muzycznego baroku jest koegzystencja dwu odrębnych „stylów”: „konserwatywnego *stile antico*, względnie *osservato*, i nowoczesnego – *stile moderno*, czyli *seconda prattica*. Styl konserwatywny [...] utrzymywał się w ciągu XVII i XVIII wieku, a w XIX wieku nastąpił jego renesans pod wpływem zainteresowań historycznych i tzw. ruchu cecylińskiego, mającego na celu odrodzenie muzyki kościelnej. Styl nowoczesny reprezentowali kompozytorzy uprawiający nowe gatunki twórczości muzycznej, zwłaszcza operę, kantatę, oratorium, koncert, suitę, sonatę, a więc Cavalieri, Peri, Caccini, Monteverdi, Rossi, Carissimi i wielu innych. Istota przemian polegała na tym, że były to utwory wokально-instrumentalne i czysto instrumentalne. W związku z tym zaczął się rozwijać nowy rodzaj faktury, czyli nowy sposób pisania na te zespoły, zależnie od rodzaju instrumentów i głosów wokalnych. [...] Nowe gatunki muzyki wokально-instrumentalnej wymagały odpowiednich środków wyrazowych. Dostarczały ich figury retoryczne wzbogacające dotychczasowy zasób środków kompozytorskich. [...] Muzyka baroku wchodzi w o wiele ściślejsze związki z innymi sztukami niż w okresie renesansu. [...] Odwrócony zostaje wówczas stosunek słowa i muzyki. W okresie renesansu słowo było podporządkowane muzyce. Po 1600 roku zyskuje ono stanow-

wieść dotycząca starości kompozytora i genezy dwu jego późnych dzieł płynnie przechodzi w wyznanie precyzujące sytuację liryczną: poetka słucha w czasie bezsennej nocy madrygałów Monteverdiego (z płyty?, z radia?), nadając tym utworom szczególne znaczenie. W rozbudowanym porównaniu, wieńczącym wiersz, wielogłosowe kompozycje zostają zobrazowane jako „jasna barka” z chórem na pokładzie, co z jednej strony, przywołuje znaczenia symboliczne, związane z przekraczaniem przez żywych granicy śmierci, a z drugiej – może stanowić reminiscencję jakiegoś epizodu, uchwyconego w weneckim pejzażu podczas karnawału¹⁶. Pasażerowie tej szczególnej barki to umarli, odbywający podróż w zaświaty, a ich śpiew – na wzór duchów z dantejskiego raju – to figura szczęścia, harmonii i doskonałości. W ten sposób skojarzona z wiecznością i niebem muzyka późnych kompozycji Monteverdiego – w rzeczywistości opartych na tekstach miłosnych i batalistycznych¹⁷ – staje się w czasie „bezsennej nocy” poetki źródłem uspokojenia i wewnętrznej równowagi. Takie rozumienie funkcji muzyki kryje w sobie echa pitagorejskiej koncepcji harmonii kosmosu (*harmonia mundi*) oraz średniowiecznej idei muzyki świata (*musica mundana*) i muzyki niebiańskiej (*musica coelestis*), będącej początkiem i zasadą ładu świata materialnego¹⁸. Muzyka tak postrzeżona

czą przewagę, tak że Monteverdi w przedmowie do *Scherzi musicali* (1607) stwierdza: «l'orazione sia padrona dell'armonia e non serva» ('mowa jest panią, a nie sługą harmonii')" (J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, część I, Kraków 1989, s. 221–222 i 220).

¹⁶ Barka (łódź lub czółno) często bywa symbolem przejścia z krainy żywych do królestwa zmarłych lub odwrotnie (zob. *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 29). Płynięcie nią – na wzór podróży łodzią Charona – to wkraczanie w zaświaty, które w wierszu Hartwig nabierają cech chrześcijańskiej krainy zbawionych („jasna barka”, w której płyną „rozśpiewane” – a więc radosne – „duchy”). Obok tych znaczeń płynięcie barki można tu także uznać za figurę biegu życia (wariant motywu: życie – żegluga) zmierzającego do określonego celu.

¹⁷ Poetka słucha utworów pochodzących z ostatniej, VIII księgi madrygałów Monteverdiego – *Madrigali guerrieri et amorosi...* (*Madrygały wojenne i miłosne...*). Ewa Obniska charakteryzowała treść tego zbioru następująco: „Monteverdi wychodząc od idiomu wojennego (*guerriero*) przeciwstawił mu drugi, określony jako miłosny (*amoroso*); czyniąc to miał być może w pamięci antyczne przeciwstawienie boga wojny – Marsa i Wenus, będącej symbolem wiecznej kobiecości, opozycję pierwiastka żeńskiego – miękkiego, zmysłowego, lirycznego i pierwiastka męskiego – epickiego, heroicznego, agresywnego. Podział ten w układzie VIII księgi nie prezentuje się w sposób jednoznacznie precyzyjny: o ile madrygały miłosne (*amorosi*) mają w istocie teksty przedstawiające rozległą skalę miłosnych wzruszeń, to madrygały wojenne (*guerrieri*) nie podporządkowują się przyjętej klasyfikacji. Większość z nich miesza elementy treściowe batalistyczne z miłosnymi, czy używa wręcz terminologii batalistycznej dla oddania zakamuflowanych treści miłosnych” (Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, s. 369).

¹⁸ „Ta sama zasada, która reguluje zgodne brzmienie głosów, reguluje również naturę śmiertelnych. Te same stosunki liczbowe, które stanowią o zgodności nierównych

oraz zinterpretowana lecz i aby to podkreślić, poetka specyficznie kreśli obraz jej genezy, koncentrując uwagę na wybranych motywach z biografii kompozytora.

Dżuma, która uśmierciła blisko 50 tysięcy osób w Wenecji, a 30 tysięcy w jej okolicach, niewątpliwie wstrząsnęła Monteverdim. Jedną z ofiar epidemii był prawdopodobnie jego młodszy brat – Giulio, pracujący na stanowisku *maestro di capella* w katedrze w Salo, a także przybyły do Wenecji z Mantui markiz Alessandro Striggio, kanclerz dworu Gonzagów i wieloletni przyjaciel kompozytora. Ewa Obniska w monografii o Monteverdim kreśli obraz stanu wewnętrznego artysty w tamtym czasie:

Monteverdi zawsze skłonny był do pesymizmu, patrzył na życie z melancholijną rezerwą, niekiedy nawet ze swoistym fatalizmem, który kazał mu doszukiwać się wszędzie działania nienawistnego, wrogiego losu. Tragiczne doświadczenia pogłębiły jeszcze wrodzone skłonności artysty. Genialny twórca obdarzony naturą głęboką, zdolną do dojrzałej refleksji, znalazłszy się w obliczu śmierci, wszechobecnej w Wenecji w ciągu strasznych 16 miesięcy zarazy, nie mógł nie rozmyślać nad sensem istnienia, nad potrzebą i sensem cierpienia¹⁹.

Przyjęcie przez Monteverdiego święceń kapłańskich, prawdopodobnie w roku 1632, stanowiło więc konsekwencję jego przeżyć i przemysłów z okresu panowania w Wenecji „czarnej śmierci”. Trudność sprawia jednak precyzyjne ustalenie kierujących nim motywacji. Ewa Obniska, przypuszczając, że za decyzją kompozytora stało doświadczenie mistyczne, jednocześnie zaznacza:

Czy był to gest śmiertelnego zmęczenia życiem? Czy raczej wyraz wzruszającej ufności, afirmacja pewnej, niezawodnej ostoji, zrozumienie, że życie każdego człowieka ma ostateczny sens w Bogu? Jakkolwiek było, gest Monteverdiego nie miał w żadnym razie charakteru formalnego²⁰.

Julia Hartwig, opowiadając w swoim wierszu o duchowym przełomie w życiu Monteverdiego, akcentuje znaczenie podwójnego doświadczenia śmierci: z jednej strony kompozytor stał się świadkiem masowego umierania ludzi z dalszego i bliższego otoczenia, z drugiej – wkroczywszy w wiek podeszły, doznał przeczucia rychłego kresu własnej egzystencji.

Wydarzenia z jego życia, ukazane przez poetkę, nie w pełni odpowiadają faktom odnotowanym w przekazach biograficznych. I tak, Monte-

dźwięków, stanowią również o zgodności życia i ciała zgodności przeciwnych żywiołów i o wieczystej harmonii całego wszechświata” (*Musica enchiriadis*). Cyt. za: W. Tatar-kiewicz, *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1989, s. 125.

¹⁹ E. Obniska, dz. cyt., s. 355.

²⁰ Tamże.

verdi jeszcze przed zarazą dzielił obowiązki *maestro di capella* w bazylice św. Marka ze swoim uczniem Giovannim Rovettą, a ten usamodzielniał się na tym stanowisku dopiero po śmierci swego nauczyciela w roku 1643. Przyjęcie święceń nie wiązało się ze wstąpieniem kompozytora do klasztoru. Monteverdi zatem nie odizolował się od świata, oczekując przez 10 lat na śmierć, choć wyraźnie zamknął się w sobie, i – co najważniejsze – nie porzucił komponowania. W roku 1631 napisał *Glorię* i *Credo* specjalnie z okazji ceremonii dziękczynnej odprawionej w bazylice św. Marka po wygaśnięciu zarazy. Rok później ukazał się zbiór *Scherzi Musicali*, zredagowany przez Bartolomea Magniego, złożony z napisanych prawdopodobnie wcześniej drobnych utworów. Z kolei w roku 1638 Monteverdi wydał nową *VIII Księgę madrygałów* zawierającą utwory batalistyczne i miłosne (*Madrigali guerrieri et amorosi...*), a w roku 1641 – kompozycje religijne zebrane w *Selva morale e spirituale* (*Księga moralna i duchowna*). Skomponowanie obu tych zbiorów nie było jednorazowym aktem twórczym, dokonanym około roku 1640. Niektóre madrygały i utwory z *Selva morale...* pochodziły jeszcze sprzed roku 1630, inne powstawały bezpośrednio przed ich publikacją w zbiorach. Przed śmiercią Monteverdi skomponował i wystawił jeszcze trzy opery i balet (*Il ritorno d'Ulisse in patria*, 1640; *Le nozze d'Enea con Lavinia*, 1641; *L'incoronazione di Poppea*, 1743; *La vittoria d'Amore*, 1643).

Poetka, kreśląc własne ujęcie końcowego etapu biografii Monteverdiego, prawdopodobnie korzystała z eseju Petera Wollny'ego, dołączonego do płyt z nagraniem *Selva morale e spirituale* w wykonaniu Cantus Köln i Concerto Palatino pod dyрекcją Konrada Junghänela²¹. Jednak to, co w tekście niemieckiego muzykologa zostało przedstawione jako spekulacja, w wierszu Hartwig przybrało formę twierdzeń:

Monteverdi coraz bardziej wycofywał się ze swoich codziennych zajęć od około 1630 roku, o ile pozwalały mu na to obowiązki urzędu *maestro di capella* przy San Marco. Być może katastrofalna epidemia dżumy, która w latach 1630–31 nawiedziła miasto na lagunie i kosztowała 50 tysięcy ofiar, była zewnętrzną przyczyną jego odwrócenia się od świata. Być może sprawił to jego starchy wiek, bowiem w XVII stuleciu ludzie po przekroczeniu sześćdziesiątego roku życia zazwyczaj przygotowywali się do pożegnania ze światem. Dla wzmocnienia swojego życia wewnętrznego, które delikatnie zostało naznaczone rezygnacją, kompozytor przyjął w roku 1632 święcenia duchowne. Wydaje się, że w tym czasie porzucił komponowanie; przekazał to pole młodszemu współczesnym – m. in. swemu koledze Giovanniemu Rovettą, który od roku 1627 był wicekapelmistrzem przy San Marco [...]. Jednak pod koniec lat 30. XVII wieku, kiedy przekroczył 70 rok życia, Monteverdi stał się znowu aktywny i opublikował w roku 1638 *VIII Księgę madrygałów*, która dołączyła do poprzedniej, *VII Księgi* po prawie

²¹ To kompletne nagranie *Selva morale e spirituale* Monteverdiego zostało wydane w roku 2001 w Arles przez firmę Harmonia Mundi France (HMC 901718–20).

dwudziestoletniej przerwie. Następnie opublikował *Selva morale e spirituale* – zbiór religijnych kompozycji, jakich nie wydawał od czasów ukazania się *Vespro della Beata Vergine* w 1610 roku²².

Co zatem skłoniło poetkę do dokonania zmian w układzie epizodów z końcowej – i niewątpliwie dość zagadkowej – fazy biografii Monteverdiego? Autorka, dzięki zlekceważeniu encyklopedycznego porządku wydarzeń, mogła wyeksponować spektakularną przerwę w pracy twórczej kompozytora i tym samym podkreślić szczególną wartość jego dwu późnych dzieł. Tworząc legendarną wersję zdarzeń, uczyniła z niej kostium dla swojej refleksji o kondycji ludzkiej i o właściwościach muzyki. W tym ujęciu zbiór madrygałów oraz *Selva morale e spirituale* powstają niejako na złość śmierci, która zwleka ze swoim przyjściem; są także dowodem przezwyciężenia przez artystę wewnętrznego kryzysu i odnowienia wiary w sens dalszej twórczości. I właśnie taka muzyka może skutecznie „leczyć” słuchacza, ponieważ kompozytor, aktem jej tworzenia, pokonał własną słabość i cierpienie.

Zatem pochwała Monteverdiego głoszona przez poetkę w tym wierszu nie jest motywowana jedynie wdzięcznością za piękno i doskonałość jego dzieł; wynika także z podziwu dla człowieka, który przełamywał duchowy impas w obliczu śmierci. W ten sposób wiersz Julii Hartwig ujawnia swoją autotematyczną treść: osiemdziesięcioletnia poetka, pisząc o Monteverdim, w istocie mówi o sobie i o funkcji, jaką pełni twórczość artystyczna w jej późnych latach. Postrzeganie muzyki jako siły porządkującej

²² Podkreślenia [moje – J. W.] w zacytowanym fragmencie eseju Wollny’ego odnoszą się do informacji biograficznych oraz wyrażen, pojawiających się w wierszu *Na cześć Monteverdiego*. W oryginalnej wersji fragment ten przedstawia się następująco: “As far as his duties as *maestro di capella* at St Mark’s were concerned, Monteverdi had withdrawn more and more from his everyday business from around 1630 onwards. Perhaps the outward motive for his retreat from worldly affairs was the devastating epidemic of plague which ravaged Venice in 1630/31 and claimed 50 000 victims, but it may also have been his approaching old age, for when they turned sixty it was customary for men of the 17th century to prepare themselves to depart this world. To strengthen this retreat into himself, which has an element of resignation to it, the composer took holy orders in 1632. Monteverdi seems to have ceased composition at this time; he left the field open to his younger contemporaries, such as his colleague Giovanni Rovetta, who had been active since 1627 as deputy *maestro di capella* at St Mark’s [...]. But towards the end of the 1630s, when he was already past seventy, Monteverdi was active once again and published his *Eight Book of Madrigals* in 1638, thus following up his *Settimo Libro* after a break of almost twenty years. His next step was to put before his contemporaries in the *Selva morale e spirituale* a collection of sacred compositions whose like had not been seen since his *Vespers of the Blessed Virgin* had appeared in 1610” (P. Wollny, *Monteverdi “Selva morale e spirituale”*; cytowany fragment eseju znajduje się w książeczce dołączonej do płyty na stronie 16).

i leczącej wynika z przeświadczenia, że jest ona najpełniejszą wyrazicielką harmonii. Przekonanie o potrzebie ładu powraca jeszcze w innym utworze tomu *Bez pożegnania*. W zakończeniu wiersza *W pochodzie* czytamy:

Jedyny ratunek to utrzymanie rytmu
wizja harmonii
która bierze nas jak dzieci w swoje objęcia
niewinna matka pociechy²³

W ten sposób funkcje muzyki i poezji, tak jak rozumie je Hartwig, zostają do siebie przybliżone. Żywiolowe koncerty Vivaldiego, ratujące „przed burzą rozwichrzonych uczuć”, oraz madrygały Monteverdiego, które są „jak jasna barka pełna rozśpiewanych duchów”, przygotowują ją na śmierć. Poetka, rozpoczynając w starości swą ostateczną podróż, stając u bram krainy umarłych, słucha barokowej muzyki z Wenecji, niosącej – tak jak pejzaż tego miasta – równoważące, wewnętrzne oczyszczenie. Znajdując w jej dźwiękach remedium na niepokoje, może dostrzec w niej figurę odwiecznego ładu, stanowiącego antynomię dysharmonii, nonsensu, zniszczenia. O podobnym odkryciu napisał kiedyś w ósmym fragmencie poematu *Dalsze okolice* Czesław Miłosz:

8. *Mawet, mors, mirtis, thanatos, smrt,*
Tak oto kończy się stan posiadania,
Wszystko, na co zwykłem był mówić: moje.
Tak oto kończy się stan umysłu.
Chłód absolutny. Jak wezmę ten próg?
Szukam, co jest najmocniejszym przeciwieństwem *smrt*.
I myślę, że muzyka. Muzyka baroku²⁴.



²³ J. Hartwig, dz. cyt., s. 18.

²⁴ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 27.

O inspiracjach muzycznych dwu wierszy Wojciecha Wencła

Na obecność odniesień muzycznych w twórczości Wojciecha Wencła zwrócili uwagę krytycy i recenzenci, omawiający tomy jego wierszy – głównie drugi zbiór *Oda na dzień św. Cecylii* (1997)¹. Określali oni muzyczność tej poezji szeroko, wskazując zarówno na jej własności intonacyjno-rytmiczne (Urbanowski), jak i na sferę motywów (Klejnocki) oraz na pole tematyczne (Czermińska). Funkcjonujące w niej motywy muzyczne obejmują – poza odwołaniami do dzieł i kompozytorów – opisy muzyki i śpiewu, oraz muzyczną terminologię.

W jaki sposób Wencel nawiązuje w swoich utworach do dzieł muzycznych? Czym jest dla niego muzyka? Poszukując odpowiedzi na te pytania, warto sięgnąć po dwa wiersze, w których poeta wyraźnie określił źródła swoich inspiracji:

Srebrne i złote

13 kwietnia 1742 roku w Dublinie
odbyło się prawykonanie „Mesjasza”
Georga Friedricha Haendla

Gdy w obecności miejskich kronik
w sekretnym blasku polifonii
rozwarłe usta chór odsłania
tłum staje kołem na przystaniach
i wzmagą się euforia duszy
dla niezmierzonej mocy ludzi
co w łodziach głosu pod sklepienia
na chwałę Pana i istnienia
przewożą srebrne tarcze dźwięków

¹ Przywołać tu należy następujące recenzje: J. Klejnocki, „*Tak ja mrąc żyję*”, „Czas Kultury” 1997, nr 2; M. Urbanowski, *Oczyszczenie*, „Arcana” 1997, nr 3; M. Czermińska, *Muzyka w zimie*, „Tytuł” 1997, nr 2.

wyżej nad miastem w kuźniach złotych
ustanawiane są wyroki
w surmy anielskie dmą pasterze
fłoczą się święci na parterze
wiecznego zamku z chmur i wapna
i z kruszcu w którym mieszka dawna
mądrość przedmiotów huczy niebo
czas próby już potrząsa ziemią
i nigdy się nie kończy sen

a we śnie tym po Wielkanocy
w tajemnym drzeniu i niemocy
zamarłe wargi chór odmyka
we wszystkich oknach szepty słysząc
i rośnie wciąż modlitwa duszy
za nieskończoną marność ludzi
co w partiach ciszy pod witraże
na chwałę Pana i cmentarzy
przewożą złote tarcze śmierci²

Oda na dzień św. Cecylii

*22 listopada 1692 roku w Londynie
odbyło się prawykonanie
"Hail! Bright Cecilia" Henry Purcella*

Płyną sekundy i płyną godziny
muzyka niebios w opactwie ustaje
to co raz było doprawdy nie minie
ale powrotem wieczystym się stanie
po wieku formy i wieku żelaza
wszystko więc w płynnych sestynach powraca

wieża kościoła ze snu chce się zbudzić
i oto wznosi ją łaska istnienia
wracają w pył obrócone marmury
ściany i krzyże witraże i Księga
w gorzkim powietrzu późnego baroku
piętrzy się jakiś przedziwny niepokój

wosk cyzeluje kaskady obrusów
ławki wracają na dawne swe miejsce
słysząc już głośnie dudnienie po bruku
wzdychają krypty tężeją kobierce
kościół się ludźmi wypełnia pomału
muzyka zamknie im usta jak całun³

² W. Wencel, *Wiersze zebrane*, Warszawa-Ząbki 2003, s. 71–72.

³ Tamże, s. 89.

Wiersze te, pochodzące ze wspomnianego zbioru *Oda na dzień św. Cecylii*, zostały opatrzone przez poetę niemal identycznymi inskrypcjami-mottami. Tekst *Srebrnego i złotego* został poprzedzony zapisem:

13 kwietnia 1742 roku w Dublinie
odbyło się prawykonanie „Mesjasza”
Georga Friedricha Haendla

Natomiast strofy *Ody na dzień św. Cecylii* poprzedzają słowa:

22 listopada 1692 roku w Londynie
odbyło się prawykonanie
„Hail! Bright Cecilia” Henry Purcella

Wspólne elementy konstrukcyjne obu inskrypcji to data i miejsce prawykonania utworów muzycznych – w obu przypadkach są nimi barokowe utwory oratoryjne. Każdy z zapisów kieruje uwagę na różnych kompozytorów, co prawda związanych z tą samą tradycją muzyki angielskiej, ale w różny sposób w niej zakorzenionych (Händel był Niemcem, który przybył do Anglii z Włoch w wieku 25 lat) i należących do różnych generacji (oba prawykonania dzieli 50 lat).

Dostrzeżone podobieństwa konstrukcyjne i szczegółowość informacji podanych przez poetę w obu zapisach prowokują do zadania kilku pytań: Co może motywować właśnie taki kształt tych inskrypcji? W jaki sposób te zapisy-motta mogą kierować lekturą umieszczonych pod nimi tekstów poetyckich? Które z motywów zawartych w wierszach mogą nawiązywać do przywołanych w tych zapisach dzieł muzycznych i kompozytorów?

Daty zawarte w pierwszych wersach obu inskrypcji sygnalizują wraz z innymi elementami porządek kompozycyjny całego tomu *Oda na dzień św. Cecylii*, oparty na cyklu roku liturgicznego: od Wigilii Bożego Narodzenia do połowy następnego Adwentu. Wiersz *Srebrne i złote* został umieszczony w „wiosenno-wielkanocnej” (paschalnej) sekwencji tekstów tomu, natomiast *Oda na dzień św. Cecylii* – w „jesiennie-przed-adwentowej”. Przywoływane w obu inskrypcjach dzieła muzyczne są zatem postrzegane przez poetę jako emblematy określonych świąt. Warto jednak zauważyć, że ani religijny w treści *Mesjasz* Händla, ani też świecka *Oda na dzień św. Cecylii* Purcella (tu przywoływana incipitem pierwszego chóru *Hail! Bright Cecilia...*) nie są kompozycjami o liturgicznym przeznaczeniu; wiązała je z obchodami określonych świąt okolicznościowa praktyka wykonawcza. W Anglii oratorium *Mesjasz*, jeszcze za życia kompozytora – od roku 1750, było prezentowane na zakończenie Wielkiego Postu, stając się w ten sposób dziełem tradycyjnie związanym ze świętami Wielkiej Nocy. Natomiast *Oda na dzień św. Cecylii* – napisana na publiczny kon-

cert zorganizowany przez Londyńskie Towarzystwo Muzyczne – została związana z datą liturgicznego wspomnienia patronki muzyki (22 listopada), dzięki rozmachowi organizowanych właśnie tego dnia obchodów na cześć muzyki – w końcu XVII wieku – zarówno w Anglii, jak i we Włoszech, Francji i Niemczech. Wydaje się, że poeta nie zwraca uwagi na szczegóły genezy obu dzieł i korzysta z obiegowych ujęć ich symbolicznego znaczenia w kulturze.

Jeśli przyjąć, że omawiane zapisy w obu wierszach miałyby pełnić funkcję motto, należy spodziewać się, że zawierają one klucz do znaczeń ukrytych w tekstach, przybliżają zamysł autora i wiążą utwory z określoną tradycją kulturową⁴. Podobnie skonstruowane inskrypcje kierują uwagę czytelnika wierszy ku dwu zagadnieniom: ku wydarzeniu, jakim było prawykonanie dzieła oratoryjnego w historycznym czasie i miejscu oraz ku samej kompozycji muzycznej – w obu przypadkach ku wybitnym utworom Händla i Purcella. Czytelnik po takich odautorskich zapowiedziach może spodziewać się zatem tekstów wyraźnie zainspirowanych wspomnianymi dziełami i odnoszących się do okoliczności ich prawykonania. Spróbujmy sprawdzić, jak funkcjonuje mechanizm tych odniesień w obu wierszach.

Pierwszym zagadnieniem, wymagającym rozważenia, jest inspiracja dziełem muzycznym – jego tematem i motywami zawartymi w tekście libretta oraz formami i kształtem wyrazowym muzyki (postacie Händla i Purcella nie zostały bowiem zobrazowane w tych wierszach). Jakie zatem motywy w obu tekstach mogą świadczyć o inspiracjach wspomnianymi dziełami?

W wierszu *Srebrne i złote* nawiązania do Händlowskiego *Mesjasza* kryją się przede wszystkim w strofie pierwszej: w motywie polifonii, dominującej w fakturze muzycznej tego barokowego dzieła, i w motywie chóru, będącego głównym wykonawcą partii wokalnych tej kompozycji („w sekretnym blasku polifonii / rozwarte usta chór odśpiewania”). Można również przyjąć, że poetycki, hiperbolizujący opis muzyki – ukazujący ludzi, „co w łodziach głosu pod sklepienia / na chwałę Pana i istnienia / przewożą srebrne tarcze dźwięków” – służy oddaniu ekspresji zbiorowego śpiewu i zaakcentowaniu monumentalizmu skomponowanych przez Händla partii chóralnych.

Natomiast o obecności nawiązań do Händlowskiego dzieła w drugiej strofie wiersza można jedynie spekulować. Być może zobrazowanie dmących w surmy anielskie pasterzy („w surmy anielskie dmą pasterze”), będących – obok świętych – mieszkańcami „wiecznego zamku”, czyli nieba, jest zaskakującym wariantem koncertu aniołów, zamykającego

⁴ Zob. hasło *Motto*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 325.

ewangeliczną scenę zwiastowania ludziom prostym narodzin Chrystusa z pierwszej części oratorium (fragmenty 14–18 z tekstem Łk 2, 8–14; w instrumentacji fragmentu oratorium opartego na wersji 14. występują dwie trąbki). Na marginesie warto zauważyć, że poeta w dwu innych wypowiedziach – w wierszu *Wigilia*⁵ i w eseju *Niebo nad stajenką*⁶ – kojarzy muzykę Händla i oratorium *Mesjasz* z Bożym Narodzeniem. W kontekście sceny zwiastowania pasterzom zwraca także uwagę zaakcentowana w wierszu Wencła odmienność orędzia ogłaszanego przez niebo ziemi („huczy niebo / czas próby już potrząsa ziemią”); jego treść wskazuje na czasy ostateczne, będące oczekiwaniem na powtórne przyjście Mesjasza. Reinterpretacyjny charakter tych nawiązań każe jednak poprzestać na hipotezie. Dodatkowo pojawia się wątpliwość: dlaczego – w myśl motto – wielkanocny dla Wencła *Mesjasz* nie zostaje przywołany w jego wierszu przez ani jedno nawiązanie do pasyjno-paschalnych motywów z oratorium?

Równie niejasne i wysoce aluzyjne wydają się nawiązania do kompozycji Purcella, ukryte w wierszu *Oda na dzień św. Cecylii*. Dwukrotnie pada tu słowo „muzyka”, które może oznaczać utwór Purcella. Słowa z drugiego wersu pierwszej strofy („muzyka niebios w opactwie ustaje”) wskazują na finalny moment wykonywania jakiejś kompozycji i określają jej cechy. Sformułowanie „muzyka niebios” sugeruje, że jest ona kunsztowna i doskonała formalnie, a jednocześnie bliska w swej naturze Muzyce Nieba, oznaczającej Boży ład (to aluzja do antycznych i średniowiecznych idei harmonii sfer niebieskich). O tej harmonijnej muzyce, określanej jako dusza świata, opowiada początkowy fragment piątego ogniwa kompozycji Purcella (do której tekst napisał Nicholas Brady) – chóru *Soul of world*⁷:

Duszo świata! Za twoją sprawą
skłócone części materii dochodzą do zgody.
Ty sprawiasz, że rozproszone atomy łączą się,
tworząc harmonię doskonałą.
To ty stworzyłaś ziemię i ciała niebieskie nad nią,
które poruszają się w niebiańskim tańcu w takt swojej własnej muzyki.
Czyż z tą niezwykłą niebiańską pieśnią
może równać się jakikolwiek ziemski dźwięk?⁸

⁵ Wiersz pochodzi z tomu *Oda na dzień św. Cecylii* (1997).

⁶ „Nowe Państwo” 2000, nr 51–52; [przedr. w:] W. Wencel, *Przepis na arcydzieło*, Kraków 2003, s. 17–23.

⁷ Muzykę tego fragmentu *Ody...* Purcella analizuje J. A. Westrup w swej monografii *Purcell*, przeł. M. Karczyńska-Bielas, Kraków 1986, s. 181–182.

⁸ Cytowany fragment *Ody...* znajduje się w książeczce dołączonej do płyty z nagraniami kompozycji Henry’ego Purcella (*“Hail, bright Cecilia!” Ode for St. Cecilia’s Day, “My beloved spake.” Verse anthem, “O sing unto the Lord”. Verse anthem*), wydanej w Hamburgu przez firmę Deutsche Grammophon w roku 1995 (445 882-2).

Wiersz Wencła nie zawiera jednak wyraźnego odniesienia do tych słów; wydaje się, że poeta nawiązał po prostu do znanej mu skądinąd idei *Harmoniae Mundi*.

Strofa trzecia wiersza ukazuje moment poprzedzający ponowne pojawienie się muzyki w kościele, wobec przybyłych tam ludzi. Zdanie „muzyka zamknie im usta jak całun” może oznaczać, że boska sztuka dźwięków porazi ich swoją doskonałością i na moment mistycznie przeniesie w sferę Nieba – tak, jak w sposób trwały czyni to śmierć. Poeta sugeruje zatem, że muzyka tworzy tajemniczą, ale i zarazem skuteczną więź doczesności z wiecznością. Wydaje się jednak, że i tym razem to nie kompozycja Purcella zainspirowała go do wyrażenia tej refleksji.

W przypadku obu wierszy Wencła nawiązania do przywołanych w inskrypcjach-mottach dzieł muzycznych okazują się zaskakująco lakoniczne i nieostre. Czyżby powoływanie się na kompozycje Händla i Purcella miało tu jedynie charakter inkrustacyjny, było efektownym popisem erudycyjnym, z którego wynika niewiele dla znaczeń ukrytych w wypowiedzi poetyckiej?

Odkładając na później refleksję związaną z tymi spostrzeżeniami, przejdźmy do drugiego zagadnienia, związanego z pojawiającym się w inskrypcjach słowem „prawykonanie”. Dlaczego kwestia pierwszej publicznej prezentacji dzieł Händla i Purcella interesuje poetę? Skonfrontujmy przekazy historyczne z treściami zawartymi w wierszach Wencła.

Prawykonanie *Mesjasza* odbyło się w ramach koncertu na cele dobroczynne zorganizowanego przez „Phiharmonic Society” i miało miejsce w Dublińskim New Music Hall⁹ przy Fishamble Street. Wiadomo, że dzieło Händla zostało przyjęte przez publiczność entuzjastycznie¹⁰.

Naszkicowane w wierszu *Srebrne i złote* wykonanie utworu Händla prawdopodobnie odbywa się w kościele: „łódzie głosu” chóru przewożą „srebrne tarcze dźwięków”, „pod sklepienia”; z kolei, rozmodleni dzięki uduchowionej muzyce ludzie „w partiach ciszy pod witraże [...] przewożą złote tarcze śmierci”. Jeśli miałaby to być świątynia, to zobrazowanie poetyckie, mające rekonstruować sytuację prawykonania, przeczy faktom: pierwsze wykonanie *Mesjasza* miało miejsce w publicznej sali koncertowej. Według poety muzyka tego dzieła wypełnia wnętrze kościoła, kierowana jest wyżej, ku niebu, i tam też dociera – w miejsce, gdzie trwa wieczny koncert świętych. Jeszcze na ziemi, w portowym mieście (Dublinie?) wywołuje ona głębokie poruszenie wśród słuchaczy („tłum staje kołem na przystaniach / i wzmaga się euforia duszy”), a pamięć

⁹ Zob. T. Gilka, „*Mesjasz niezwykły*”, „Klasyka” 1998, nr 4.

¹⁰ Zob. R. Roland, *Haendel*, przeł. M. Jarocińska, Kraków 1985, s. 78.

o niej zostaje utrwalona w zapisach kronik miejskich. W wierszu Wencla pojawia się zatem wyobrażeniowe rozwinięcie i przekształcenie obrazu zaczerpniętego z przekazu historycznego, akcentujące wyjątkowy charakter muzyki i jej wpływ na odbiorców.

Z kolei prawykonanie *Ody...* Purcella odbyło się w Stationers-Hall w Londynie i stanowiło punkt kulminacyjny obchodów Dnia św. Cecylii, patronki muzyki. Intencją Purcella było „zademonstrować potęgę muzyki poprzez zaprezentowanie skali jej środków wyrazowych oraz oddać cześć świętej patronce sztuki”¹¹. Miały to wyrazić zarówno słowa, jak i muzyka tej popisowej kompozycji. „Gentelman’s Journal” donosił o entuzjastycznym przyjęciu wokalnemu występowi kompozytora, śpiewającego czwartą część swego utworu: *Tis Nature’s voice... (To głos natury...)*¹².

Wiersz Wencla nie zawiera odwołania do tego epizodu; nie nawiązuje także do realiów celebracji Dnia św. Cecylii w dawnej Anglii. Prawykonanie dzieła zostaje przez poetę usytuowane w opactwie, co wydaje się przede wszystkim umotywowane prowadzonymi w wierszu rozważaniami o naturze i pochodzeniu muzyki: pozwala zachować jedność miejsca obrazowanej sytuacji. Poeta sugeruje, że prawykonanie, choć rozegrało się w realnym czasie, było w istocie ziemską inkarnacją muzyki niebios. Dlatego tak objawione dzieło może odtąd istnieć w pozaczasowej, sakralnej przestrzeni, dla której najwłaściwszym miejscem konkretyzacji będzie właśnie kościół, a nie sala koncertowa.

Muzyka zrodzona z głęboko duchowej inspiracji istnieje w sposób trwały i – co znamienne – może powracać w innych upostaciowaniach: w strofach poezji, nazywanej gdzie indziej przez poetę „muzykalnymi frazami” (*Dar*) czy „wiolinowym zdaniem” (*Magnificat*)¹³.

to co raz było doprawdy nie minie
ale powrotem wieczystym się stanie
po wieku formy i wieku żelaza
wszystko więc w płynnych sestynach powraca.

W ten sposób w *Odzie...* zostaje przywołana Eliotowska idea czasu, który powraca z przeszłości, by wraz z teraźniejszością osiągnąć przyszłość i stamtąd ponownie wrócić do przeszłości (najwyraźniej wyartykułowana w wierszu *Vogelsang*: „a więc znów wirują w zmurszałym powietrzu / dawne antyfony lamentsy pacierze / chylą się łamliwe kręgosłupy sprzętów / i mimo że kości porastają ziemię / nie przestaje istnieć

¹¹ B. N. S. Gooch, *Dryden i Purcell, Trzy ody na dzień św. Cecylii, „Canor”* 1995, nr 2 (13).

¹² Tamże.

¹³ Oba wiersze z tomu *Oda na dzień św. Cecylii* (1997).

to co się zdarzyło”¹⁴). W wierszu Wencła powracają więc do istnienia czas i przedmioty z epoki *Ody*... Purcella:

wieża kościoła ze snu chce się zbudzić
i oto wznosi ją łaska istnienia
wracają w pył obrócone marmury
ściany i krzyże witraże i Księga
w gorzkim powietrzu późnego baroku
piętrzy się jakiś przedziwny niepokój.

Wkroczywszy bowiem w sakralny wymiar czasu, można bez przeszkód dotrzeć do wszelkich minionych sytuacji. W ślad za rzeczami pojawia się próba „rekonstrukcji” przeżycia związanego z odbiorem dawnej muzyki u kolejnych, nowo przybyłych do kościoła ludzi: im także, podobnie jak tym sprzed 300 lat „muzyka zamknie usta jak całun”.

Przywołanie prawykonania dzieła muzycznego (Purcella?) i ukazanie perspektywy jego ponownej prezentacji w innym czasie staje się tu wykładnią przekonań poety dotyczących specyfiki sztuki i natury rzeczywistości.

Wnioski wynikające z badania mechanizmu inspiracji dwu wierszy Wojciecha Wencła przez kompozycje oratoryjne są niejednoznaczne. Z jednej strony, ograniczona obecność nawiązań i ich specyfika prowokują do postawienia pytania o sposób i jakość poetyckiej funkcjonalizacji erudycji poety (czyż nie zobowiązuje określenie *poeta doctus*, przypisane mu przez krytyków?). Z drugiej jednak strony, wydaje się, że intencją Wencła jest przede wszystkim zwrócenie uwagi na kompozycje z czasów, w których sztuka, a w szczególności muzyka, była zorientowana teocentrycznie – bez względu na temat i przeznaczenie utworów. Poeta, nie zgłębiając ich struktury i nie rozwijając refleksji o ich treści, daje wyraz swemu aksjomatycznemu pojmowaniu ich funkcji i charakteru. Są one dla niego ważne jako znak ładu duchowego w świecie; należy je czcić, podziwiać ich trwałość i siłę oddziaływania, oczekiwać ich uobecniania się we współczesności. Przywołanie osoby św. Cecylii (w tytule tomu i w omawianym wierszu, a także w późniejszym esej *Wieniec z róż*¹⁵) ma przypomnieć, że muzyka wiąże się z czystością etyczną, a jej oddziaływanie ma ulepszać wewnętrznie człowieka, zgodnie z platońską koncepcją jej *ethosu*. Dlatego poetę interesuje bardziej moment pojawienia się dzieła muzycznego w świecie, jego uobecnienie się w sakralnych wnętrzach oraz to, jak wpływa ono na emocje słuchaczy, aniżeli tropienie znaczeń świadczących

¹⁴ W. Wencel, *Wiersze zebrane*, s. 70.

¹⁵ „POSTygodnik” – dodatek do „Nowego Państwa” 2000, nr 9; [przedr. w:] W. Wencel, *Przepis na arcydzieło*, s. 25–33.

o boskiej harmonii, ukrytych w jego strukturze. Muzyka jest bowiem pojmowana przez poetę przede wszystkim jako wydarzenie ściśle związane z liturgią i inspirujące wspólnotę wierzących do modlitwy oraz śpiewu; jest raczej środkiem niż celem – znakiem niż znaczeniem. W mniejszym stopniu chodzi zatem o duchowe przeżycia wynikające z odkrywania tajemnic w niej ukrytych, a więc o kontemplację niej samej. Lecz to wymaga już nie tylko głębszego słuchania, ale i głębszego słyszenia.



Muzyka „prawdziwa” i „jazgot” według Bolesława Taborskiego

Wśród wierszy Bolesława Taborskiego poświęconych różnym gałęziom sztuki liczebnie największą grupę stanowią utwory powstałe dzięki inspiracjom muzycznym¹. Choć w pierwszej fazie jego twórczości² odniesienia do sztuki dźwięku pojawiały się jedynie sporadyczne i wyrażały w pojedynczych figurach stylistycznych, motywach i utworach (np. *Uwertura tragiczna*, *Koncert*), to w kolejnych tomach poezji³ liczba wierszy tematyzujących muzykę sukcesywnie wzrastała, by w ostatniej fazie twórczości poety osiągnąć kulminację⁴. W wierszach tych znalazły odbicie muzyczne pasje Taborskiego: studia nad twórczością i biografią kompozytorów, słuchanie koncertowych i scenicznych wykonań dzieł symfonicznych, kameralnych i operowych, dokumentowanie kreacji uznanych muzyków, studiowanie ulubionych utworów i gatunków, a także rozwijanie refleksji nad funkcją muzyki w życiu człowieka, nad jej historycznymi i filozoficznymi kontekstami oraz społecznym rezonansem. Utwory te, niekiedy wiązane w cykle i wypełniające odrębne działy w tomach poezji, były najczęściej wierszowanymi sprawozdaniami z muzycznych wydarzeń, w których poeta uczestniczył jako słuchacz (np. podczas festiwalu teatralnego w Edynburgu albo w audytoriach Londynu czy Warszawy), zapisami utrwalającymi okoliczności odbioru muzyki, rejestrującymi spontaniczne wrażenia i przemyślenia, pojawiające się podczas koncertu

¹ Muzyczne wiersze Taborskiego – od debiutu do tomu *Ułamek istnienia* (2002) – zostały omówione przez Wojciecha Ligęzę w szkicu *Muzyczne tematy i wariacje Bolesława Taborskiego*, [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego*, pod red. W. Ligęzy i J. Wolskiego, Toruń 2003, s. 75–97.

² Od emigracyjnego debiutu zbiorem wierszy *Czasy mijania* (1957) do tomu *Głos milczenia* (1969).

³ *Sieć słów* (1976), *Cudza teraźniejszość* (1983), *Cisza traw* (1986), *Dobranoc bezczasie* (1991), *Przetrawianie* (1998).

⁴ W zbiorach *Ułamek istnienia* (2002), *Nowa era Big Brothera* (2004), *Plan B.* (2007) i *Jedyne wyjście* (2010). Podobny wzrost liczby wierszy zainspirowanych muzycznie można zaobserwować w późnej twórczości Julii Hartwig. Zob. rozdział *Barokowa muzyka z Wenecji w wierszach Julii Hartwig* tej książki.

czy spektaklu. Wszystkie te teksty składają się na tworzony przez szereg lat i rozpisany na wiele głosów poetycki diariusz melomana, uprawiającego na własny użytek „prywatną muzykologię”, niestroniącego wszakże od snobistycznego afiszowania się swoimi koncertowymi odkryciami, erudycją czy gustem.

Wiersze te przynoszą odpowiedź na pytanie, czym dla Taborskiego jest muzyka. Jest ona według niego uniwersalnym kodem, umożliwiającym porozumienie i budującym wspólnotę osób o podobnej wrażliwości i zbieżnych przekonaniach. Jest sztuką, w której objawiają się: doskonałe piękno, użyzione poprzez dźwięki człowiekowi, oraz ład, odwzorowany w niezmienności struktur muzycznych. Jest również ziemskim ucieleśnieniem boskiej harmonii, istniejącym dzięki zwykłym ludziom – kompozytorom i muzykom – wybranym do przekazywania światu przesłania absolutu. Jest zatem sztuką ulepszającą rzeczywistość, doskonalącą moralnie człowieka oraz pełniącą etyczną i terapeutyczną misję wobec ludzi zagubionych w zgiełku współczesnej cywilizacji⁵. Ten idealistyczny i solenny obraz muzyki, pielęgnowany przez poetę, jest motywowany w dużej mierze przez zjawiska biegunowo mu przeciwne. W opisywanym przez Taborskiego świecie, którego ocalenie zależy od „przetrwania dobra i piękna”⁶, urzeczywistnia się bowiem muzyka zdegradowana i zepsuta – hałaśliwy „jazgot”⁷. Jej dokuczliwe fenomeny są przeciwieństwem muzyki „prawdziwej” – zajmującej najwyższe miejsce w hierarchii wszystkich sztuk:

ze sztuk największa jest muzyka – ta prawdziwa
nie jazgot na dudnieniu wsparty i banałach

⁵ W tym obrazie widoczne są nawiązania do dawnych idei, określających pochodzenie muzyki i jej przeznaczenie: to koncepcje związane z ideami Pitagorasa, Damona i Platona (idea o boskim pochodzeniu muzyki i harmonii sfer niebieskich oraz idea *ethosu* muzyki), a także z głoszonymi w średniowieczu poglądami o trzech rodzajach muzyki: *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, z których pierwsza – jako jedynie doskonała – ma inspirować drugą i trzecią.

⁶ Zob. B. Taborski, *Od Autora*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1999, s. 15.

⁷ Określenia tego Taborski zaczął używać w wierszach z tomu *Sieć słów* (1976): *Idąc nocą przez West End i Poza słowami*: „poza słowami jest drugi świat rzeczy – / pstra gmatwanina wrogi kołowrotek / w którym bezradni bładzimy / kręcimy się ogłuszeni jazgotem / oślepieni migotem gryzących kolorów / zagubieni padamy tkwimy nieruchomo” (tenże, *Poezje wybrane*, s. 199). Jednym z przejawów współczesnego kryzysu wartości jest estetyczny upadek muzyki, dostrzegany przez bliskich mu pokoleniowo: Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza. U Herberta negatywną ocenę uzyskuje muzyka pop, oparta na „estetyce hałasu” (w wierszu *Pan Cogito a pop*); u Różewicza – muzyka mechaniczna, służąca zaspokajaniu niewyrzafinowanych, wręcz prostackich potrzeb estetycznych (np. w wierszu *Grająca szafa z placu Pigalle* oraz w poematach *Et in Arcadia ego* i *Non-stop-show*).

lecz ta z wieczystych poczęta harmonii
i do nich wracająca – nam tylko użyczona
[...]

(Były niewolnik wyjaśnia w czym rzecz)⁸

Niechęć wobec „jazgotu” jest zatem spowodowana nie tylko przywiązaniem poety do tradycyjnych kanonów estetycznych. Wynika również z przekonania, że natarczywe i dudniące brzmienia nowej muzyki nie są usankcjonowane niezmiennymi i odwiecznymi ideami. Wydają się jedynie przejściową, choć zarazem niezwykle ekspansywną i masową, pseudoartystyczną aktywnością ludzi młodych, poszukujących intensywnych wrażeń:

na rock na ciężki metal się nie przestawimy
gdy melodyjność inna weszła nam już w krew
niech się tym ogłuszają ci szczęśliwcy
co nie musieli nigdy słuchać wrzasków wojny
czy mniej zrobią pomyłek raczy wiedzieć Bóg
(Refleksje podczas słuchania „Symfonii «z zegarem»”)⁹

Dystans do głośnej, popularnej muzyki, odnotowywany w wierszach Taborskiego z lat 70., 80. i 90. XX wieku na marginesie głównego nurtu refleksji o sztuce dźwięku, stał się pierwszoplanowym motywem serii jego wierszy opublikowanych na początku nowego stulecia¹⁰. Konfrontacja muzyki „prawdziwej” i „jazgotu” to jeden z zamysłów organizujących poetycki „wywód” zawarty w późnym, trzyczęściowym zbiorze *Nowa era Big Brothera i inne wiersze* z 2004 roku¹¹.

Doświadczony życiowo poeta – i zarazem naiwnie szlachetny idealista – przeprowadza tę konfrontację powodowany zamysłami dydaktycznymi. Adresatami większości wierszy tego zbioru czyni on ludzi młodych; chce im nie tylko przekazać swoje rady, ale także, krytycznie recenzując sferę popkultury, kształtującą ich gust i zapatrywania, przekonać do wyboru trwalszych i cenniejszych wartości. Lekcja, jakiej im

⁸ Tenże, *Ułamek istnienia. Wiersze przełomu wieków: 1998–2001*, Toruń 2007, s. 62.

⁹ Tenże, *Przetrwanie*, Warszawa 1998, s. 42.

¹⁰ Niechęć do jazgotu i hałasu została wyrażona przez poetę już w tomie *Siec słów* (w wierszach: *Poza słowami*, *Idąc nocą...*, *Czy poeta umiera*, *Pożytek ze słabości poetów*), a następnie w zbiorach *Dobranoc bezczasie* (w utworze *Dysonanse*), *Przetrwanie* (w wierszu *Refleksje podczas słuchania...*) oraz w ostatnim tomie – *Jedyne wyjście* – w wierszu *Nasz barok swoją drogą*: „ta stara muzyka / [...] / jeszcze nas olśnić może / [...] / tamta nawet lepsza od / dzisiejszych kakofonii / i innych technofonii / które wiodą nas do nikąd / bo same z siebie szczeną / hałas muzyką nie jest / ale cisza – jednak tak” (tenże, *Jedyne wyjście*, Toruń 2010, s. 22).

¹¹ Tenże, *Nowa era Big Brothera i inne wiersze*, Toruń 2004.

udziela – od pierwszych wierszy tomu – nie jest zatem łatwa. Przekonuje ich do zachowania dystansu wobec marzeń (*Marzenia*) i smutków (*Depresja*), do troski o własne „ja” (*Nic?*) – dalekiej jednak od egocentryzmu (*Narcyz*), zachęca do odrzucania stereotypów (*Spotkanie z czarnym Józiem*) oraz do odkrywania transcendencji (*Poszukując transcendencji*), drwi z przeciwników tradycyjnych wartości (*Wykład Eugenio Barby*), przekonuje też o potrzebie współczucia (*Psychoza*) i o pożytku płynącym ze słuchania „ostrzeżeń poetów” (*Vaclav Havel w włoskim senacie i w CUNY*). Taborski, chcąc zadbać o sugestywność tych rad i o własną wiarygodność, przywołuje w wierszu *Nic?* młodzieńcze – wojenne i powstańcze – traumy swojego pokolenia i porównuje je z doświadczeniami osób żyjących na początku nowego stulecia:

pokolenie bez szans ja was rozumiem
sam do takiego byłem przypisany
i rzucały mną salwy czołgu
od ściany do ściany hej co wy
wyły pękały ze świstem krowy
ale ja wiem to nie jest to samo
pomyślcie wtedy życie jak świeczka
było i gasło z lada podmuchem
a nad uchem diabelski łoskot won
dzisiaj ta groza jest zupełnie inna
po cichu was jebie brakiem sensu
sens sens co robić dalej co bliżej?¹²

Młody człowiek żyjący na przełomie stuleci, niepozbawiony „przez historię” możliwości decydowania o własnym losie, ma jednak poczucie przynależności do kolejnego straconego pokolenia, dręczonego świadomością absurdu świata, niepewnością i utratą nadziei. Poeta zamierza poddać go terapii, przywracającej wiarę w sens rzeczywistości. Pewny swoich racji wierzy w skuteczność przyjętej strategii perswazyjnej.

Chcąc nawiązać lepszy kontakt z młodym odbiorcą – poruszyć jego emocje i rozbudzić ciekawość – Taborski umieszcza w początkowych wierszach *Nowej ery*... dosadne zwroty i wyrażenia (np. „nie mogę się pozbierać”, „odpuśćmy sobie”, „hej co wy”, „was jebie”, „mi tu nie kraczcie”, „zgredów i innych dupków przetrzymacie”, „nie walcie w prochy”, „siebie nie dymajcie”, „go fuck yourselves”, „precz skurwysyny”, „jesteśmy [...] świrusami”). Odwołując się do niskiego i wulgarnego języka, a więc w istocie ryzykownie schlebając lingwistycznym gustom młodych, stosuje manewr taktyczny, by – osiągnąwszy wstępne porozumienie – móc lepiej przekonywać do swoich racji i prowadzić ostrą polemikę, wyrażoną

¹² Tamże, s. 7.

w wierszach z dwu następnych części tomu. Chce ich rozłóścić, a nawet obrazić, by zaczęli krytycznie przyglądać się sobie i swojemu światu.

Ważnym elementem tego perswazyjnego dyskursu staje się muzyka – dla Taborskiego sztuka porządkująca chaos rzeczy¹³. W ironicznym wierszu *Voyager pozdrawia wszechświat*, zamykającym pierwszą część tomu *Nowa era Big Brothera...*, poeta przedstawia jej lakoniczną definicję. Wśród „próbek promocyjnych” odgłosów i obrazów, przesyłanych obcym cywilizacjom (wiersz bowiem ma formę naiwnego listu Ziemiian do wymaganych mieszkańców innych planet), znajduje się także ona:

przesyłamy pozdrowienia z planety Ziemia
[...]
i muzykę (ach to dźwięki tak kunsztownie
pobierane by nam lepiej było w dziurze hm...
kosmicznej tu na Ziemi) naszych mistrzów
co się zwali Bach Mozart i Chuck Berry¹⁴

Muzyką są nie wszystkie ziemskie dźwięki, ale tylko te, które tworzą „przedmiot” doskonały, odznaczający się pięknem i działający kojąco na ludzką psychikę. Zwięzłe określenie muzyki, zawarte w tym wierszu, jest zbieżne z refleksjami Taborskiego, wyrażonymi już wcześniej. Tylko muzyką „prawdziwą” warto chwalić się przed pozaziemskimi cywilizacjami – choć w sondzie kosmicznej (co zakrawa na ironiczne zrządzenie losu) poza dźwiękami z klasycznych dzieł Bacha i Mozarta znalazła się także próbka głosu Chucka Berry’ego, jednego z pionierów hałaśliwego rock and rolla (choć dziś uznawanego już za klasycznego reprezentanta tego gatunku muzyki popularnej).

Taborski, chcąc przybliżyć ludziom młodym wartościową sztukę, a przede wszystkim muzykę „prawdziwą”, przedstawia w drugiej części tomu serię utworów o kompozytorach, dziełach i koncertach. Skupia w nich uwagę na twórcach romantycznych i neoromantycznych: Beethovenie (*Eroica*), Schubercie (*Pstrąg w kosmosie*), Wagnerze (*Ach ten Rysiek Wagner!*), Mahlerze (*Tragedie, Haitink prowadzi Orkiestrę Młodzieżową Unii Europejskiej*)¹⁵. W przypisach do wiersza *Moja przyszłość klubowa* wymienia swoich ulubionych kompozytorów („dziesięciu / moich drogich

¹³ Zob. W. Ligęza, *Muzyczne tematy i wariacje...*, s. 75–97. „Prawdziwa” muzyka według Taborskiego porządkuje „hałasy” XX wieku – zob. wiersz *Oda do muzyki* (Taborski, *Cudza teraźniejszość*, Kraków 1983, s. 48).

¹⁴ Tenże, *Nowa era...*, s. 16.

¹⁵ Taborski przywołuje w wierszach *Nowej ery...* także innych kompozytorów: Mozarta (*Lady Boys z Brendlem w tle, Moja przyszłość klubowa*), Webera (*Notatki muzyczne. I Webern*), Straussa (*Notatki muzyczne. II Richard Strauss*), Brucknera (*Notatki muzyczne. III Bruckner*), Alcana (*Notatki muzyczne. VI Alcan*).

ulubieńców” to „Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Brahms, Czajkowski, Mahler, Bruckner, Dworzak”) i twórców oper („pięciu operatorów” to „Mozart, Rossini, Verdi, Wagner, Puccini”). Utwory te ukazują jego styl słuchania polegający, z jednej strony, na czerpaniu z muzyki intensywnych emocji, a z drugiej – na odnajdywaniu w niej tego, co może porządkować rzeczywistość i upewniać o istnieniu nadzrędnego ładu.

Jednak tylko niektóre z wierszy tej części tomu są wypowiedziami skierowanymi wyraźnie do osób młodych, gustujących w głośnych i jaskrawych twórcach popkultury. Ten najważniejszy to *Eroica* – utwór zawierający charakterystykę *III Symfonii Es-dur Op. 55* Ludwiga van Beethovena:

to starocie ograne do znudzenia
 lecz czy wy wiecie jak to było kiedy
 do Lobkowitza pałacu przyszedł z nią
 kompozytor? ach ta partytura –
 słuchajcie Orkiestry Rewolucyjnej
 która jest ponadto Romantyczną –
 że mogła obalać trony usłyszycie
 i brzmi tak że się schować mogą
 dzisiejsze rocki mroki i paskudztwa
 do których wszyscy się palicie
 i pogardzacie tym co kiedyś było
 choćby swą mocą porażało was
 głuchych jak pnie czy dawni wielmoże
 macie tam wszystko coście utracili
 burze i cisze i klęskę tyranów
 śmierć bohaterów budzenie natury
 na tropach wiosny pogrzeb waszych marzeń
 wybuch nadziei wbrew złowrogim wróżbom –
 choć byście się nie wiem jak trudzili
 tańczyli tłoczyli tyłtali turlali
 innej doskonałości się już nie dorwiecie
 na Bożym ale przez was pojebanym świecie¹⁶

W odpowiedzi na niesprawiedliwą ocenę muzyki klasycznej, przytoczoną w pierwszy wersie („to starocie ograne do znudzenia”), poeta przedstawia emocjonalną apologię symfonii Beethovena. Konstrukcję jego monologu wyznaczają kolejne zwroty do wirtualnego „wy”, czyli młodych adresatów wiersza („czy wy wiecie”, „słuchajcie”, „usłyszycie”, „się palicie i pogardzacie”, „macie tam wszystko”, „innej doskonałości już się nie dorwiecie”). Swoją wywód zaczyna od testowania wiedzy rozmówców: „lecz czy wy wiecie jak to było kiedy / do Lobkowitza pałacu przy-

¹⁶ Tamże, s. 24.

szedł z nią kompozytor?”. Nie spodziewa się jednak odpowiedzi na tak sformułowane pytanie; chce raczej, korzystając ze zręcznego chwytu retorycznego, zaznaczyć swoją przewagę nad oponentami. Jedynie znawcy twórczości Beethovena wiedzą bowiem, że prawykonanie jego *III Symfonii* odbyło się w grudniu 1804 roku w pałacu księcia Franza Josefa Maximiliana Lobkowitza, który przez wiele lat sprawował patronat nad pracami kompozytora¹⁷. Tylko niektórzy znają biograficzne przekazy o usunięciu przez Beethovena inskrypcji „Buonaparte” z pierwszej strony partytury tego utworu i o umieszczeniu nowego podtytułu – *Sinfonia eroica*. Niewielu także wie o ostatecznym zadedykowaniu tego dzieła właśnie księciu Lobkowitzowi¹⁸. Poeta rezygnuje jednak z rozwijania erudycyjnej opowieści o genezie tej kompozycji; od encyklopedycznej wiedzy ważniejsza jest bowiem sama muzyka. Będzie zatem zachęcać do posłuchania *Eroiki*, wskazując płytowe nagranie Orchestre Révolutionnaire et Romantique (‘Orkiestry Rewolucyjnej i Romantycznej’)¹⁹, i obiecywać („usłyszycie”) młodym odbiorcom zupełnie nowe wrażenia muzyczne. Być może uchwycą oni przełomowy, rewolucyjny charakter tej symfonii („mogła obalać trony”), zamykającej epokę klasycyzmu i otwierającej nowy – romantyczny – okres w dziejach sztuki dźwięku. Możliwe, że przekonają się o jej nowatorstwie konstrukcyjnym, dostrzegą dźwiękową kolorystykę, nieszablonową instrumentację, podniosłość tematów melodycznych i kapryśne rytmy; być może docenią jej wielkość i uznają, że przewyższa we wszystkim współczesne rockowe hałasy („brzmi tak że się schować mogą / dzisiejsze rocki”). Poeta wątpi jednak w możliwość szybkiej i gruntownej przemiany ich upodobań. Nie szczędzi zatem swoim rozmówcom złośliwych i gorzkich uwag. Młodzi bowiem pozostają nieprzejechanymi miłośnikami swojej muzyki – jego zdaniem prostackiej, depresyjnej i pozbawionej urody („rocki mroki i paskudztwa”). Wie, że chętnie poddają się jej oddziaływaniom, stając się od czasu do czasu uczestnikami tanecznych „orgii”, pozwalających na chwilowe zdystansowanie się od nużącej i groźnej codzienności. Słowny opis tych zbiorowych amoków (ujęty w paronomazji: „trudzili / tańczyli tłoczyli tyłtali

¹⁷ Zob. *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna pod red. E. Dziębowskiej, t. A–B, Kraków 1979, s. 225. O genezie i prawykonaniu *Eroiki* pisze George R. Marek w monografii *Beethoven. Biografia geniusza*, Warszawa 2009, s. 346–353.

¹⁸ Zob. S. Łobaczewska, *Beethoven*, Kraków 1955, s. 97; G. R. Marek, *Beethoven...*, s. 347–352. Oto pełny podtytuł tej Symfonii: *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'Uomo* (Symfonia bohaterska, napisana ku uczczeniu pamięci wielkiego Człowieka).

¹⁹ Brytyjska orkiestra kierowana przez Johna Eliota Gardinera, wyspecjalizowana w wykonaniach dziewiętnastowiecznych (romantycznych i neoromantycznych) dzieł muzycznych na oryginalnych, historycznych instrumentach. To nagranie *Eroiki* zostało dokonane w marcu 1993 roku w Maltings Concert Hall w Snape niedaleko Aldeburga.

turlali”) ukazuje, z jednej strony, nieokiełznaną ekspresję tańca młodych, z drugiej zaś – jednostajność rytmiczną i monotonię dźwiękową ich ulubionej muzyki.

Jednak poeta, wierząc w doskonałość symfonii Beethovena (jest ona przecież muzyką „prawdziwą”), nie zaprzestaje perswazji. Zapewnia, że dokładne wsłuchanie się w jej muzykę pozwala odczytać zawartą w niej, ważną treść (niedostępną jednak dla tych, którzy dali się ogłuszyć współczesnym dźwiękowym wytworom). Poeta mówi o tym, parafrazując zdanie z ostatniej strofy *Słońca* Miłosza: „macie tam wszystko coście utracili / burze i cisze i klęskę tyranów / śmierć bohaterów budzenie natury / na tropach wiosny pogrzeb własnych marzeń / wybuch nadziei wbrew złowrogim wróżbom”²⁰. O czym – według Taborskiego – może opowiedzieć dzisiejszym słuchaczom *III Symfonia* Beethovena?

Z jednej strony, słychać w niej – co podpowiadają znawcy – muzyczne odwzorowanie idei bohaterstwa, krystalizującej się w twórczości kompozytora w pierwszych latach XIX stulecia²¹. W myśl tych sugestii z poszczególnych fragmentów *Eroiki* można odczytać optymistyczną historię o wybitnej jednostce, z której dokonań wyrosły trwale idee²². Część pierwsza symfonii (*Allegro con brio*) to majestatyczna muzyczna opowieść o dziełach nieprzeciętnego, dzielnego człowieka – o jego walce i śmierci; część druga (*Marcia funebre: Adagio assai*) to patetyczny, żałobny marsz,

²⁰ Oto ostatnia strofa wiersza *Słońce*, zamykającego cykl *Świat (poema naiwne)* Miłosza: „Niechaj przykłąknie, twarz ku trawie schyli / I patrzy w promień od ziemi odbity. / Tam znajdzie wszystko, cośmy porzucili: / Gwiazdy i róże, i zmierzchy, i swity” (Cz. Miłosz, *Wiersze*, tom 1, Kraków 2001, s. 206). Wyrażenia z wiersza Taborskiego – „burze i cisze i klęski tyranów” oraz „śmierć bohaterów budzenie natury” – stanowią zapis treści odczytywanych przez poetę z programu *III Symfonii*; zamierzeniem jej kompozytora było muzyczne przedstawienie idei bohaterstwa; realizacją tych założeń są m. in. majestatyczne, bojowe fanfary z części pierwszej i czwartej oraz patetyczny marsz żałobny z części drugiej symfonii (Zob. S. Łobaczewska, dz. cyt., s. 97–103).

²¹ „Jest to okres, w którym krystalizuje się w jego muzyce idea szukająca dla siebie formy dźwiękowej już od pierwszych utworów symfonicznych: idea bohaterstwa. Im trudniejsze, boleśniejsze staje się jego życie osobiste, im ciężiej musi sam walczyć ze swoim losem, tym lepiej rozumie ideę walki, przyobleczoną w jego epoce w kształt wielkich wydarzeń społecznych i politycznych, tym głębsze akcenty potrafi w swej muzyce znaleźć dla jej wyrażenia. Beethoven nie tylko wiedział, co to jest walka i bohaterstwo. On to czuł. A że sam całą duszą był po stronie tych, co walczyli, więc idea walki i bohaterstwa staje się teraz dla niego jednocześnie sprawą powszechną i sprawą własną. Z tych myśli i nastrojów rodzi się *Eroika* i *V Symfonia*, muzyka do Goethowskiego *Egmonta*, *Apassionata*, *Fidelio* i cały szereg innych dzieł [...]” (Tamże, s. 96–97).

²² Jest to słuchanie Beethovena według XIX-wiecznych, romantycznych wskazań – w duchu Richarda Wagnera i Richarda Straussa, zafascynowanych ukrytą i zaplanowaną „programowością” jego muzyki (zob. S. Kisielewski, *Ludwig van Beethoven*, [w:] tegoż, *Gwiazdziejść muzyczny*, Kraków 1982, s. 47–48).

wyrażający hołd zmarłemu bohaterowi i sygnalizujący narodziny legendy; część trzecia (*Scherzo: Allegro vivace*) to ruchliwe i skoczne scherzo, symbolizujące „zbieranie sił przed nowym, ostatecznym, zwycięskim uderzeniem”²³ przez naśladowców nieżyjącego herosa; część czwarta (*Finale: Allegro molto*) to cykl wariacji obrazujący nieustanne ponawianie tytanicznych (prometejskich) starań o przemianę rzeczywistości. Młodym słuchaczom z początku XXI wieku *Eroika* może zatem opowiedzieć o heroizmie i wytrwałości, o nieuchronności wyrzeczeń, ale i o spełniających się nadziejach, o śmierci, a także o ostatecznym zwycięstwie szlachetnych idei. Odczytując zawarty w niej program, młodzi mogliby skonfrontować swoje widzenie świata z utraconym, odrzuconym i unieważnionym, oglądem romantycznym – idealistyczną wiarą w zwycięstwo szlachetnych idei, kultem bohaterstwa, podziwem dla piękna natury. Być może kontakt z *Eroiką* zainicjowałby w nich przełom emocjonalny i fascynację porządkiem przyrody. Symfonia ta nie jest bowiem dziełem o tragicznym wydźwięku, a jej przestrzenna muzyka budzi skojarzenia z żywiołami natury; słuchanie jej mogłoby zatem doprowadzić młodych odbiorców do zmiany sposobu postrzegania rzeczywistości.

Z drugiej strony, w *III Symfonii* Beethovena można dostrzec odbicie zapomnianej prawdy o harmonii świata. Ta muzyka, przemawiając uniwersalnym językiem uczuć, jest komunikatem, w którym każdy słuchacz może rozpoznać obrazy własnych doświadczeń. Jednak w mowie jej dźwięków zwraca także uwagę trwały porządek rzeczy, w którym równoważą się i dopełniają poszczególne elementy²⁴: burze i cisze, upadki i tryumfy, zmierzchy i świty, rozpacz i nadzieja. Słuchanie *Eroiki* może zatem przywracać poczucie harmonii świata; jest bowiem – idąc tropem odwołań do wiersza Miłosza – jak „patrzenie” w słoneczny „promień od ziemi odbity”, jak zmysłowe zgłębianie przedmiotów i zjawisk, prowadzące do poznania Absolutu i odkrywania odwiecznego porządku wszechrzeczy. Pełnia wpisana w muzykę tej symfonii – kompletność i komplementarność jej dźwiękowych obrazów – jest odwzorowaniem transcendentnego ładu; odbiorca *Eroiki* poprzez słuchową percepcję tej pełni i jej umysłową kontemplację ma możliwość nawiązania kontaktu z nadrzędną, boską sferą rzeczywistości. Dla ludzi młodych z początku XXI wieku muzyka *III Symfonii* Beethovena byłaby zatem szczególnym poznawczym wyzwaniem („macie tam wszystko coście utracili”): są w niej dźwiękowe wizerunki wszystkiego, z czym mogliby się utożsamić, ale również obrazy

²³ S. Łobaczewska, dz. cyt., s. 102.

²⁴ Jest to słuchanie Beethovena w duchu Johanna Brahmsa i Edwarda Hanslicka, wskazujących na „klasycyzm” jego muzyki – doskonale i logicznie skonstruowanej, zadziwiającej proporcjami formy i dyscypliną środków twórczych (zob. S. Kisielewski, dz. cyt., s. 47–48).

rzeczy zupełnie nowych – pełnia wiedzy o ludziach i świecie. Jest w tej symfonii podniosły i niełatwy przekaz o harmonijnym porządku świata, którego zgłębianie mogłoby ich doprowadzić do radykalnej przemiany duchowej i odnalezienia nowego sensu rzeczywistości.

Muzyka *Eroiki* – według Taborskiego – mówi o tym, co najważniejsze; jest muzyką doskonałą, „prawdziwą”, zakorzenioną w boskim świecie, a jednocześnie odwracającą uwagę od dzieł o pozornej wartości. Nowa muzyka, słuchana i tworzona z uporem przez młodych, nigdy jej nie dorówna („innej doskonałości już się nie dorwiecie”); sankcjonują ją bowiem zdeformowane zasady, obowiązujące w dzisiejszym, „pojebanym świecie”.

Rekomendowanie *Eroiki* młodym odbiorcom rocka wynika także z przeświadczenia poety, że muzyka Beethovena może spodobać się osobom przyzwyczajonym do gwałtownych i intensywnych wrażeń dźwiękowych. Jest bowiem barwna, pełna kontrastów dynamicznych, niekonwencjonalnych rytmów i zaskakujących brzmień; znalazło w niej odbicie niepokorne, buntownicze usposobienie kompozytora²⁵. Może więc okazać się przystępna dla ludzi młodych, szczególnie w polecany przez poetę, intrygującym dźwiękowo, energicznym i brawurowym wykonaniu Orkiestry Rewolucyjnej i Romantycznej²⁶.

²⁵ „Nie znajdziemy u Beethovena «boskiego spokoju» Mozarta czy harmonijnej, bezosobowej niemal beztroski Rossiniego: jest za to ferment, walka, nawet polemika czy kapryśna przekora, bywa i wielkość majestatyczna, potężna, imponująca – brak natomiast owej przejrzystej precyzji rysunku, który trwa sam z siebie i sam dla siebie” (tamże, s. 50).

²⁶ „Opierając się na ostatnich badaniach rękopisów i pierwszych kopii Gardiner w wielu miejscach koryguje dynamikę i tempo, a nawet nuty. Równocześnie [...] skrupulatnie wpisuje muzykę Beethovena w kontekst owej rewolucyjnej epoki, stanowiącej bufor między wiedeńskimi klasykami a romantyzmem. Stosuje zatem instrumenty przejściowe, które w stosunku do późniejszych, spiłowujących ostre kany muzyki – wyróżniają się znacznie bogatszą, zindywidualizowaną barwą. Dotyczy to tyleż smyczków (oczywiście jelitowe struny), co przede wszystkim instrumentów dętych, a nawet kotłów: zamiast dudniących plastikowych membran stosowane są mniejsze, skórzane, które dają jasne, ostro wycięte tony, pełniące niekiedy – jak się okazuje – decydującą funkcję w harmonicznym modulacjach [...]. Zhomogenizowana orkiestra symfoniczna, do jakiej przyzwyczaili nas Karajan czy Klemperer, przeistacza się w barwny kalejdoskop, kontury są wyraziste, a każdy wewnętrzny głos – zarysowany widoczną gołym okiem kolorową kreską. Oczywiście, nie wystarczą dawne instrumenty, trzeba jeszcze batuty Gardinera i fenomenalnej maszyny, jaką jest Orkiestra Rewolucyjno-Romantyczna. Brytyjski dyrygent wymaga od swych muzyków rzeczy niemożliwych, ale przecież równie bezlitosny był twórca *Eroiki*: «Cóż mnie obchodzą wasze nędzne skrzypce, kiedy do mnie Duch przemawiał!» Beethoven żąda od wykonawców, by bezustannie balansowali na granicy katastrofy. Jeśli dzięki niebywalej wirtuozerii – jak u Gardinera – udaje im się wybronić, nabiera to istotnie cech rewolucyjnej przygody z dreszczykiem” (S. Rieger, *Szarża lekkiej brygady*, „Studio” 1996, nr 2 (26), s. 16).

Wydaje się, że z tych samych powodów Taborski zwraca uwagę na muzykę innego romantycznego kompozytora – Richarda Wagnera. W zatytułowanym prowokacyjnie wierszu *Ach ten Rysiek Wagner!* opisuje ją kilkoma ekspresyjnymi epitetami, podkreślającymi spektakularność i masywność jej brzmienia (ponadto szczególnie komunikatywnymi dla młodego słuchacza): jest muzyką „zajebistą”, „soczystą”, „odkrywczą”, „czystą”. Być może jest świadomy, że twórcy najgłośniejszych i najagresywniejszych dźwiękowo odmian muzyki rockowej chętnie powołują się na Wagnerowskie inspiracje. Dość natarczywie zachęca więc do niekonwencjonalnego odbioru dramatów Wagnera, prawdopodobnie licząc, że ich monumentalna i głośna muzyka znajdzie nowych, współczesnych entuzjastów:

[...] więc się wzruszajmy
świętym Graalem i cudowną włócznią
bawmy się *Śpiewakami* (cóż że –) *norymberskimi*
wzruszajmy się miłosną filozofią
w dźwiękach wyrażoną (patrz *Tristan i Izolda*)
śmiejmy / śmiecie się z Walhalli²⁷

Apel o recepcję pozbawioną wzniosłych, solennych uczuć („bawmy się”, „wzruszajmy się”), albo przekorną wobec powagi dzieła, intencjonalnie zamierzonej przez kompozytora („śmiejmy / śmiecie się z Walhalli”), wydaje się skierowany nie tyle do miłośników prowokacji artystycznych, ile raczej do odbiorców kultury masowej, nieobytych z twórczością wysoką; jest obliczony na rozbudzenie ich ciekawości. Poeta zakłada, że pod wpływem dzieł Wagnera będą mogli zbliżyć się do nieznanego im obszaru muzyki „prawdziwej” i doznać oczyszczającej, duchowej przemiany.

W kilku wierszach z tej części tomu pojawiają się jeszcze inne wskazówki dotyczące odbioru kompozycji muzycznych. Taborski formułuje je, wiedziony własnymi doświadczeniami i przemyśleniami, jak gdyby udzielając odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób można słuchać muzyki tego kompozytora? W pieśniach Gustava Mahlera, przywoływanych w wierszu *Tragedie*²⁸, radzi poszukiwać krzepiących opowieści o duchowych zmaganiach, które zakończyły się powrotem do harmonijnej równowagi. Uważa bowiem, że chwile, w których doświadczany licznymi tragediami kompozytor miał „w sobie niebo”, zostały utrwalone w jego muzyce i teraz ona, słuchana uważnie, może udzielać wszystkim zawartego w niej niebiańskiego ładu²⁹:

²⁷ B. Taborski, *Nowa era...*, s. 28.

²⁸ To pieśń *Legenda Renu* z cyklu *Des Knaben Wunderhorn*, oraz dwie pieśni skomponowane do wierszy Friedricha Rückerta: *Nie wpatruj się w moje pieśni!* i *O północy*.

²⁹ Taborski w zakończeniu tego wiersza nawiązuje do pieśni *O północy* (*Um Mitternacht*); jej bohater-podmiot doświadcza wewnętrznej walki, której rozstrzygnięcie ostatecznie

usłyszysz wtedy przedziwny śpiew duszy –
w nim jeśli zgrzytnie dysonans rozpaczy
bitwa rozstrzygnie się tam o północy
pod okiem Boga i Jego wszechmocy³⁰

Także dźwięki *III Symfonii „Wagnerowskiej”* Antona Brucknera, opisywanej w trzeciej *Notatce muzycznej*, są dla Taborskiego odwzorowaniem nieba kompozytora – wielowymiarowego, duchowego świata, którego elementy tworzą doskonałą pełnię. Usłyszenie jej wołania i podążenie za nim jest zadaniem wyznaczonym każdemu odbiorcy:

gdy w trzeciej Brucknera huk w kołysankę
lub ptaków trele się zmienia wtedy cisza
jest tak głośna że nie da się jej utrzymać
i znowu musi zabrzmieć osiem kontrabasów –
ten pobożny organista do swego nieba
woła nas ze wszystkich sił – czy nas wezwano?
czy pójdziemy?³¹

Z kolei w wariacjach z *Kwintetu fortepianowego A-dur* Franza Schuberta, przywoływanych w wierszu *Pstrąg w kosmosie*, poeta słyszy dźwięki harmonii sfer niebieskich, mającej odzwierciedlenie także w porządku natury. Kwintet ten, oparty na temacie pieśni *Pstrąg* (skomponowanej wcześniej przez Schuberta do słów Friedricha Daniela Schubarta)³², jest

powierza Bogu: „Pośrodku nocy / Stoczyłem walkę / Człowieku! Z twym cierpieniem; / Lecz by zmagania te rozstrzygnąć / Sam nie dość silny jestem / Pośrodku nocy. // Pośrodku nocy / Oddałem się / Pod Twoje panowanie! / Ty, Panie nad życiem i śmiercią / Na wieki pełnisz wartość / Pośrodku nocy!” (tekst w tłumaczeniu Alicji Istigniejew zaczerpnięty ze strony internetowej REC Music Foundation – www.recmusic.org – The Lied, Art Song, and Choral Text Archive – www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=95689; dostęp: 28 maja 2013).

³⁰ B. Taborski, *Nowa era...*, s. 19.

³¹ Tamże, s. 35.

³² Tekst tej pieśni opowiada o „wesołym, zwinnym pstrągu”, który pływając w wodzie rozświetlonej promieniami słońca, zostaje podstępnie złowiony przez młodego rybaka i dramatycznie kończy swój beztroski żywot. Dzieje „małej rybki”, opowiadane dźwiękami instrumentalnego kwintetu (w części czwartej: *Thema Andantino – Variazioni I-V – Allegretto*), mają jednak pogodne zakończenie: po dramatycznej walce, oddawanej zmianami melodycznymi i harmonicznymi w wariacji IV i V, pstrąg zdaje się płynąć szczęśliwie dalej. Poeta upatruje w jego przygodach figury własnego losu; na niego bowiem także czyha przebiegły i zły rybak – śmierć, którą jednak udaje się przezwyciężyć. Muzyczna opowieść Schuberta przypomina o niezmiennym porządku świata: szczęśliwą i beztroską egzystencję prędzej czy później zakłóca cierpienia i klęski, a życie znajdzie spełnienie w śmierci, która jednak nie jest kresem istnienia. Zgoda na ten porządek zapewnia współuczestnictwo w harmonii natury i wszechświata. Taborski powrócił do tej refleksji w wierszu *Jeszcze pstrąg* (z tomu *Plan B.*): „tak sobie myślę – dlaczego / akurat pstrąg? / bo to ryba zwinna / w potokach górskich pływająca / czy Schubert o tym

dla niego przykładem muzyki wspaniałomyślnie użyczonej ludziom do łagodzenia cierpień i porządkowania aksjologicznego nieładu. Jej piękno oswaja także „ciemną wieczność” zaświatów – przysposabia na szczęśliwą śmierć i stanowi przedsmak harmonii przyszłego życia:

a pstrąg a pstrąg piękniejszego
nie złowicie kwintetu we wszystkich
rzekach świata ni w morzach
ni w przestworzach chyba tylko echa
tego samego granego w przeszłości
wciąż płynie w kosmosie ten cud
natury ludzkiej na przekór wszelkim
okropnościom też ludzkim i je odkupi
a lży? nie wyschną lecz zostaną
w kosmosie z tymi dźwiękami
kryształły na ciemną wieczność
żebym mógł już zawsze
z tym pstrągiem być³³

Słuchanie muzyki „prawdziwej” daje, według Taborskiego, możliwość uczestnictwa w harmonii świata. Kontakt z nią przekracza zatem ramy przeżycia estetycznego czy wstrząsu emocjonalnego; inicjuje procesy porządkujące i przeistaczające rzeczywistość. Słuchanie jej przez ludzi młodych, zagubionych i tracących poczucie sensu istnienia, może przyczynić się do uporządkowania ich zdeformowanego („pojebanego”) świata – pomóc w wyznaczeniu celów i hierarchii życiowych. Muzyka ta może też skomunikować ich na nowo z innymi ludźmi, połączyć we wspólnych dążeniach, ustanowić nieobecne wcześniej – także międzypokoleniowe – relacje. Poeta utwierdza się w tych przekonaniach, obserwując występy młodych muzyków pod przewodnictwem starych mistrzów – Alfreda Brendla i Bernarda Haitinka³⁴. Obraz jednego z takich koncertów został przedstawiony w wierszu *Haitink prowadzi Orkiestrę Młodzieżową Unii Europejskiej*:

nadchodzi burza szóstej Mahlera
od razu cię za gardło chwyta
nią albo wzruszysz się albo obruszysz
ja się wzruszam kiedy mój rówieśnik

myślał / czy słyszał ten plusk / tak optymistyczny? / a może pod nim wyczuł głębię / która zawsze jest nieodgadniona / nawet w wodzie przejrzystej czystej / i w każdym odbija się dźwięku” (tenże, *Plan B.*, Toruń 2007, s. 47).

³³ Tenże, *Nowa era...*, s. 25.

³⁴ Alfred Brendel (ur. 1931) – austriacki pianista (pochodzenia czeskiego) i Bernard Haitink (ur. 1929) – holenderski dyrygent, jeden z najwybitniejszych interpretatorów symfonii Gustava Mahlera.

tak doskonale prowadzi tę młodzież
 tam gdzie być powinna – na same szczyty
 lecz pośród burzy melodia łagodna –
 tchnienie powietrza na górskich krawędziach
 i ostra też – ten marsz i łomoty
 każą iść naprzód spokojnie i pewnie –
 tak grają nam ci młodzi – dzieci prawie
 rozpamiętują ze swoim mentorem
 tych tonów stwórcę a potem w adagio
 płakać można i trzeba w upojeniu
 gdy skrzypiec płacz śle nam miłość i jej ból³⁵

Młodzi muzycy, wykonując *VI Symfonię a-moll* Gustava Mahlera, doznają, według poety, udoskonalającej przemiany. Z jednej strony, prowadzeni przez doświadczonego dyrygenta, stają się pierwszorzędnymi interpretatorami niełatwej, monumentalnej kompozycji – docierają „na same szczyty” sztuki wykonawczej. Podążanie za mądrym nauczycielem i wnikliwe badanie zamysłów kompozytora („rozpamiętują ze swoim mentorem / tych tonów stwórcę”) sprawia, że potrafią odtworzyć przesłanie ukryte w tej muzyce i poruszyć słuchaczy – choćby w lirycznym *Andante moderato* (tu nazywanym „adagio”) z trzeciej części *Symfonii* („skrzypiec płacz śle nam miłość i jej ból”). Z drugiej strony, młodzi instrumentalisci („dzieci prawie”), grając utwór Mahlera i poznając zawarty w nim symboliczny przekaz, stają się wewnętrznymi dojrzałsi. Muzyka pierwszej części *Symfonii* (*Allegro energico ma non troppo*) – agresywny marsz, ukazujący w kontrastujących tematach dramatyczną konfrontację okrucieństwa i łagodności – wpływa bowiem na ich charaktery i dążenia: uczy cierpliwości i uporu („pośród burzy melodia łagodna [...] i ostra [...] każą iść naprzód spokojnie i pewnie”).

Poetę wzrusza obraz młodego muzyka, rozwijającego swoje umiejętności i doskonalącego osobowość, cieszy udane międzypokoleniowe porozumienie, dzięki któremu może rozbrzmiewać muzyka „prawdziwa”. Darzy młodzież ojcowskimi uczuciami, obserwując z uwagą sukces dyrygencki Haitinka albo pianistyczny popis Brendla występującego z synem, ukazany w wierszu *Lady Boys z Brendlem w tle*:

wraz z nim gra syn na wiolonczeli to też
 jakaś ciągłość sztuki a wszyscy muzycy
 w tak dobrym nastroju uśmiechają się do siebie i do nas [...] a koncert który Mozart skomponował
 w roku swego szczęścia – przez czwórkę młodych
 z Brendlem grany nas też uszczęśliwił³⁶

³⁵ Tamże, s. 32.

³⁶ Tamże, s. 26.

Być może podczas tych występów (oba wiersze są relacjami z rzeczywistych koncertów) Taborski doszedł do wniosku, że on także powinien stać się mentorem młodych. Być może właśnie wtedy powziął zamiar, by do swojej i zarazem „prawdziwej” muzyki przekonywać nowych, jeszcze barbarzyńskich – nieoświeconych jak poganie – słuchaczy. Zamiary te skonkretyzowały się w jego dydaktycznych wierszach z pierwszej i drugiej części tomu. Przyczyniły się także do sformułowania krytycznych opinii o współczesnej popkulturze i muzycznej twórczości młodych. Oceny takie – obecne już w *Eroice* – wypełniają utwory trzeciej części *Nowej ery Big Brothera*.... Poeta zdecydował się nadać tym wierszom jaskrawą postać: przemówić ostro i złośliwie (posługując się formułami liryki bezpośredniej i liryki roli), wyszydzić twórczość dominującą w kulturze masowej, nadając swoim wypowiedziom podobnie prostacką, niewybredną formę. Po dość łagodnych, racjonalnych perswazjach przyszła bowiem pora na pełne emocji starcie rozstrzygające. Muzyce tworzonej i słuchanej przez młodych poświęcone zostały utwory: *Nowa era Big Brothera*, *Księżycowa serenada*, *Rap*, „*Na krakowskim magistracie...*”, *Kazik w Astorii* i *Maanam w Shepherd's Bush Empire*.

Drażniącą dykcję tych wierszy kształtują prozaizmy, związane z niewyszukaną stylistycznie odmianą mowy potocznej – z dosadnym i wulgarnym językiem, popularnym w gronie konsumentów kultury masowej – wśród słuchaczy rocka, rapu i hip-hopu albo kibiców piłkarskich (np. „z gwinta zalać bebechy”, „trzaśniemy kiepasa”, „jeb go w nery”, „będzie chryja”, „ogarnia mnie deprecha”, „skurwiele robią mnie [...] w konia”). Elementy tego stylu występowały już w utworach z dwu poprzednich części tomu; jednak tutaj zostały użyte do walki bezpośredniej – do rozprawy ze zdegenerowanymi formami myślenia i twórczości, rozpowszechnionymi wśród ludzi młodych.

Wynaturzenia ujawniające się w ich środowisku współtworzą według Taborskiego kompleks zjawisk wskazujących na zepsucie współczesnego świata. Opisuje je sformułowanie użyte w tytule tomu (i tytule pierwszej wiersza jego trzeciej części): „nowa era Big Brothera”. To nazwa kolejnej fazy rozwoju nowoczesnej cywilizacji – okresu, którego specyfikę określają postawy oraz zachowania projektowane i promowane głównie w telewizyjnych *reality shows*, takich jak program o tytule zawłaszczającym i wypaczającym pełen grozy, Orwellovski motyw Wielkiego Brata („Wielki Brat z imperium zła / królować głupkom ma” – zauważa poeta w wierszu *Degradacja Big Brothera*). Ograniczanie sfery tabu, pozbywanie się zahamowań, unieważnianie wstydu, akceptacja podglądactwa i brutalności, pochwała prymitywizmu i głupoty – to tylko niektóre z atrybutów wyróżniających człowieka „nowej ery”, z którym poeta zamierza toczyć słowną bitwę. W wierszu *Księżycowa serenada* Taborski kreśli szyderczy portret ludzi nowych czasów, drwiąc z ich ulubionej muzyki:

więc wylazło to robactwo
 zza ciemnej strony księżyca
 chcą w tym świetle nas oświecić
 niech nas głuszy i zachwyca
 hip-hop trogloditen tango
 oczywiście mają prawo
 do życia w swojej ogłuszy
 głupi głusi to na jedno
 nam wychodzi wielobokiem
 wiele mele miele ciełę
 delektują się tym mangiem
 gdy Big Brother im łaskawie
 z teleniebios błogosławi
 ale czy na pewno zbawi?³⁷

W barbarzyńskiej, tanecznej muzyce („hip-hop trogloditen tango”) znajdują upodobanie ludzie prymitywni i niemuzyczny, którzy zaniebdali swoją edukację („głupi głusi to na jedno / nam wychodzi”). To na ich gust została obliczona jej jednostajna, ogłuszająca i „transowa” forma (opisywana wyliczeniem: „wiele mele miele ciełę”), daleka od ideałów muzyki popularnej. Poeta przewrotnie nazywa ją *Księżycową serenadą* – tytułem nastrojowego utworu Glenna Millera (*Moonlight Serenade*)³⁸, jednego z kilku dźwiękowych emblematów ery swingu i lat drugiej wojny światowej (nb. nazywa ją tytułem przeboju swojej młodości). Jest ona przeciwieństwem kojącej i przynoszącej pozytywne skojarzenia melodii Millera – ogłuszającym „jazgotem” połączonym z brutalnymi tekstami sławiącymi przemoc i rozwiązłość, podniecającymi młodocianych słuchaczy („delektują się tym mangiem”). Pogardzani przez poetę twórcy tej muzyki („robactwo”), wyszli „zza ciemnej strony księżyca”; są więc dziećmi rockowej rewolucji w muzyce popularnej (która rozegrała się w latach 60. i 70. XX wieku) – pozbawionymi ambicji i umiejętności, paradoksalnymi następcami brytyjskiego zespołu Pink Floyd, znanego przede wszystkim dzięki suicie *Ciemna strona księżyca* (*The Dark Side of the Moon*)³⁹. W prze-

³⁷ Tamże, s. 47.

³⁸ Glenn Miller (1904–1944) – „amerykański puzonista i aranżer jazzowy, lider słynnego big bandu, który wyposażył w oryginalne brzmienie zwane «Miller sound» (miksatura 4 saksofonów i klarnetu)” (*Encyklopedia muzyki*, s. 559). Jego *Moonlight Serenade*, słuchana w czasie wojny za pośrednictwem transmisji radiowych (np. BBC) została skojarzona z wartościami, których bronili żołnierze brytyjscy i amerykańscy, walczący z hitlerowskim totalitaryzmem.

³⁹ Suita *The Dark Side of the Moon* powstawała w latach 1971–72, a jej płytowe nagranie ukazało się w 1973 roku. Komponując ten wieloczęściowy utwór, muzycy zespołu Pink Floyd „wspólnie ułożyli listę tematów, które pojawiły się w piosenkach: strach przed podróżą (*On the Run*), starzenie się (*Time*), śmierć i religia (*The Great Gig in the Sky*), pieniądze (*Money*), przemoc (*Us and Them*) i szaleństwo (*Brain Damage*). [...] *The Dark Side*

ciwieństwie do twórców progresywnego rocka nie są zainteresowani podnoszeniem muzyki popularnej na wyższy poziom artystyczny – poszukiwaniem nowych, rozbudowanych form przypominających kompozycje klasyczne, komplikowaniem harmonii i rytmiki albo wdrażaniem nowych pomysłów instrumentacyjnych. Ich eksperymenty (wspomniany w wierszu „hip-hop”) nie mieszczą się w granicach muzyki.

Taborski ocenia tę drażniącą i hałaśliwą twórczość młodych, żyjących na początku XXI wieku, odwołując się do kryteriów stosowanych wobec muzyki „prawdziwej”. Można zatem spodziewać się w jego wierszach wyłącznie krytycznej refleksji o wszystkich współczesnych formach muzyki popularnej i alternatywnej – zarówno o rockowych piosenkach, jak i o melorecytacjach raperów. Nie tylko są one odległe strukturalnie od poważnych kompozycji muzycznych, skrajnie uproszczone, niekompletne czy zredukowane, ale są także estetycznie zdegradowane, podszyte banałem, prostackie i pozbawione finezji, a nade wszystko brak w nich prawdziwego piękna i harmonii. Są więc obce emocjonalnej i estetycznej wrażliwości poety. Jego spostrzeżenia odnoszą się do kwestii rozstrzygających ocenę jakości dowolnego dzieła sztuki: nieoryginalności, trywialności, przekraczania miar, niespójności, niekomunikatywności. Taborski rozważa o nich w kolejnych wierszowanych „recenzjach” hip-hopu, rapu i rocka.

Niewyrafinowane rymowanki o hip-hopie i rapie to zjadliwe, miniaturowe pamflety przeciw twórcom nowych gatunków muzyki popularnej, naśladujące ich niewprawne teksty. W wierszu *Nowa era Big Brothera*, którego monolog ma postać zaczepki słownej, sygnalizującej początek bitwy poety z muzycznymi barbarzyńcami, twórczość spod znaku hip-hopu zostaje uznana za prymitywne, podszyte megalomanią naśladownictwo:

nieudolni xeroboye
myślicie że się was boję
waszych sampli i scratchingów
co udają wrzask wikingów
robiąc hałas nie muzykę
ogłupiając świat tym rykiem
zdaje się wam że tworzycie
nowe światy lepsze życie
lecz naprawdę waszym kwikiem
małpujecie Amerykę
wasze mody zajebiste

of the Moon rozpoczyna trwająca niewiele ponad minutę uwertura, której centralnym elementem jest odgłos bijącego serca. Jest to dźwiękowy kolaż, w którym pojawiają się fragmenty późniejszych kompozycji [...]” (G. Brzozowicz, F. Łobodziński, *Sto płyt, które wstrząsnęły światem. Kronika czasów popkultury*, Warszawa 2000, s. 157–158).

globalistom zyski czyste
 pchają zdrowo do kieszeni
 ale was już nic nie zmieni
 [...]
 hera główki pokręciła
 mózdzki wam popierdoliła
 i niestety smutne chłopki
 sieczki nie zwiążecie w snopki⁴⁰

Twórcy hip-hopu, według Taborskiego, uprawiają oszustwo artystyczne. Są miernymi plagiatorami (poeta mówi o nich: „xeroboye”), leniwymi i nieutalentowanymi muzycznie pyszałkami, spragnionymi łatwych sukcesów. Ich występy, oparte na ponownym wykorzystywaniu dźwięków skopiowanych i wykrojonych z już istniejących nagrań (czyli „sampli”), są jedynie popisami biegłości w kompilatorstwie⁴¹. Didżeje, wyręczając się fragmentami gotowych utworów, nie tworzą dzieł wystarczająco oryginalnych i własnych, ani też dostatecznie koherentnych („sieczki nie zwiążecie w snopki”); operując maksymalną głośnością („wrzaskiem”, „rykiem”), dają dowód kompromitującej ignorancji – niewiedzy o zasadach muzycznej ekspresji. Nieświadomi własnych ograniczeń („hera główki pokręciła”) i zadufani w sobie tworzą kolejną wersję pseudomuzycznego „jazgotu”. Ponadto polscy (i europejscy) didżeje „nowej ery” są imitatorami oryginalnie amerykańskiej twórczości; muzyczny hip-hop wywodzi się bowiem z młodzieżowej subkultury, która powstała w latach 70. XX wieku w murzyńskich dzielnicach Nowego Jorku i została ukształtowana przez tradycje i obyczajowość mieszkających tam społeczności. Współcześni naśladowcy czarnoskórych prekursorów hip-hopu posługują się zatem cudzymi formami ekspresji, sztucznie przeszczepianymi na inne obszary przez światowy show-business. Uczestniczą w działaniach, które są zaprzeczeniem prawdziwej sztuki.

Cech wartościowej twórczości trudno doszukać się również w tekstach dołączanych przez raperów do hip-hopowej „sieczki”. Taborski w wierszu *Rap* szydzi z prostactwa i infantylności tych słownych przekazów, drwi także z tupetu ich autorów:

⁴⁰ B. Taborski, *Nowa era...*, s. 42.

⁴¹ Podstawową formą tworzenia dla hip-hopu jest technika samplowania i loopowania, polegająca na zapętlaniu i miksowaniu niewielkich fragmentów dźwiękowych, zaczerpniętych z płyt innych wykonawców albo ze specjalnie przygotowanych zestawów próbek (sampli); z kolei skreczowanie to technika rytmicznego poruszania w przód i tył płytą położoną na talerzu gramofonu dla uzyskania w ten sposób charakterystycznego dźwięku „szurania” (zob. hasła: *Loop*, *Sampel*, *Sampling*, *Samplować*, *Skreczować*, [w:] P. Fliciński, S. Wójtowicz, *Hip-hop słownik*, Warszawa 2008, s. 99, 152, 153, 157).

[...]
słowo silniejsze jest od kul o czym
zapominamy dziś w zalewie pustych
słów ale czy poetą rapu łatwo być?
tak bez kompleksów wycharzczyć wykrzyzczyć
rzeczy ważne ach tak podstawowe
metafora z banałem splątana tak
oryginalna mieszanka tego rąbanego
spontanicznego krzyku a gniew
poraża i nikt się nie ośmieli
pomstować na to wściekle pomstowanie
że świat to burdel i niesprawiedliwość
i jedna wielka bujda i po co się rodzić
rapujemy wariujemy bo wszystko to bzdura⁴²

Recenzent dokonań poetów rapu jest skrajnie pryncypialny. Gani stylistyczną niespójność tekstów (wyrażenia metaforyczne zderzają się tu z banałami „rzeczy ważnych” i „podstawowych”), zarzuca nieporadność w konstruowaniu środków wyrazu (np. porównań) i ekspresyjną przesadę, przejawiającą się nie tylko w doborze słów, ale i w sposobie wykonywania utworów. Te ostatnie negatywne wrażenia są prawdopodobnie konsekwencją ograniczeń warsztatu wokalnego raperów. Poeta rozważa tę kwestię w ironicznym wierszu „Na krakowskim magistracie...”:

tak chciałbym być swoim chłopem
co zachwyca się hip-hopem
lecz ich rytm to monotonia
(gdzie tu w ogóle jest harmonia?)
a choć dużo fajnych treści
podobno się w tekstach mieści
jednak cała w tym jest bieda
że się ich usłyszeć nie da
próbowałem w tym jazgocie
wychwycić mądrości krocie
ni chuja się nie udało
poprawcie koncepcję całą
wy z kalibra um swój macie
więc te gacie na szpagacie
wieszajcie trochę wyraźniej
a będzie słuchaczom raźniej
(rymy tutaj są do bani –
jak wasze moi kochani)⁴³

⁴² B. Taborski, *Nowa era...*, s. 49.

⁴³ Tamże, s. 50.

Poetę razi sonoryka rapu („jazgot”), niedopuszczalne jest, jego zdaniem, redukowanie muzyki do jednostajnego rytmu (co niechybnie pozbawia ją harmonii), lecz przy odbiorze monotonnych melorecytacji wyzwolonych wokalistów najbardziej irytująca staje się banalizacja środków poetyckich i nieczytelność słów. Taborski wątpi w intelektualną wartość tekstów raperskich; nie spodziewa się znaleźć w nich niczego odkrywczego (w rzeczywistości brak tam „fajnych treści”, trudno o „mądrości krocie”, a na dodatek rymy „są do bani”). Do ich autorów zwraca się protekcjonalnie („poprawcie koncepcję całą”), co sugeruje, że nie spodziewa się szybkiego spełnienia swoich prośb.

Z lekceważeniem czytelności przekazu słownego można spotkać się także podczas innych estradowych występów. Poeta, relacjonując koncert muzyki rockowej w wierszu *Maanam w Shepherd's Bush Empire*, zauważa jednak, że młodzi słuchacze piosenek nie zwracają uwagi na ich teksty:

grecka bogini rozrzuca kwiaty
 wiernym gdy do niej wyciągają ręce
 bo się już dosyć im naśpiewała
 lecz o czym – nie wiadomo
 bo perkusista tak ciężko harował
 że słów nie słyszał – trzeba kupić płytę
 i wyczytać z broszurki no ale
 jest tam coś o miłości
 tysiąc Polaków ciężko harowało
 tydzień cały więc teraz nagroda za
 trudy na obczyźnie – migają światła
 dymy się snują a ten głośny beat
 maa nam dać wytchnienie – czy
 daaje? ktoś to odgadnie ale lepiej
 w starym stylowym budynku się bawić
 niż na budowie swe wypruć flaki
 więc niechaj dalej śpiewa
 grecka bogini z towarzyszami⁴⁴

Uczestnicy koncertu zespołu Maanam nie stawiają muzyce rockowej wygórowanych wymagań. Nie czekają na kunsztowne melodie i wyrafinowane teksty (wystarczy, by było w nich „coś o miłości”). To młodzi emigranci zarobkowi, którzy chcą odpocząć po ciężkiej pracy, zaspokoić nieskomplikowane konsumenckie potrzeby („w starym stylowym budynku się bawić”), znieczulić się hałaśliwym „jazgotem” („migają światła / dymy się snują a ten głośny beat / maa nam dać wytchnienie”), pokrzepić obecnością gwiazdy rocka – urodziwą wokalistką („grecką boginią”) o pseudonimie Kora, która gestem rozrzucania kwiatów udziela swoim

⁴⁴ Tamże, s. 53.

„wiernym” duchowego błogosławieństwa. To ludzie „nowej ery”, oczekujący od masowej sztuki tylko trywialnej rozrywki i błęgiego oświecenia. Poeta wątpi, by głośna, zdominowana uderzeniami perkusji muzyka mogła przywracać im wewnętrzną równowagę. Nieświadomi porządkującej mocy muzyki „prawdziwej”, nigdy nie przekonają się, co można odczuwać i myśleć po wysłuchaniu kompozycji mistrzów „niebiańskiego dźwięku”.

Obraz występów rapowych i rockowych może wywoływać uzasadnione obiekcje, czy muzycyści barbarzyńcy „nowej ery” okażą się otwarci na dobrą nowinę o sztuce dźwięku. Czy nie zostali już bezpowrotnie uodpornieni na oddziaływanie muzyki „prawdziwej”? Poeta, głosząc pochwałę dzieł Beethovena, Schuberta czy Mahlera, podziela sięgające starożytności przeświadczenie o istnieniu *ethosu* muzyki, czyli zdolności kształtowania ludzkich charakterów i porządkowania sfery wartości przez odpowiednie rytmy, współbrzmienia dźwięków i melodie. Mimo wszystko chciałby – jak najstarsi filozofowie – odpowiednimi „harmoniami” muzycznymi wychowywać młodych⁴⁵. Wiara w potęgę piękna muzyki „prawdziwej” i w skuteczność jej pozytywnego wpływu na człowieka nie pozbawia go jednak trzeźwego spojrzenia na rzeczywistość. Świat bezustannie i na różne sposoby przypomina o swoim zepsuciu, nie poddając się łatwo porządkującym oddziaływaniom. Muzyka „prawdziwa” potrafi przesłaniać i płoszyć to, co niepokoi i razi brzydotą, nie może jednak w trwały sposób naprawić rzeczywistości. Taborski formułuje tę refleksję w jednym z początkowych wierszy *Nowej ery*... – w stylizowanym na sonet wierszu *Fuszerka*:

odpuśćmy sobie piękno tego ronda
w zaczarowanym mieście festiwalu
nie widać ruder żebraków pijaków
i na aids chorych bo ta rzeczywistość

umyka stąd na cudowne tygodnie
czy oni czerpią z cudzych wspaniałości
tego nie wiemy bo wiedzieć nie chcemy
ale czy kwartet swoim mądrym smutkiem

odkupi im ból i niesprawiedliwość
świata naszego sfuszerowanego
co o naprawę wciąż woła i błaga

⁴⁵ „Melodie pewnego rodzaju wytwarzają w duszy poruszenia poważne i subtelne, innego zaś rodzaju wytwarzają niskie i nieszlachetne. Melodie takie na ogół są przez muzyków nazywane *ethosem*, czyli charakterem, bo wytwarzają charaktery” (Sektus Epiryk); „Celem muzyki nie jest przyjemność; ubocznie jest nim panowanie nad duszami, a właściwym jej celem jest służenie cnocie” (Arystydes Kwintylian II). Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, s. 217 i 218. Rola muzyki w wychowaniu młodzieży została również omówiona w *Państwie Platona*.

by uszy nasze słyszały a oczy
widziały ludzką ohydą fuszerkę
co wciąż zakłóca Boską harmonię⁴⁶

Nie wiadomo, czy piękno i *ethos* muzyki wystarczą, by uzdrowić niedoskonały świat. Nie jest pewne, czy muzyka zdoła odmienić los cierpiących ludzi. Jej obecność sprawia jednak, że lepiej widoczna staje się każda „fuszerka” rzeczywistości – wszelki błąd zakłócający realizację boskiego projektu świata. Dzięki niej można zatem łatwiej dostrzec zarówno dźwiękowy „jazgot”, jak i ból udręczonego człowieka; można wyraźniej słyszeć i widzieć zakłócenia w harmonijnym planie istnienia. To uwrażliwienie pozwala, paradoksalnie, jeszcze silniej wierzyć w możliwość naprawy świata – liczyć na skuteczność własnych perswazji i możliwość nawrócenia błędzących⁴⁷. Młodzi, przywiązani do dźwiękowego „jazgotu”, nie tracą zatem szansy poznania tego, co naprawdę wartościowe.

Przez muzykę wyraża się pragnienie urzeczywistnienia w świecie boskiej doskonałości. Sztuka dźwięku może zatem zachwycać i leczyć zdolnego jej słuchać człowieka, ale jej oddziaływanie ujawni się w całej pełni dopiero w wieczności. W wierszu *Moja przyszłość klubowa* Taborski przedstawia humorystyczne wyobrażenie swojej przyszłości w zaświatach jako specyficzny *clubbing* w „doborowym towarzystwie” jego ulubionych kompozytorów:

wiem jak jest teraz – a w zaświatach będzie jak?
dowiemy się w swoim czasie ale chyba
żeby się nie nudzić są tam kluby
i związki byłych twórców – do klubu poetów
się nie dostanę bo wieszczów jest zbyt wielu
i wstrzymano rekrutację jednak może
zostanę jako gość przyjęty
do klubu kompozytorów
wprowadzi mnie tam ktoś z dziesięciu
moich drogich ulubieńców
i jeden z pięciu operatorów
bo ich wielkość wychwalałem –
[...]

⁴⁶ B. Taborski, *Nowa era...*, s. 6.

⁴⁷ Taborski w odpowiedzi na stwierdzenie, że jego „poetycki świat przypomina okruchy rozbitego lustra” powiedział: „Może do pewnego stopnia tak, ale ja staram się te okruchy scalać. Nie wiem, czy mi się to udaje, ale dążę do tego. Świat nie może być chaosem. [...] Myślę, że człowiek, który usiłuje być dobry i upiera się przy tym w bardzo złych okolicznościach i złym otoczeniu, naraża się w dzisiejszym świecie na śmieszność. Jednak trzeba tak robić, chociaż może się to wydać komuś śmieszne lub szalone” (J. Koryl, *Świat nie może być chaosem (rozmowa z Bolesławem Taborskim)*, [w:] *Przez lustra...*, s. 167).

reasumując liczę na to, że *clubbing*
czeka mnie w doborowym towarzystwie
które kocham całą duszą i bez zastrzeżeń⁴⁸

Muzyka „prawdziwa”, rodząc podziw dla tych, którzy ją stworzyli, daje początek miłości, stanowiącej istotę duchowej więzi osób przebywających w zaświatach. Nadzieja poety na dobrą, pośmiertną „przyszłość klubową” płynie z oczarowania nieprzeciętnymi ludźmi, którzy zostali wybrani do urzeczywistniania boskiego ładu w świecie⁴⁹. Być może tylko oni poznali za życia tajemnicę sztuki, którą tworzyli. Dla poety pozostaje ona niezgłębiona, dostępna jedynie intuicyjnemu oglądowi, ale to wystarcza, by upatrywać w niej „kodu” pozwalającego na porozumienie z wiecznością:

muzykę czuję – to mój język duszy
a dusza bardzo liczy się w zaświatach
właściwie tylko ona bo ciał tam nie widać⁵⁰

Kontakt z muzyką „prawdziwą” stanowi zatem przygotowanie na śmierć i na spodziewane (choć nie do końca pewne) życie wieczne⁵¹. Hałaśliwy „jazgot”, niemający oparcia w boskiej harmonii, takiego przysposobienia według Taborskiego zapewnić nie może.



⁴⁸ B. Taborski, *Nowa era...*, s. 39–40.

⁴⁹ Refleksję tę kontynuuje Taborski w wierszu *Mozart Chopin Schubert Schuman i inni*: „więc na razie **tu** się cieszymy / tym co ci wybrańcy dali / przez te lat trzydzieści ileś / pobytu na dziwnej ziemi – / i tak są z nami – oby byli / zawsze na zawsze już **tam** / jeśli **tu** nam towarzyszą / potem może ich nie będzie / lub też niewyobrażalna / ogarnie nas ich wspaniałość – / boskie piękno” (tenże, *Plan B.*, s. 46 – podkr. B. T.).

⁵⁰ Tenże, *Nowa era...*, s. 40.

⁵¹ Zwrócił na to uwagę Wojciech Ligęza: „Muzyka u Taborskiego staje się modelem pięknej śmierci, gdyż momenty zachwycenia uwalniają od brzydoty i zła świata, pozwalają wtopić się w całość istnienia” (Ligęza, *Muzyczne tematy i wariacje...*, s. 93). W swoich ostatnich wierszach Taborski kilkakrotnie powraca do rozważań o muzyce i eschatologii; w końcu – w wierszu *Czym jesteś?* z tomu *Jedyne wyjście* – przypisuje sztuce dźwięku funkcje odkupieńcze: „tylu moich wierszy byłaś inspiracją / ale czym jesteś tego nie zgłębiłem / [...] / rozbrzmiewaj swą potęgą w ciszy naszych milczeń / i radosnych powrotów do odwiecznych ech / teraz już wiem że jesteś – drogą do zbawienia” (Taborski, *Jedyne wyjście*, s. 17).

W obronie muzyki. Adam Zagajewski (*Wiolonczela*) w rozmowie ze Zbigniewem Herbertem (*Skrzypce*)

Czytelnikowi zaznajomionemu z twórczością dwudziestowiecznych poetów rozpoznanie literackich inspiracji wiersza Adama Zagajewskiego *Wiolonczela*, opublikowanego w zbiorze *Ziemia ognista* (1994), nie przysparza większych trudności:

Wiolonczela

Niechętni jej mówią: to tylko
skrzypce, które przeszły mutację
i zostały usunięte z chóru.
To nieprawda.
Wiolonczela ma niejeden sekret,
ale nigdy nie płacze,
tylko śpiewa grubym głosem.
Nie wszystko jednak zamienia się
w śpiew. Czasem można usłyszeć
jakby szmer albo szept:
jestem samotna,
nie mogę zasnąć¹.

To wierszowane studium dźwięku wiolonczeli jest odpowiedzią Zagajewskiego na prozę poetycką *Skrzypce* Zbigniewa Herberta, pochodzącą z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957):

Skrzypce

Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi
zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. Dlatego. A nie, jak twierdzą
recenzenci muzyczni, żeby było piękniej. To nieprawda².

¹ A. Zagajewski, *Ziemia ognista*, Poznań 1994, s. 48.

² Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. II popr., Wrocław 1997, s. 107.

Nietrudno zauważyć zbieżności konstrukcyjne obu utworów (składniadł odmiennych gatunkowo). Kompozycja wiersza Zagajewskiego została oparta na schemacie myślowym, który funkcjonuje także w prozie Herberta. Podmiot *Skrzypiec* rozpoczyna swój monolog od stwierdzeń, które uważa za prawdziwe, a następnie neguje tezę uznaną za fałszywą. Odwrotnie komponuje swoją wypowiedź podmiot wiersza *Wiolonczela*: w punkcie wyjścia umieszcza spostrzeżenie, z którym się nie zgadza, potem podważa jego wiarygodność (używając wyrażenia „To nieprawda” – interpolowanego z tekstu Herberta) i na koniec prezentuje twierdzenie, które wydaje się mu prawdziwe. Zarówno w wierszu Zagajewskiego, jak i w prozie *Skrzypce*, funkcjonuje ten sam mechanizm demaskacji, charakterystyczny dla wielu utworów Herberta i organizujący ich konstrukcję³. Odwołując się do sformułowań Stanisława Barańczaka, można stwierdzić, że w tekście *Wiolonczeli* znalazł zastosowanie Herbertowy schemat „korygowania pozoru przez prawdę”⁴ – służący do ukazania „prawdziwej natury przedmiotu”⁵.

Przyjęcie modelu wypowiedzi, występującego w utworach Herberta, i jednocześnie wyraźne zmodyfikowanie tematu – zastąpienie skrzypiec wiolonczelą – wskazuje, że intencją Zagajewskiego stała się rozmowa z autorem *Hermesa, psa i gwiazdy*. Czego jednak ów dialog miałby dotyczyć? Czy rozgrywałby się jedynie w sferze formy, będąc grą z conceptem, wypracowanym przez Herberta, albo zabawą motywami jego wiersza? Czy też traktowałby o zagadnieniach, których wykładnią stała się proza *Skrzypce*? Chcąc to rozstrzygnąć, trzeba najpierw rozpoznać problematykę Herbertowego utworu⁶.

³ Pisał o tym Stanisław Barańczak: „Antytetyczny sposób myślenia i obrazowania oraz mechanika demaskacji jeszcze wyraźniej ujawniają swoją obecność na wyższym, kompozycyjnym poziomie, gdzie [...] funkcjonują jako konstrukcyjne rusztowania wielu utworów. Zwłaszcza w krótkich prozach poetyckich ten konstrukcyjny szkielet jest szczególnie obnażony i wyekspozowany. Zwróćmy uwagę, jak natrętnie powtarza się w wielu utworach schemat składniowy dający się w każdym wypadku sprowadzić do znanego nam już modelu rozumowania «z pozoru A jest A, tymczasem A jest B». [...] Czasami ten sam mechanizm logiczny jest nie tak wyraźnie ujawniony lub podlega składniowym transformacjom. Zawsze jednak obecność zwrotów «naprawdę», «w istocie», «prawdziwy» itp. służy jako wskaźnik, iż wiersz opiera się na stale tym samym modelu korygowania pozoru przez prawdę [...]. Innym wariantem są utwory, w których schemat «z pozoru... a w istocie...» ulega odwróceniu: najpierw zaprezentowana zostaje wersja prawdziwa, dopiero po niej zaś dokonuje się negacji wersji «fałszywej»” (Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 136–137).

⁴ Tamże, s. 137.

⁵ Tamże, s. 138.

⁶ Konstrukcyjne i tematyczne związki wiersza *Wiolonczela* Zagajewskiego z prozą *Skrzypce* Herberta zauważyła i krótko omówiła Anna Czabanowska-Wróbel: „Przetworzenie przypomina ponowne opracowanie tematu muzycznego (na zasadzie metaforycznej

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że dla autora tej prozy najważniejsza stała się demaskacja stereotypów myślowych, którym ulegają „recenzenci muzyczni”, uzasadniający swoje opinie o brzmieniu skrzypiec za pomocą dogmatycznych i zarazem szablonowych argumentów („żeby było pięknie”). Z ironicznej uwagi, dotyczącej jakości ich rozumowania, wyłania się obraz zamkniętej i płytkiej umysłowości strażników piękna. „Recenzenci muzyczni” to bezkrytyczni nadzorcy kanonów estetycznych, podobni do bohaterów wiersza *Ornamentatorzy* (do „ozdabiaczy”, „sztukatorów”, a także „skrzypków” i „flecistów”, „którzy dbają aby ton był czysty” i „strzegą arii Bacha na strunie G”)⁷. Herbert, dystansując się od ich stylu myślenia, wyraża dezaprobatę wobec sztuki, będącej jedynie sprawnie funkcjonującym systemem pojęć, przepisów, chwytów czy konwencji; w ten sposób staje po stronie twórczości, która wyrasta z prawdy ludzkiego doświadczenia i która, chcąc być wierna tej prawdzie, musi wykraczać poza utarte kanony i formy⁸.

Równie istotna wydaje się jednak także inna kwestia, która została ukazana w prozie *Skrzypce*: trudność jednoznacznej oceny muzyki jako sztuki. Herbert przedstawia tę obserwację, snując rozważania o brzmieniu skrzypiec; nie prowadzi ich zatem tylko po to, by – na przekór fachowym opiniom recenzentów – dowieść niezbitcie, że instrument ten gra niepięknie. Dźwięk skrzypiec jest, jego zdaniem, estetycznie niejednoznaczny. Spostrzeżenie to zostało wpisane w koncept zastosowany w utworze – w porównanie wyglądu i dźwięku tego instrumentu do fizjonomii i głosu niemowlęcia. Skrzypce, według poety, „płaczą” jak dziecko, które niedawno przyszło na świat („są nagie”, mają „chude ramionka”, którymi niezdarnie „chcą się zasłonić”). Ich brzmienie zatem, z jednej strony, może być drażniące: głośne, natarczywe, chwiejne, rozemocjonowane (nawet histeryczne)⁹; może

można tu użyć pojęcia kontrafaktury). *Wiolonczela* to nie tylko zabawa literacka, ale rozmowa o sytuacji sztuki i poezji, o ekspresji i dyskrekcji” (Czabanowska-Wróbel, *Dlaczego Herbert*, [w:] *też*, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005, s. 170).

⁷ Z. Herbert, *Hermes...*, s. 87–88.

⁸ Zagadnienie to stanie się tematem późniejszego wiersza Herberta *Apollo i Marsjasz*, opublikowanego w tomie *Studium przedmiotu* (1961).

⁹ Od początku swoich dziejów skrzypce były uważane za instrument o głośnym i agresywnym dźwięku, co m. in. spowodowało ich zwycięstwo w rywalizacji z grającymi ciszej i subtelniej wiolami kolanowymi (*da gamba*). Powstanie skrzypiec (pierwotnie określanych jako *viola da braccio* – ‘wiola ramienna’) oraz ich upowszechnienie od schyłku XVI wieku było związane z radykalnymi przemianami stylistycznymi zachodzącymi w muzyce, inicjującymi nową epokę – barok. „Nowa generacja kompozytorów dążyła do wyrażania silnych wzruszeń, próbując przemawiać do serc słuchaczy. «Jakich namiętności nie wzbudzi i nie słumi muzyka» – śpiewały nimfy leśne. Kompozytorzy wyrażali muzyką ludzkie uczucia z taką żarliwością, że stwarzali u słuchaczy całkowitą ich iluzję. [...] Instrumentarium musiało przejść proces surowej selekcji. W praktyce mu-

więc niepokoić i irytować¹⁰. Natomiast z drugiej strony, dźwięk skrzypiec może budzić tkliwość, wzruszać i zdumiewać (skrzypce „płaczą [...] ze wstydu i zimna”). Jak płacz niemowlęcia, który często bywa krzykiem, ale też kwileniem, tak brzmienie tego instrumentu może komunikować różnego typu nastroje oraz treści symboliczne¹¹. Skrzypce, ze względu na skojarzenia z nowo narodzonym dzieckiem, mogą dodatkowo symbolizować paradoksalność ludzkiego istnienia – opowiadać o jego sile, zdolnościach i woli życia, a zarazem o jego kruchości, ułomności i bezbronności. Estetycznie niejednoznaczny dźwięk skrzypiec to dla Herberta figura muzyki – sztuki wymykającej się prostym ocenom. Poeta uczynił z niej przedmiot poetyckiego dyskursu, rozpisanego na wiele utworów (pochodzących z różnych faz jego twórczości)¹² i podsumowanego wierszem *Pana Cogito*

zycznej utrzymać się mogły jedynie te instrumenty, które dysponowały wystarczająco szeroką skalą i dostateczną elastycznością dynamiki, umożliwiającą uzyskanie odcieni dynamicznych od pianissimo do fortissimo; od instrumentów oczekiwano śpiewności podobnej do głosu ludzkiego [...]; pełne rezerwy brzmienie wiol zostało tu zastąpione potężnym i plastycznym dźwiękiem «ostrych skrzypiec», które – używając słów driad – «głoszą szarpiącą zazdrość i desperację, szal, gniewną zapamiętałość, otchłań cierpienia i szczyt namiętności». [...] Mocniejsze struny i lepsze rezonowanie wypukłego spodu, a chyba również i odmienna technika smyczkowa, czyniły go instrumentem silniejszym, niejako energiczniejszym od wioli dyszkantowej. Playford nazywa je «ochoczymi i zwiewnymi» (*cheerful and spritely*), a Jean Rousseau (1687) uważał, że *dessus de viole* «pieszczą» (*flater*), a skrzypce «ożywiają» (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Kraków 1989, s. 329–330, 337).

¹⁰ Negatywnych reakcji na tego typu brzmienia mogą doświadczać słuchacze nadwrażliwi na pewne barwy dźwięków, ale przede wszystkim osoby dotknięte neurologicznymi dysfunkcjami. Jedną z korespondentek Oliviera Sacksa, neurologa i psychiatry, badającego różne przypadki amuzji, opisała swoje dolegliwości, wywołane wysokimi – także skrzypcowymi – dźwiękami: „Słuchanie muzyki w wysokich rejestrach, na przykład śpiewu sopranu czy skrzypiec, sprawia mi ból. Mam wtedy w uszach tylko gwałtowny zgiełk dźwięków, nieprzyjemnych i wypierających wszystkie inne. Tak samo odbieram płacz dziecka. Muzyka często mnie irytuje, gdyż brzmi skrzypiąco i zgrzytliwie” (Cyt. za: Sacks, *Muzykofilii. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2009, s. 135). Zdarza się jednak, że nawet osoby oswojone z różnorodnymi odmianami muzyki nie znajdują estetycznego zadowolenia w słuchaniu solowej gry skrzypiec; stąd ich dystans do takich kompozycji, jak *Sonaty i Partity* na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha czy *Kaprysy* Nicola Paganiniego.

¹¹ Pozwalają na to wyjątkowe możliwości artykulacyjne skrzypiec – różne typy smyczkowania: gra *détaché*, *legato*, *portato*, kilka odmian *staccato* (m. in. *martelé*, *stacato brillante*, *spiccato*, *gettato*), gra *sul ponticello* (bliżej podstawka), gra *sul tasto* (nad chwytnikiem), gra *con sordino* (z tłumikiem), gra *col legno* (drzewcem smyczka) oraz gra *pizzicato* (palcami zarówno prawej, jak i lewej ręki). Dodatkowe efekty osiąga się też przez vibrację, stosowanie tryłów, tremolo i tremolando oraz przez wydobywanie łaźoletów (Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1980, s. 57–66).

¹² Historię tego dyskursu przedstawiłem w studium: *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” nr 6 (2003), Łódź 2003, s. 353–380.

*przygody z muzyką*¹³. Bohaterowi tego utworu (który nękany coraz liczniejszymi wątpliwościami „zaczął gromadzić / argumenty przeciw muzyce”) sztuka ta jawi się negatywnie – jako pozaestetyczna i abstrakcyjna („moralnie obojętna / jak boki trójkąta”), odwracająca uwagę od tego, co konkretne i materialne („porzuca trzy wymiary / flirtuje z nieskończonością”), zaborczo rządząca ludzkimi uczuciami (niepokój wzbudza „jej siła ukryta i jawna” – „tyrańska władza [...] / impet z jakim wdziera się do naszego wnętrza”) i w końcu racjonalnie nieuchwytna („ale czy jest / czym jest naprawdę”). I właśnie niemożność określenia jej istoty sprawia, że Pan Cogito nie zamyka swoich dociekań spodziewanym rozstrzygnięciem („Pan Cogito / zawiesza bez odpowiedzi / rozważania nad istotą muzyki”). Dlatego powraca on w finale rozważań do spostrzeżenia o niejednoznaczności muzyki, zauważając jej impresywną dwoistość (np. „zasmuca bez powodu / raduje bez przyczyny”), natomiast swój stosunek do niej uzna za trwale ambiwalentny i przedstawi jako wahanie (rozdarcie?) pomiędzy podziwem a niechęcią (przyzna, że „adoruje skrycie / ulotną lekkomyślność” muzyki, ale powie też o ostatecznej rozłące z powodu „niezgodności charakterów”).

Wydaje się, że w prozie *Skrzypce* obok spostrzeżeń dotyczących niejednoznaczności muzyki i ambiwalencji odczuć, jakie może ona wywoływać, Herbert zaprezentował także złośliwy argument przeciwko tej sztuce. W istocie zdeprecjonował ją. Można to odczytać z analizowanego już konceptu, ukazującego paralelę między skrzypcami a niemowłębem. Dźwięk skrzypiec wprawia poetę w konfuzję, ponieważ brzmi dziecięco – budzi skojarzenia z głosem istoty jeszcze nieukształtowanej, wciąż manifestującej swoją niedojrzałość, nadpobudliwej, niepowściągliwej, egotycznej. Charakter tego dźwięku skłania muzyków (skrzypków i kompozytorów) do dziecięcej nadekspresji i indywidualistycznych popisów, do popadania w egzaltację, obnażania skrytych emocji, zabiegania o poklask. Nie sprzyja natomiast realizacji postulatów estetycznego umiaru i rygoru oraz „wstydu uczuć”. Kłóci się z racjonalną koncepcją piękna, programowo najbliższą Herbertowi, znajdującą wyraz w postulowanej przez niego poezji: powściągliwej emocjonalnie (a-romantycznej)¹⁴, uczestniczącej w dialogu człowieka z „rzeczywistością konkretną”,

¹³ Z. Herbert, *Elegia na odejście*, wyd. I krajowe, Wrocław 1992, s. 30–35. Interpretację tego wiersza przedstawił Wojciech Ligęza w studium *Historia muzyki według Pana Cogito*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, pod red. W. Ligęzy przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005, s. 151–181.

¹⁴ W autokomentarzu do wiersza *Dlaczego klasycy* Herbert z ironicznym dystansem wyraził się o „ekshibicjonistycznej” postawie wielu dwudziestowiecznych twórców: „Romantyczna koncepcja poety obnażającego swoje rany, opowiadającego o własnym

„przeźroczystej semantycznie” (a więc takiej, która nie koncentruje uwagi na sobie)¹⁵. Powszechnie (i bezmyślnie) podziwiane brzmienie skrzypiec to dla Herberta figura sztuki niedojrzałej: nieobliczalnej i niejednoznacznej muzyki, która przez swój dziecinny charakter pozostaje – w przeciwieństwie do poezji – twórczością niższego rzędu¹⁶.

Herbert w prozie *Skrzypce* nie poprzestał więc na sformułowaniu podwójnej oceny muzyki: przeprowadził jej demaskację i zdyskredytował ją, jednocześnie atakując bezkrytycznych popularyzatorów tej sztuki. Która z tych kwestii mogła zainteresować Zagajewskiego i stać się przedmiotem jego rozmowy z Herbertem? W jaki sposób dialog ten został zainicjowany i jak przebiegał w wierszu *Wiolonczela*?

Zamiar prowadzenia dyskusji z autorem *Skrzypiec* Zagajewski wyraził, jak wiadomo, przez wybór modelu wypowiedzi, opartego na schemacie „korygowania pozoru przez prawdę”. Jego wiersz otwiera zatem prezentacja opinii, z którą będzie on polemizował. Wypowiedź ta dotyczy dźwięku wiolonczeli i odtwarza Herbertowy punkt widzenia na muzykę jako sztukę „niedojrzałą”: „to tylko / skrzypce, które przeszły mutację / i zostały usunięte z chóru”. Autor tej sarkastycznej recenzji wiolonczeli porównuje jej brzmienie do głosu nastolatka po mutacji¹⁷.

nieszczęściu ma dziś wielu zwolenników mimo przemian stylów i gustów literackich. Uważa się powszechnie, że świętym prawem artysty jest jego ostentacyjny subiektywizm, manifestowanie obolałego «ja»” (Herbert, *Dlaczego klasycy*, [w:] tegoż, *Wiersze Wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 2004, s. 391).

¹⁵ To sformułowania pochodzące z „programowego” tekstu Herberta *Poeta wobec współczesności*, wygłoszonego podczas IX Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej w maju 1972 roku i opublikowanego po raz pierwszy w miesięczniku „Odra” (1972, nr 11, s. 48–50): „Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiemy aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej zdolności kontemplacji. [...] Otóż nie mając pretensji do nieomyślności, a wypowiadając tylko moje predylekcje, chciałbym powiedzieć, że najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przeźroczyści semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przeźroczyść semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość” (tenże, *Poeta wobec współczesności*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, s. 397–398).

¹⁶ Taki status przyznaje muzyce Pan Cogito, stwierdzając, że „kładzie na otchłań czasu / znikliwe ornamenty” (tenże, *Pana Cogito przygody z muzyką*, [w:] tegoż, *Elegia na odejście*, s. 33); oznacza to, że pełni ona w życiu człowieka przede wszystkim funkcję ornamentacyjną (służy rozrywce i zabawie) i pozostaje sztuką ulotną (ze względu na nietrwałość swego tworzywa i wspieranie się na zmiennych uczuciach).

¹⁷ Wiolonczela to tenorowo-basowa odmiana skrzypiec, ze względu na skalę dźwiękową używana początkowo jedynie do realizowania najniższych (fundamentalnych) partii

Jednocześnie nazywa tego młodzieńca „skrzypcami”, co z uwagi na kontekst prozy Herberta można uznać za metonimiczne określenie dziecka (które, jak wiadomo, mówi, płacze, śpiewa – sopranem – tak jak skrzypce). Ponadto dla wzmocnienia tej denominacji sięga on po wyrażenie „tylko”, oznaczające ‘to nic innego’ (by podkreślić, że wiolonczela to po prostu „duże” skrzypce). Tak skonstruowane porównanie może być odczytywane jako charakterystyka deprecjonująca ten instrument: wiolonczela jest jak nastoletni chórzysta, który co prawda bezpowrotnie utracił dziecięcą zdolność śpiewania sopranem, ale nie stał się przez to dorosły. O „niedojrzałości” dźwięku tego instrumentu decyduje więc jego „skrzypcowy” charakter – obecność brząkających „dziecięco” (płaczliwych?) tonów. Ten specjalny rodzaj ekspresji dźwiękowej, właściwy skrzypcom (i instrumentom z ich rodziny)¹⁸, przesądza o krytycznym nastawieniu „rozmówcy” Zagajewskiego do wiolonczeli; jest uprzedzony do tego typu brzmień, mówi „głosem” Herberta. Można więc przypuszczać, że jego wypowiedź o „podszytym” skrzypcami dźwięku wiolonczeli to nie tylko krytyczne studium brzmienia nie lubianego instrumentu, ale w istocie podyktowana

w utworach; dopiero po pewnym czasie stała się ona instrumentem solowym. „Model współczesnej wiolonczeli musiał narodzić się w połowie XVII wieku. Boloński kompozytor Domenico Gabrielli (1651–1690) napisał pierwsze utwory solowe na ten instrument w roku 1689 [...]. Równoległe z rywalizacją wioli i skrzypiec o utrzymanie się w praktyce muzycznej, podobne współzawodnictwo odbywało się między gambą a wiolonczelą. Było ono tak silne, iż Francuz Hubert le Blanc, doktor praw, zdecydował się na opublikowanie w 1740 roku *Défense de la Basse de Viole contre Entreprises du Violon et les Préentions du Violoncel*. Czytamy tam: «Wiolonczela, którą uważano dotąd za nieszczęsną i znenawidzoną, której udziałem była śmierć głodowa z braku naturalnego pożywienia, teraz chępli się, że to ona miast wioli basowej dozna wielu względów; już wyczarowuje uczucia błogości i szczęścia, które skłoni ją do czułego łkania. Jakże okropne są grube struny wymagające przesadnego napięcia i nacisku smyczka, co powoduje, iż brzmienie jest przeraźliwie ostre! Zresztą nowe instrumenty, skrzypce i wiolonczela, nie będąc w stanie konkurować z subtelnym brzmieniem wioli, z jej eufonicznym rezonansem powstającym w pomieszczeniach dla niej odpowiednich, w których jej zalety można głęboko odczuć – znajdują korzystne warunki w ogromnych salach, oddziałujących w równym stopniu szkodliwie na wiolę, jak korzystnie na skrzypce»” (C. Sachs, dz. cyt., s. 340 i 338).

¹⁸ Pokrewieństwa wyrazowe dźwięku instrumentów z „rodziny skrzypiec” (skrzypiec, altówki i wiolonczeli) są konsekwencją stosowania podobnej techniki smyczkowania. „O ile technika lewej ręki różni się na wiolonczeli znacznie od techniki skrzypcowej, o tyle technika prawej ręki jest niemal identyczna. Smyczek wiolonczelowy jest wprawdzie nieco krótszy od skrzypcowego, jego drzewce i karafka są masywniejsze, mimo to wykonalne są wszystkie sposoby smyczkowania. [...] Zastosowanie znajdują również sposoby gry *sul ponticello* i *sul tasto, col legno, pizzicato* (do e²) i *con sordino* [...]. Flażolety wykonuje się na wiolonczeli na tych samych zasadach, co na skrzypcach” (M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, s. 72).

niechęcią, złośliwa ocena muzyki – uznanie jej za sztukę, która przez swą naturę skłania twórców jedynie do niedojrzałych egzaltacji, niedyskrecji czy przejawskrawień.

Stanowisko tak nieprzychylnie muzyce jest obce Zagajewskiemu. Podejmuje on dyskusję z Herbertem, przedstawiając swoją charakterystykę (i interpretację) brzmienia wiolonczeli. Kwestionuje przypisany jej dźwiękowi „dziecięcy” emocjonalizm: „Wiolonczela ma niejeden sekret, / ale nigdy nie płacze, / tylko śpiewa grubym głosem”. Poeta nie słyszy w jej grze skrzypcowych lamentacji, lecz przedziwny śpiew, który dzięki niskim („grubym”) tonom wydaje się stateczny, ale też pogodny (a nawet zabawny). Poza tą niebanalną kantyleną w dźwięku wiolonczeli udaje się mu także słyszeć niewyraźne, sekretne sygnały: „Nie wszystko jednak zamienia się / w śpiew. Czasem można usłyszeć / jakby szmer albo szept: / jestem samotna, / nie mogę zasnąć”. Nie wiadomo, czy są to (słyszalne najlepiej w nagraniach płytowych) odgłosy palcowania czy pociągnięcia smyczka; stanowią one jednak dla poety, obok „śpiewu” wiolonczeli, dodatkowy, symboliczny składnik jej brzmienia (i zachęcają do uważniejszego słuchania). Z przenośnego opisu gry tego instrumentu (z zachowań i wypowiedzi personifikowanej wiolonczeli) można odczytać charakterystykę muzyki (i sztuki) przykuwającej uwagę Zagajewskiego. Cechuje ją przede wszystkim powściągliwość emocjonalna – dyskretność w wyrażaniu i przedstawianiu uczuć o negatywnej treści (np. żalu, smutku, przygnębienia); to sztuka, która oględnie opowiada o cierpieniu, samotności czy nieszczęściu – nie skarży się i nie okazuje wzburzenia, ale mówi w sposób uporządkowany i spokojny („śpiewa”). Jej „narracją” rządzi dążenie do zachowania dystansu wobec skrajnych przeżyć. Zainteresowanie poety taką grą wiolonczeli nie jest związane wyłącznie z jego upodobaniami muzycznymi. Podobnie nacechowanym stylem zaczął operować Zagajewski w swojej poezji od początku lat 80. XX wieku (co można zauważyć, czytając utwory z tomu *Oda do wielości* z 1983 roku)¹⁹. Dyskretny i lakoniczny jest na przykład monolog liryczny

¹⁹ O zwiastunach i wyznacznikach tej przemiany w twórczości Zagajewskiego (który w 1982 roku na wiele lat opuścił Polskę) pisał Tadeusz Nyczek: „Wyjeżdżając zostawił kilkanaście wierszy, z których większość stała się żelaznym kanonem poezji stanu wojennego, przedrukowywana anonimowo w ulotkach, gazetkach, antologiach. Był w nich poetą jeszcze walczącym, zagniewanym poruszonym. [...] Ale napisał też wiersze, które zdawały się pochodzić z innego świata. Tak kompletnie innego, że aż nie do wiary, by mogły wyjść spod pióra Zagajewskiego, i to wtedy, w tych oszalałych miesiącach powszechnego zaszczucia. [...] Dopiero potem, po roku, dwóch zaczął się z tego wyłaniać program. Tom wierszy *Jechać do Lwowa* i zbiór esejów *Solidarność i samotność* wyjaśniły sprawę do końca. To był rzeczywiście nowy program. Nowy, jeśli za stary uznać na przykład ten ze *Świata nie przedstawionego*. [...] Dziś, gdy raz jeszcze przeczytałem

wiersza *To*, zawierający rozważanie o dwoistym sensie cierpienia: „To, co tak ciąży / i pcha w dół, / to, co boli jak ból / i pali jak policzek, / to może być kamień / lub kotwica”²⁰.

Istnieje zatem według Zagajewskiego muzyka, której ekspresja nie razi niedojrzałością; jej figurą jest gra wiolonczeli: oszczędna w wyrazie, pełna umiaru, zrównoważona i klarowna jak twórczość podporządkowana ideałom estetycznym klasycyzmu²¹. Co ciekawe, tak interpretowane brzmienie wiolonczeli symbolizuje sztukę, której założenia były bliskie Herbertowi. Z przedstawienia gry tego instrumentu wyłania się obraz artysty opanowanego i zdystansowanego wobec samego siebie, niechętnego umieszczaniu w dziełach bezpośrednich odniesień do własnej biografii; takie rysy nadał portretowi Herberta Zagajewski w eseju *Początek wspomniania* (opublikowanym rok po śmierci poety):

Trudne, bardzo trudne życie i jarząca się jasność poezji; ten kontrast był uderzający. A jednak Herbert nigdy nie napisałby – tak jak to zrobił na przykład William Styron

List, a zwłaszcza *Ode do wielości*, zapowiedzi przemian wewnątrz tej poezji objawiły mi się wyraźnie. Już sam tytuł – *Oda do wielości* – powinien był dać do myślenia. [...] Otóż «wczesny Zagajewski» pisał komunikaty (*Komunikat*), listy (*List*), wyznania (*Drugi oddech*). Był współtwórcą pewnego swoistego stylu literackiego, określanego jako «mówienie wprost». Jedną z cech językowych tego stylu była fraza dyskursywna właśnie, «publicystyczna». Publicystyka weszła do poezji jak barbarzyńca do ogrodu i była to czynność bardzo wówczas orzeźwiająca, przywracająca rozmigotanej i rozpoetyzowanej poezji ciężar rozpoznawania świata, który był przede wszystkim światem na «nie». [...] Wraz z odkryciem świata większego, świata, któremu wolno, któremu należy powiedzieć «tak», świata, jak parokrotnie powiedzieliśmy nieogarnionego, [...] musiał się zmienić język. Tamten szorstki, męski język umiał nazwać tylko część prawdy. Teraz znów przydała się metafora, ten stary wynalazek poetów lubiących świat. Zagajewski ponownie odkrył metaforę jako remedium na rzeczywistość, jako klucz i klamkę do rajskich drzwi Wszystkiego. Bo tylko Forma, Forma przez duże F jest w stanie pomieścić Wszystko. [...] Namiętność jest uczuciem zaborczym, chce wiele, jeszcze więcej, jeszcze głębiej, chce zagarnąć świat na własność, przyłożyć go do serca i już nie oddać; jest to uczucie ślepe i głuche na głos rozsądku, głos porządku. Więc na chaos świata nakłada się chaos głosu, chaos głodu Wszystkiego. I wtedy pojawia się Forma” (Nyczek, *Kot w mokrym ogrodzie*, [w:] tegoż, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002, s. 57–59, 67–69).

²⁰ A. Zagajewski, *List. Oda do wielości. Poezje*, Paryż 1983, s. 32.

²¹ Tak nakreślone mu obrazowi gry odpowiadają oczywiście nie wszystkie utwory skomponowane na wiolonczelę. Najbliższe temu wizerunkowi byłyby dzieła przedromantyczne, np. kompozycje Domenica Gabriello, *Suity* (i *Sonaty*) Johanna Sebastiana Bacha albo środkowe, utrzymane w powolnym tempie, fragmenty koncertów wiolonczelowych Luigi Bocceriniego i Josepha Haydna. Zagajewski w eseistycznych zapiskach zawartych w książce *W cudzym pięknie* wspomina, że podczas startu samolotu (może dla złagodzenia napięcia emocjonalnego?) chętnie słucha „Bacha, na przykład jego sonat na wiolonczelę, granych przez Janosa Starkera” (tenże, *W cudzym pięknie*, Kraków 2007, s. 17).

– konfesyjnej książki o depresji. Był to wybór i osobisty, i należący do tradycji kulturalnej, pod jaką się podpisywał. Tak rozumiał klasycyzm: nie skarżyć się. To właśnie powiedział z zwięzłym wierszu *Dlaczego klasycy*. W ostatecznej desperacji napisał inny piękny wiersz, *Dawni mistrzowie*, w którym podziwiał anonimową wstrzemięźliwość gotyckich włoskich malarzy. Nie, nie mógł pisać po „amerykańsku”, wyznając swoje „problemy”, „dzieląc się z czytelnikiem” swoimi osobistymi troskami²².

Jaki może być cel konstruowania takiej analogii? Wydaje się, że wskazanie na estetyczne zbieżności między grą wiolonczeli a poezją Herberta to dla Zagajewskiego chwyt erystyczny, pozwalający mu płynnie przejść od polemiki do perswazji – przekształcić wyrażanie sprzeciwu w przekonanie swego rozmówcy, by uważniej (i bez uprzedzeń) zaczął słuchać muzyki²³. Dzięki tak skorygowanemu odbiorowi autor *Skrzypiec* mógłby dostrzec powinowactwa tej sztuki z własną twórczością i stwierdzić, że jej zasady nie są sprzeczne z wyznawanym przez niego kodeksem estetycznym. Co więcej – mógłby też zauważyć, że tendencyjne oceny muzyki, uproszczenia wizerunku i deprecjacje, powstają właśnie w rezultacie jej powierzchownego słuchania (a nie wyłącznie w wyniku powielania nieprzemyślanych opinii).

Muzyka, według Zagajewskiego, to sztuka równie dojrzała jak poezja – zdolna także opowiedzieć o cichym i mężnym znoszeniu przeciwności, potrafiąca w zrównoważonej narracji ukazać dramat istnienia. Nie determinują jej wyłącznie dziecięce emocje. Muzyka, choć powszechnie uznawana za mowę uczuć, jest w istocie dziedziną głęboko racjonalną, opartą na rygorystycznych regułach, operującą zdyscyplinowanymi formami (których składniki wymagają zarówno zgrania w czasie, jak i dostrojenia jakościowego). Może ona zatem przemawiać także do myśli – nie tylko być źródłem spontanicznych emocji, ale także stać się inspiracją intelektualnych rozważań²⁴. Rozmowa podjęta przez

²² Tenże, *Początek wspomnienia*, [w:] tegoż, *Obrona żarliwości*, Kraków 2003, s. 109.

²³ O skupionym, dogłębnym odbiorze muzyki Zagajewski wspomina w eseju *W cudzym pięknie*: „Gdyby uważnie słuchać muzyki! Muzyka, która jest niezwykle tolerancyjna, pozwala nam obcować z sobą także wtedy, gdy jesteśmy rozproszeni, w pociągu podmiejskim, gdy czytamy, gdy piszemy, gdy rozmawiamy z innymi, gdy kupujemy koszulę. [...] Muzyka uważnie słuchana – a to, zdaje się, nie zdarza się nigdy – otworzyłaby przed nami niezmiernie bogate królestwo, nieporównywalnie żyzną domenę” (tenże, *W cudzym pięknie*, s. 93–94).

²⁴ Wydaje się, że dla Zagajewskiego słuchanie muzyki wiąże się zarówno z doznawaniem emocji, jak i z potrzebą ujmowania jej na sposób rozumowy. Można to wywnioskować na przykład na podstawie jego eseistycznych (i autobiograficznych) wypowiedzi, poświęconych muzyce. Oto jedna z nich: „To tam, w krakowskiej filharmonii, słyszałem po raz pierwszy drapieżne dzikie *Requiem* Mozarta, po którym, wróciwszy do domu,

Zagajewskiego z Herbertem w wierszu *Wiolonczela* to zatem nie tylko próba pogodzenia autora *Skrzypiec* z muzyką, ale także apologia tej wyjątkowej sztuki.



nie mogłem długo zasnąć, i *III Symfonię* Brahmsa, z jej przeszywającą kołyszącą się trzecią częścią, noszącą nadzwyczaj skromną nazwę – *Poco allegretto*. To tu słuchałem ballad Chopina i jego nokturnów, i mazurków, zrobionych zdawałoby się, z najprostszych piosenek, ze wspomnień z wakacji, z białych gęsich piórek. Gdy już poddałem się muzycznej egzaltacji, myślałem – czułem – że muzyka jest władczynią świata: regentką (bo króla nie ma, król wyjechał w długą podróż), narzucającą światu swoje zasady, swoje nawyki, które wydają się arbitralne z początku, ale potem stają się absolutnie uzasadnione i niezbędne. I czułem też, że nie tylko mnie przydarza się ta przemiana [...] – że przeżywałem ją z większością słuchaczy, że prawie wszyscy byliśmy zaczarowani i poddani władzy tej niewidzialnej regentki, surowej, lecz dostępnej naszym prośbom [...]. I gdy dokonywała się ta transformacja, myślałem, że rzeczy wielkie – jak muzyka – występują przynajmniej w dwu postaciach: raz są niemal frywolne, niepoważne, narażone na żart, ale kiedy indziej, gdy wypełniają się i zbliżają do swej istoty, stają się solidne, prawdziwe, wzniosłe – i takimi trzeba je przeżyć. Muzyka proponowała formę i rytm – budując swe lekkie struktury na substancji tak delikatnej jak oddech, jak czas. [...] Mój słuch muzyczny jest ukryty głęboko, jak konspirator, obawiający się światła dziennego. Nigdy nie wychodzi na powierzchnię. Przyjmuje tylko – schowany gdzieś na dnie czaszki – wizyty sławnych kompozytorów i solistów. Jest nieśmiały, świadomy swojej pasywności, niedoskonałości, nieabsolutności. Gdy jednak przejmie się i wypełni muzyką, która jest mu bliska, wibruje potężnie i dzięki temu zdarza się, iż wprawia w drżenie także i inne centra duchowe, mniej kalekie niż on” (tamże, s. 99-100).

III

Teoryjka Witolda Wirpszy

W twórczości Witolda Wirpszy, gruntownie wykształconego muzycznie poety¹, związki literatury ze sztuką dźwięków nie wyczerpują się na tematyzacjach czy powinowactwach rytmiczno-fonicznych. Muzyka była przez niego postrzegana jako model wszelkich sztuk. Została uznana za wzorzec twórczości artystycznej i źródło inspiracji także w najmniej oczywistym zakresie – odtwarzania rozwiązań konstrukcyjnych². Próby odwoływania się w jego wierszach do konstrukcji muzycznych muszą więc budzić ciekawość. Między utworem muzycznym a literackim nie następuje bowiem prosta i bezpośrednia wymiana organizacji struktury. Nie jest ona możliwa ze względu na różnice w sposobie istnienia tych dzieł – nie pozwalają na nią odmienności w ich budowie, uwidoczniające się szczególnie podczas konfrontowania z utworem literackim bardziej złożonej kompozycji muzycznej. Symultaniczna budowa utworu muzycznego, równoczesność rozgrywających się w nim zdarzeń jest nie do pogodzenia z linearnością kompozycyjną i sekwencyjnością epizodów utworu literackiego.

Wątpliwości co do istnienia prostych paralel konstrukcyjnych między dziełami tych dwu sztuk nie są jednak powodem zamykania badawczych dociekań. Paradoksalnie, podsuwają one myśl o możliwości odtwarzania muzycznych schematów środkami i sposobami dostępnymi literaturze³. Czytając niekonwencjonalny wiersz Wirpszy *Teoryjka*, zbudowany

¹ Witold Wirpsza w latach 1937–39 studiował w Wyższej Szkole Muzycznej im F. Chopina w Warszawie. Swoje kwalifikacje muzykologiczne wykorzystał przy tłumaczeniach (wraz z żoną Marią Kurecką) monografii o Janie Sebastianie Bachu napisanej przez Alberta Schweitzera i „muzycznej” powieści Tomasza Manna *Doktor Faustus*.

² Tezy przyznające muzyce rolę wzorca innych sztuk (w tym i literatury) zostały przedstawione przez Wirpszę w programowym eseju *Gra znaczeń*, [w:] tegoż, *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Warszawa 1965, s. 210–257. Związków muzyki z poezją dotyczy także szkic Wirpszy *Poezja a muzyka*, [w:] *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. M. Grześczak, Gdynia 1968. Poza motywami tematycznymi można spotkać w jego wierszach rozwiązania konstrukcyjne aluzyjnie nawiązujące do muzyki, np. *Studia kontrapunkcyjne* w zbiorze *Komentarze do fotografii* (1961).

³ „Nie idzie o formalną transpozycję kompozycji muzycznej w obręb danego utworu li-

z dwu odrębnych monologów lirycznych, trudno zatem nie ulec przypuszczeniom, że kryje on konstrukcyjną aluzję⁴ do dwugłosowej kompozycji muzycznej. Zapytajmy więc, jak została w nim przeprowadzona poetycka adaptacja kontrapunktycznego zestawienia dwu samodzielnych linii melodycznych (najprostszej konstrukcji polifonicznej) i jaki mógłby być jej cel.

Teoryjka

muzyka jana sebastiana bacha przystępniejsza
jest niżeli

na organach gra się nie
mając żadnego wpływu na

muzyka wolfganga amadeusza mozarta
ponieważ równowaga olimpijska

podmucha i dygotanie chociaż
się podmucha i dygotanie

nie wymaga takiej dojrzałości
co tragizm czas równowagi jest

wywołuje palce osobno klawisze
i pedały osobno osobno

pozorny i rozpościera się równomiernie
we wszystkich kierunkach dążąc do nieskończoności

miechy i piszczałki podejrzliwość
podejrzliwość wobec siebie i mechanizmu

to rzecz dla niecierpliwości młodych lat
czas tragedii jest rzeczywisty

niepewność wobec siebie i
mechanizmu pozwala przy sprawie

terackiego, w rzeczywistości niemożliwą do zrealizowania, ani o globalne przenoszenie reguł konstrukcyjnych z muzyki na teren literatury. Zakres możliwości sygnalizowania odniesienia intersemiotycznego, jak wiadomo, jest skrajnie ograniczony ze względu na uwarunkowania ontologiczne – nie ma bezpośredniego przejścia pomiędzy materiałem muzyki a materiałem literatury, rozwiązaniem staje się pojedyncza, indywidualna interpretacja literacka muzycznego schematu” (A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 66).

⁴ Wiersz ten w planie konstrukcyjnym mógłby być zatem przykładem realizacji „muzyczności III” według terminologii Andrzeja Hejmeja (zob. tamże, s. 63–67).

i skupia się na małej przestrzeni
dążąc do zera to rzecz

w używaniu podejrzliwości
i niepewności na ścisłe

dla późnych lat i cierpienia
nadto bach umarł w wieku
podeszłym mozart u progu drugiej młodości

organizowanie podmuchu i dygotania⁵

Uchwycenie sensu obu monologów podczas linearnej lektury tekstu tego wiersza jest oczywiście skazane na niepowodzenie. Ich komunikatywność może zapewnić jedynie nietypowo zorganizowane czytanie, w którym pomija się co drugi graficznie wyodrębniony segment utworu i uważnie dołącza do już przyswojonych fragmentów wypowiedzeń kolejne elementy. Ta praktyka w poglądowy sposób pokazuje, że poznanie każdej z dwu przeplecionych ze sobą wypowiedzi musi dokonać się podczas odrębnej lektury. W świetle tych obserwacji można więc łatwo stwierdzić, że struktura tego wiersza nie naśladuje muzycznej dwugłosowości, ale raczej ją odtwarza. Za obecnością ekwiwalentów konstrukcji muzycznych może wstępnie przemawiać tematyka obu monologów, szczególnie motyw gry organowej – przywołanie instrumentu tradycyjnie kojarzonego z kompozycjami polifonicznymi, nierzadko wyposażonego w dwie różnie brzmiące klawiatury (przeznaczone do wyraźnego odmiennego prowadzenia głosów utworu). Przesłanek dodatkowych może natomiast dostarczyć programowa wypowiedź poety, dotycząca pokrewieństwa struktur wewnętrznych muzyki i poezji:

Nie polegają one, jakby się to pozornie mogło wydawać, na wspólnocie zewnętrznych cech obu dyscyplin: dźwięczności i rytmu [...]; nie chodzi przecież o to, [...] aby w materiale językowym muzykę imitować [...]. Odpowiednik poetycki konkretnego utworu muzycznego da się prawdopodobnie stworzyć, ale wtedy dopiero, kiedy zdamy sobie sprawę z głębszych powiązań pomiędzy muzyką a poezją, głębszych od tych, które na pierwszy rzut oka wydają się oczywiste i które można, zdawałoby się, z łatwością naśladować: rytm, dźwięczność, nastrój.

Otóż właśnie: naśladować. W tym słowie demaskuje się cała powierzchowność rozumowania, będącego powtórzeniem ogólnych, naiwnych tendencji naturalistycznych i mimetycznych w sztuce. Jedna dziedzina sztuki nie może być naśladownictwem drugiej; trzeba dojść do innego sposobu postępowania, aby stworzyć odpowiedniki przekonujące; i wtedy, niestety, trzeba zachowywać się powiedziałbym: kalkulacyjnie.

Kalkulacyjnie, czyli rachunkowo. Trzeba znaleźć formułę określającą dany utwór, stworzyć pewien schemat, a jeśli nie schemat, to swoistą idealizację, dającą się wyrazić

⁵ W. Wirpsza, *Człotkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Mikołów 2005, s. 26–27.

w języku, który nie byłby ani językiem muzyki, ani językiem poezji, lecz jakimś pośrednim i pośredniczącym zarazem, zbliżonym o ile możliwości do języka sformalizowanego. I dopiero z tej formuły wywieść by się dało inny utwór, zapisany innym językiem artystycznym, w tym wypadku poetyckim. Droga byłaby więc taka: od konkretnego języka muzyki do sformalizowanej w miarę możliwości idealizacji tego języka i od tej idealizacji do drugiego języka konkretnego, tj. do języka liryki⁶.

Można założyć, że *Teoryjka* powstała właśnie dzięki praktycznemu zastosowaniu procedury twórczej opisanej tu przez Wirpszę, czyli w wyniku „przekładu” struktury utworu muzycznego na poetycki kod. Redakcję jej tekstu zapewne poprzedziła stosowna „kalkulacja” działań – w tym „idealizacja” (a więc projektowanie „formuły”) oraz wybór odpowiedniego języka artystycznego. Zapytajmy zatem, na podłożu jakiej „idei” i przy pomocy jakich środków dokonała się ta adaptacja.

Analiza konstrukcji tego wiersza doprowadza do ujawnienia dość paradoksalnego dążenia poety; Wirpsza podjął w nim bowiem próbę „odtworzenia” tej właściwości struktury dzieła muzycznego, która nie nadaje się do prostego odwzorowania w utworze literackim – czyli równoczesności jego dźwiękowych przebiegów. Działania autora wydają się manifestacją przekornego twierdzenia, że symultaniczność elementów składowych muzyki, czyli ich równoczesność i równoległość, może być mimo wszystko inspirująca dla twórczości poetyckiej. Staje się więc ona nadrzędną „ideą” formy tego wiersza, motywującą przyjęte w nim rozwiązania konstrukcyjne. „Równoległość” jego dwu monologów została tu zaznaczona graficznie i syntaktycznie: ich fragmenty są udostępniane na zmianę w kolejnych strofoidach, a sygnałem ciągłości narracji, zawartej w każdym z nich, są przerzutnie, występujące w poszczególnych segmentach tekstu. Każdy z tych słownych ciągów staje się zatem odpowiednikiem linii pojedynczego głosu w kompozycji polifonicznej.

Jaki cel kryje się w tak realizowanym „odtworzeniu” muzycznego dwugłosu? Wydaje się, że sama kreacja niebanalnego poetyckiego ekwiwalentu nie jest tu najważniejszym dążeniem poety. Umowna równoległość monologów tego wiersza stwarza przesłankę dla ich zestawiania, konfrontowania i porównywania, co, z kolei, ma zainicjować następne operacje analityczne. To natomiast prowadzi wprost do założeń estetycznego programu Wirpszy – do koncepcji sztuki jako „gry znaczeń”, w myśl której w strukturze dzieła literackiego toczy się nieprzerwana semantyczna „rozgrywka”⁷, zaprojektowana przez autora z myślą o odbiorcy, by

⁶ Tenże, *Poezja a muzyka*, s. 183–184.

⁷ Wirpsza objaśnia tę „grę” następująco: „dzieło sztuki jest rozgrywką wewnątrz samego siebie, jest rozgrywką pomiędzy znakami dzieła, pomiędzy polami napięć międzyznakowych oraz pomiędzy znakami a polami napięć; dzieje się to w niemożności scalenia

ten, odkrywając jej reguły, przyłączył się do zabawy⁸, badał ukryte sensy, spekulował, snuł przypuszczenia. Według poety utwór ma być przede wszystkim przykuwającą uwagę łamigłówką, przeznaczoną do rozwiązywania – choć niekoniecznie rozwiązywalną⁹. Najważniejszym celem sztuki nie jest bowiem zaspokajanie ciekawości poznawczej czytelnika, ale intelektualna, wyrafinowana zabawa, wywoływana analizą znaków. Odtwarzanie muzycznego wzorca w tym wierszu służy zatem ustanowieniu gry (w rozumieniu Wirpszy), ale też samo jest ową grą, z której wysnuwają się kolejne rozgrywki, mające spełnić się w interpretacyjnej zabawie odbiorcy.

napięcia ze źródłem napięcia. [...] Powiadomienie o wzruszeniu nie powinno wzruszać; wyrażenie obrazu nie powinno budzić wrażenia obrazu; danie wyrazu nie oznacza dania racji. W tym sensie znak jest nosicielem przewodu myślowego: w nim to bowiem następuje przekształcenie konkretności w przewód myślowy lub składnik tego przewodu. Ale tu chodzi o przewody myślowe szczególnego rodzaju: podporządkowane grze; będące budulcem tej gry; a więc wszystko, co w sobie zawiera powiadomienia: o faktach, o przedmiotach, o uczuciach, o wzruszeniach, o poglądach, o ideach lub ideałach, jest wobec gry służebne. Z gry tworzy się dzieło sztuki; [...]" (tenże, *Gra znaczeń*, s. 252 i 254). Pojęcie „gry znaczeń” zostało przejęte przez Wirpszę z dzieła *Homo ludens* Johanna Huizingi, a ten wyprowadził je „z kulturowego pojęcia zabawy, które oznacza niekoniecznie komiczną grę, rozgrywającą się poza rozróżnieniem na prawdę i kłamstwo, dobro i zło, mądrość i głupotę. Literacka «gra znaczeń» Witolda Wirpszy odbywa się między zderzanymi ze sobą słowami, które zamiast odsyłać bezpośrednio do wskazywanego fragmentu rzeczywistości, wchodzą ze sobą w zaskakujące semantyczne interakcje” (J. Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 92).

⁸ „[...] słowa są w akcie twórczym wzajem nieprzenikalne, kontaktują się ze sobą tylko tak, jak ściany cegieł w fazie odbioru; ten kontakt między słowami wyzwala dopiero energię do tej pory w słowie zawartą, następuje wieloznaczny rozprysk tej energii, wzajemne krzyżowanie się poszczególnych promieni tego rozprysku. Innymi słowy: słowo w akcie twórczym posiada li tylko energię potencjalną, w akcie odbioru wyzwala się zeń energia kinetyczna i to, co bodaj najważniejsze, przy czynnym udziale odbiorcy (czytelnika)” (W. Wirpsza, *Parę aktualnych czynników współczesnego przekładu poetyckiego*, „Poezja” 1967, nr 6). Joanna Grądział-Wójcik, komentując te słowa Wirpszy, stwierdziła: „«Gra znaczeń», toczona przez poetę podczas pisania, nie kończy się [...] z chwilą ukonstytuowania się utworu, lecz przenika również sferę odbioru – czytelnik powinien podchwycić reguły gry i włączyć się do zabawy” (Grądział-Wójcik, dz. cyt. s. 94).

⁹ „Witold Wirpsza nieustannie testuje w swej poezji możliwości znaku językowego, doprowadzając go do granic wytrzymałości. Skoro literatura jest grą, zabawą, układanką uniezależniających się od empirii słów, wszystkie poetyckie chwytły są dozwolone. [...] Podmiot liryczny tych wierszy to *artifex* – artysta, twórca, mistrz, ale zarazem biegły i zręczny szalbierz, intrygant. Wirpsza lubi bowiem szokować, przykuwać uwagę czytelnika, niepokoić, wyrwać z marazmu, prowokować wyobraźnię. Tworzy lirykę precyzyjnie przemyślaną, intelektualną, niespontaniczną, której siła tkwi w konstrukcji, a nie w plastyczności czy bezpośredniej emocjonalności wypowiedzi” (tamże, s. 199).

Idea symultaniczności (równoczesności i równoległości) elementów dzieła muzycznego konkretyzuje się także w innych poetyckich odtworzeniach w *Teoryjce* Wirpszy. Skoro jednoczesność rzeczywistych przebiegów dźwiękowych rodzi muzyczne współbrzmienia, to między głosami tego wiersza powinno dochodzić do podobnych, równoważnych zależności. Ekwiwalentem owych współbrzmień są semantyczne relacje zachodzące między monologami – czyli „gry znaczeń”, ujawniające się podczas konfrontowania wypowiedzi zawartych w obu głosach wiersza. Relacje te mają dwoistą postać. Z jednej strony, monologi tego wiersza wykazują elementarną zbieżność tematyczną – w każdym jest mowa o muzyce¹⁰ – co można uznać za ekwiwalent modalnego lub tonalnego zestrojenia głosów w utworze polifonicznym¹¹. Natomiast z drugiej strony – wypowiedzi w nich zawarte różnią się tematycznym zakresem oraz stylem i kompozycją. Pierwszy monolog – otwierający tekst wiersza – traktuje o estetycznych i recepcyjnych własnościach muzyki Bacha i Mozarta:

muzyka jana sebastiana bacha przystępniejsza
 jest niżeli
 [...]
 muzyka wolfganga amadeusza mozarta
 ponieważ równowaga olimpijska
 [...]
 nie wymaga takiej dojrzałości
 co tragizm czas równowagi jest
 [...]
 pozorny i rozpościera się równomiernie
 we wszystkich kierunkach dążąc do nieskończoności
 [...]
 to rzecz dla niecierpliwości młodych lat
 czas tragedii jest rzeczywisty
 [...]
 i skupia się na małej przestrzeni
 dążąc do zera to rzecz
 [...]
 dla późnych lat i cierpienia
 nadto bach umarł w wieku
 podeszłym mozart u progu drugiej młodości

¹⁰ Tematyka monologów wskazuje, że wiersz ten jest także realizacją „muzyczności II” według terminologii Andrzeja Hejmeja (zob. tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 59–63).

¹¹ W tej elementarnej tożsamości tematycznej został odzwierciedlony pewien muzyczny wzorzec: modalne lub tonalne zestawienie linii melodycznych w kompozycji wielogłosowej. Melodie (głosy) w kompozycji polifonicznej, aby stworzyć pożądane współbrzmienia, zazwyczaj bywają oparte na tych samych skalach lub tonacjach muzycznych; zgodność ta nie jest jednak wymogiem bezwzględny; w muzyce współczesnej możliwe są np. rozwiązania politonalne, czyli melodie – głosy – oparte na różnych (i niepokrewnych) tonacjach, oraz polimodalne, oparte na zupełnie dowolnych skalach.

Natomiast drugi monolog dotyczy gry na organach:

[...]
 na organach gra się nie
 mając żadnego wpływu na
 [...]
 podmuch i dygotanie chociaż
 się podmuch i dygotanie
 [...]
 wywołuje palce osobno klawisze
 i pedały osobno osobno
 [...]
 miechy i piszczałki podejrzliwość
 podejrzliwość wobec siebie i mechanizmu
 [...]
 niepewność wobec siebie i
 mechanizmu pozwala przy wprawie
 [...]
 w używaniu podejrzliwości
 i niepewności na ścisłe
 [...]
 organizowanie podmuchu i dygotania

Inny zakres tematyczny monologów – odrębność poruszanej w nich problematyki – można uznać za ekwiwalent samodzielności melodyczno-rytmicznej głosów w kompozycji polifonicznej. Każdy z nich może stać się przedmiotem oddzielnej analizy; w każdym – w myśl programowych założeń poety – toczy się odrębna „gra znaczeń”, przyciągająca uwagę i inspirująca do zabawy. Te autonomiczne wypowiedzenia są jak dwie inaczej skonstruowane i odmienne w charakterze melodie, grane np. na innych instrumentach albo – co może bliższe motywom tego wiersza – na dwu różnie zarejestrowanych klawiaturach organowych.

Z kolei odrębność stylistyczno-kompozycyjną obu wypowiedzi wraz z zauważalną komplementarnością ich problematyki (a więc odmienność ich funkcjonalnej formy i uzupełnianie się treści) można uznać za ekwiwalent muzycznego kontrapunktu¹². To zróżnicowanie monologów decyduje

¹² Kontrapunkt (z łac. *punctus contra punctum* = ‘nuta przeciw nucie’) to „technika kompozytorska polegająca na jednoczesnym zestawieniu linii melodycznych wg określonych zasad tonalnych, harmonicznnych i rytmicznych” (*Encyklopedia muzyki*, s. 461–462) albo inaczej „teoria równoczesnego prowadzenia samodzielnych linii melodycznych (głosów) w utworach polifonicznych” (J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1972, s. 95). Typowymi technikami kontrapunktycznymi są m. in.: technika *cantus firmus* – gdzie do zadanego stałego głosu, najczęściej będącego melodią chorałową lub jej fragmentem, dokomponowuje się stopniowo głosy kontrapunktujące (jeden lub więcej) oraz technika kontrapunktu prostego – gdzie jeden głos jest przeciwstawiony głosowi głównemu (zob. U. Michels, *Atlas muzyki*, t. I, Warszawa 2002, s. 95).

o miejscu każdego z nich w strukturze wiersza. Pierwszy, zbliżony w stylu do poważnych, naukowych wywodów, został skonstruowany według schematu retorycznego dowodzenia: zawiera twierdzenie i argumentację; jest głosem stylistycznie wysokim, starannie zredagowanym, przeznaczonym do wyrażenia ważnej (fundamentalnej?) prawdy – a zatem dominującym, na wzór *cantus firmus* w kompozycji polifonicznej. Natomiast drugi jest żartobliwie ujętym, swobodnym rozważaniem, zbudowanym z ironicznych i paradoksalnych spostrzeżeń, podsumowanych błyskotliwą pointą; jest wypowiedzią niższą stylistycznie, tematycznie zależną od głosu głównego i stanowiącą jego dopełnienie – a więc dodatkową, tak jak muzyczny kontrapunkt, dokomponowany do *cantus firmus*. Zależność ta daje się zauważyć już podczas wstępnego analizowania treści obu monologów: w pierwszym są rozpatrywane kwestie estetyczno-muzyczne, natomiast w drugim – problemy wykonawcze; w pierwszym znalazło się rozważanie poświęcone m. in. muzyce Bacha, drugi dotyczy organów – instrumentu tradycyjnie kojarzonego z twórczością tego kompozytora.

Obserwacja rozgrywki toczącej się między monologami tego wiersza nie jest wszakże możliwa bez analizy wypowiedzeń zawartych w każdym z nich; rozszyfrowywaniu konstrukcyjnej łamigłówki towarzyszy zatem stopniowe zagłębianie się w dwa odrębne słowne labirynty zbudowane przez poetę. Zostały w nich zaprezentowane dwa subiektywne, kontrowersyjne, wręcz prowokacyjne rozumowania, co skądinąd nie powinno dziwić w świetle proponowanej przez Wirpszę „gry znaczeń”; z założenia bowiem powinny one bulwersować, pobudzać do myślenia, powodować sprzeciw lub co najmniej nasuwać wątpliwości. W obu można odnaleźć sformułowania dające impuls do intelektualnych dociekań, niekoniecznie przynoszących ostateczne i satysfakcjonujące rozstrzygnięcia. W każdym znalazły się wyrażenia i zdania uderzające zagadkowością lub arbitralnością. Co zatem przesądza o dyskusyjności wypowiedzi zawartych w obu głosach tego wiersza? W jaki sposób została w każdym z nich poprowadzona „gra znaczeń”?

Już w początkowych partiach pierwszego monologu można zderzyć się z kontrowersyjną tezą, niezgodną z utartymi sądami o dziełach dwu słynnych kompozytorów: „muzyka jana sebastiana bacha przystępniejsza / jest niżeli / [...] / muzyka wolfganga amadeusza mozarta”. Zagadkowe – nieoczywiste i nieadekwatne – wydają się formuły określające istotę muzyki obu twórców: Bach – „równowaga olimpijska”, Mozart – „tragizm”. Niejasne są tu opisy czasu („czas równowagi jest / [...] / pozorny i rozpościera się równomiernie / we wszystkich kierunkach dążąc do nieskończoności”; „czas tragedii jest rzeczywisty / [...] / i skupia się na małej przestrzeni / dążąc do zera”). niespójne z przedstawionym dowodzeniem wydaje się końcowe napomknięcie o zróżnicowanej długości ży-

cia obu kompozytorów („nadto bach umarł w wieku / podeszłym mozart u progu drugiej młodości”). Wątpliwe są tezy głoszące, że kompozycje Bacha, z racji swoich wartości estetycznych i konstrukcyjnych, znajdują najlepszych odbiorców w ludziach młodych i niedojrzałych („to rzecz dla niecierpliwości młodych lat”), a utwory Mozarta, z tych samych względów, wydają się przeznaczone jedynie dla osób starych i cierpiących („to rzecz / [...] / dla późnych lat i cierpienia”). Wśród stwierdzeń zawartych w monologu właśnie te ostatnie najtrudniej przyjąć bez jakichkolwiek zastrzeżeń. Ich arbitralność i dogmatyczność sprawia, że cały wywód trzeba uznać za niepewną, problematyczną teorię. Trudno bowiem dowieść, że dyspozycje psychofizyczne są bezwarunkowymi determinantami percepcji ściśle określonych stylów czy form muzycznych. Trudno także miarą przystępności czynić łatwość przyswajania przez młodych słuchaczy dzieł tego czy innego kompozytora. Zarazem jednak w wywodzie tym znalazły się sformułowania, które po analizie i rozpoznaniu ukrytych w nich gier zdumiewają trafnością. Metaforyczne wyrażenie „równowaga olimpijska” (powstałe z przekształcenia frazeologizmu „olimpijski spokój”), użyte w celu scharakteryzowania muzyki Bacha, może zaskakiwać, zważywszy na wzburzoną ekspresję i motoryczność wielu jego utworów; w odniesieniu do ich struktury okazuje się jednak zasadne, jeśli przyjąć, że oznacza stabilny, zdumiewający swoją logiką ład. Konstrukcyjną cechą tych polifonicznych dzieł – chorałów, fug i kanonów, imitacyjnych toccat, preludiów czy wariacji – jest bowiem ścisły, wręcz matematyczny porządek, zadziwiający swoją konsekwencją i klarownością. Wyrażenie „równowaga olimpijska” może zatem przenośnie oddawać stałość struktur tych kompozycji, stanowiąc jednocześnie peryfrazę wzniosłości – uroczystego nastroju, jakim odznacza się większość z tych utworów. Z kolei w zdaniu opisującym funkcjonowanie czasu w muzyce Bacha zostało zawarte ciekawe, spekulatywne objaśnienie dźwiękowej symboliki nieskończoności. Czas w tych utworach jest pozorny, symbolicznie zatrzymuje się, ponieważ jego muzyczne nośniki – dźwięki – zostały w „zrównoważonych” strukturach polifonicznych ułożone zarówno poziomo (horyzontalnie), tworząc przebiegi melodii, oraz pionowo (wertikalnie), dając współbrzmienia między głosami. Czas, na skutek połączenia tych dwóch „wektorów”, symbolicznie płynąc „we wszystkich kierunkach”, może więc znieruchomieć. W przebiegach i współbrzmieniach dźwiękowych, tworzących architekturę tych kompozycji, można zatem dostrzec figurę nieskończoności¹³. Natomiast w opisie muzyki Mozarta zaskoczenie może

¹³ Symbolikę nieskończoności, wpisaną w czasowy wymiar kompozycji Bacha, Bohdan Pocięj objaśnił następująco: „Czas jest przestrzenią dla myśli, jest «terenem», «środowiskiem», «ośrodkiem», w którym myśl się urzeczywistnia, w którym się rozwija i roz-

wywoływać przywołanie tragizmu, oznaczającego, jak wiadomo, konflikt przeciwstawnych wartości, znajdujący rozwiązanie w nieuchronnej i ostatecznej katastrofie. Ekspresja wielu kompozycji Bachowskich, oparta na kontrastach i antynomiach, wydaje się bowiem lepiej odpowiadać tej kategorii. Obecność elementów korespondujących z nią w strukturze dzieł Mozarta początkowo nie wydaje się oczywista; wszakże muzyka ta jawi się większości słuchaczy jako pogodna, harmonijna i emocjonalnie zrównoważona¹⁴. Schematu tragicznego można jednak doszukać się i w jej strukturach – w formie sonatowej (allegro sonatowym), konstrukcji

snuwa. I równocześnie działająca myśl ujarzmia czas, organizuje go («porządkuje»), zagęszcza, nasycza...

Z jednej strony wszak ta muzyka otwarta jest na nieskończoność; przypomnijmy sobie, jak Bach rozwija – figuracyjnie, sekwencyjnie – jakąś myśl muzyczną, jak ją rozsnuwa, wydłuża, rozszerza, rozbudowuje, powiększa, pomnaża; jest w tym jakiś – jakże sugestywnie nam przekazywany! – oddech nieskończoności; jest jej symbol i odczucie najgłębsze z możliwych w muzyce. I tu właśnie wyraża się – aby nawiązać do słynnego, dramatycznego ujęcia z *Myśli* Pascala – owa nieskończoność kosmiczna, nieskończoność wielkości...

A z drugiej strony muzyka Bacha jakby zamyka się w sobie; [...]. W samej zresztą kardynalnej zasadzie polifonii, tj. w ukazywaniu kilku równobrzmiących, równolegle prowadzonych głosów, jest jakaś tendencja do unicestwiania trwania, nasycenia czasu zdarzeniami muzycznymi. Wszak w utworze polifonicznym w tym samym czasie trwają, przebiegają, rozwijają się różne (jakkolwiek związane nadrzędną ideą dzieła) struktury dźwiękowe; każda taka struktura – linia melodyczna, wyjęta z całości formy, ma jakąś postać, jest jakąś całością (całością), jakąś istnością (formą bytu muzycznego), częścią ogólnej całości odznaczającą się pewnym egzystencjalnym walorem, pewną quasi-samodzielnością. Równoległe istnienie, dokonywanie się, rozgrywanie w tym samym «przedziale czasowym» dwóch, trzech, czterech linii melodycznych nadaje owemu przedziałowi czasowemu większą wagę. Czas jest intensywnie wypełniany, jego przebieg intensywnieje. Mówiąc obrazowo: określony przedział czasu, w którym rozgrywa się, konkretyzuje utwór polifoniczny, zawiera więcej, coraz więcej istnienia, istnieje bardziej niż «przedziały» inne.

Nieskończoność – i znowu przypominamy słynny wywód-wizję Pascala – odkrywa się w głębi muzyki, wewnątrz dzieła; nieskończoność intensywna (w przeciwieństwie do nieskończoności ekstensywnej...), nieskończoność podziału i postępującego zagęszczania, nasycania czasu..." (Pocieja, *Bach – muzyka i wielkość*, s. 39–41).

¹⁴ Dla postawy twórczej Mozarta charakterystyczna była niechęć do prostego odwzorowywania w muzyce przeżyć życiowych – tak ujemnych, jak dodatnich: „muzykę Mozarta określić by można jako poezję, ujmującą najbardziej nawet wstrząsające stany uczuciowe w niezłomne prawa formalne rymu i rytmu. Swoje antyekspresjonistyczne wyznaczenie wiary, w którym zakłada konieczność stałej obecności dystansu artystycznego wobec przeżyć uczuciowych, wyraził Mozart w jednym z listów. Oto jego słowa: «Podobnie jak namiętność, jakkolwiek by była gwałtowna, nigdy nie wypowiada się w sposób niesmaczny, podobnie muzyka nawet w najstraszliwszej sytuacji nie powinna nigdy obrażać ucha, ale i wtedy jeszcze je urzekać. Słowem – pozostać zawsze muzyką.»" (S. Kisielewski, *Wolfgang Amadeusz Mozart*, [w:] tegoż, *Gwiazdozbiór muzyczny*, s. 34).

występującej w pierwszych częściach sonat, koncertów i symfonii Mozarta¹⁵. Tragiczny porządek wydarzeń jest zauważalny w poszczególnych ogniwach ich muzycznej akcji: w ekspozycji tematowi głównemu zostaje przeciwstawiony kontrastowy temat poboczny, ich bezpośrednie starcie dokonuje się w przetworzeniu, a rozwiązanie konfliktu, polegające na ujednoliceniu tonacji, następuje w reprzyzie, zwieńczonej codą. Przebieg dźwiękowy tak zaprojektowanego utworu zmierza zatem do „pogodzenia” przeciwstawnych elementów, ale zarazem do nieuchronnej katastrofy – do wymuszonego porządkiem harmonicznym finału, w którym ostatecznie ustają wszystkie uprzednie napięcia. Dlatego czas w tych kompozycjach nie ulega symbolicznemu zatrzymaniu, lecz „skupia się na małej przestrzeni / dążąc do zera” – biegnie, tak jak czas rzeczywisty każdego istnienia, by osiągnąć swój nieunikniony kres. Można zatem upatrywać w muzycznym przebiegu allegra sonatowego zarówno odwzorowania tragicznych perypetii, w które został uwikłany człowiek, jak i figury całej ludzkiej egzystencji, skazanej na pewną śmierć. W świetle tych rozpoznań tym bardziej dyskusyjne wydają się twierdzenia o ścisłym zaadresowaniu muzyki Bacha i Mozarta do – odpowiednio – młodych i starych słuchaczy (skąd bowiem wiadomo, że konstrukcje polifoniczne bez trudu mogą przyswoić ci pierwsi, a allegro sonatowe – jedynie ci drudzy?)¹⁶.

Spekulacje sprowokowane przy pomocy kontrowersyjnych opinii oraz paradoksalnych określeń istoty muzyki Bacha i Mozarta – oto interpretacyjne zabawy, które może zainicjować „gra znaczeń” zaprojektowana przez poetę w tym monologu. Niezależnie od trafności użytych w nim sformułowań pozostaje on wywoodem subiektywnym, zawierającym czysto teoretyczne rozważania. Sugestię takiej oceny przynosi ponadto tytuł wiersza. Wirpsza w nacechowanym ironicznie słowie „teoryjka” zaznacza bowiem dystans do treści, które zostały zaprezentowane w jego utworze. Dotyczy to także zdań umieszczonych w drugim monologu.

Kontrowersyjność spostrzeżeń zawartych w tej wypowiedzi nie jest jednak tak wyrazista, jak w przypadku pierwszego monologu; uwaga

¹⁵ „«Oświeceniowa» forma muzyczna charakteryzuje się wewnętrzną dramaturgią (w czym znać wpływ dramatu teatralnego, jak też i nowego światoodczucia i światobrazu). Zawiera też w sobie dramatyzm, potencjalny i urzeczywistniany w ekspresji. Muzyka się rozgrywa: w ekspozycjach, powtórzeniach, reminiscencjach, odmianach, przetworzeniach; w podziale na akty, sceny, odsłony. Muzyka tknięta jest dramatyzmem, z akcentami tragizmu, przeniknięta dramatycznym niepokojem, także refleksją nad niepokojem” (B. Pocię, *Muzyka i myśl oświecenia*, [w:] tegoż, *Z perspektywy muzyki*, Warszawa 2005, s. 151). Tragiczna symbolika konstrukcji allegra sonatowego daje się łatwiej odczytać z dzieł kompozytorów romantycznych.

¹⁶ Rozstrzyganie tych kontrowersyjnych kwestii mogłoby stać się przedmiotem badań z zakresu psychologii percepcji muzyki.

czytelnika koncentruje się tu raczej na oryginalności stylistycznego ujęcia – choćby na operowaniu przez poetę różnymi znaczeniami wyrazów „podmuch” i „dygotanie” czy konstruowaniu paradoksów przy pomocy słów „podejrzliwość” i „niepewność”. Rozszyfrowując te słowne gry można nawet początkowo dojść do wniosku, że w tej efektownie ujętej narracji nie kryje się nic dyskusyjnego. Muzyk grający na organach rzeczywiście nie ma bezpośredniego wpływu na natężenie („podmuch”) powietrza tłoczonego z miechów do wiatrownic i piszczałek, ani na jego wibrację („dygotanie”), uzyskiwaną za pomocą mechanizmu „tremulant”¹⁷; nie może modelować zadęcia i wibracji, jak flecista, oboista czy trębacz. Tworzywo – powietrze, w którym będzie dokonywał artystycznej kreacji – zostało poddane wstępnej obróbce, a konstrukcja instrumentu nie pozwala na proste regulowanie dynamiki¹⁸. Chcąc odpowiednio uformować dźwięki wykonywanej muzyki (słowo „podmuch” użyte w drugim, przenośnym znaczeniu) i poruszyć emocje słuchaczy (słowo „dygotanie” użyte w drugim, przenośnym znaczeniu), muzyk grający na organach musi zaufać własnym dyspozycjom i skomplikowanej „maszynerii” organów – przełamać podwójny dystans („podejrzliwość wobec siebie i mechanizmu / [...] / niepewność wobec siebie i / mechanizmu”) i scalić w grze elementy tego instrumentu („palce osobno klawisze / i pedały osobno osobno / [...] / miechy i piszczałki”) z własnym ciałem. Musi zatem nauczyć się

¹⁷ Tremulant to umieszczona w bocznym kanale wiatrowym organów „klapka ruchoma, drgająca pod wpływem prądu powietrza i nadająca wszystkim piszczałkom, obsługiwanym przez ten kanał, dźwięk tremolujący” (M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, s. 188).

¹⁸ Wgląd w podstawowe zasady gry na organach mogą dać wskazówki umieszczone w dziewiętnastowiecznym *Przewodniku dla organistów* Szymona Antoniego Spalskiego: „Przez samo naciśnięcie klawisza wydobywamy tu ton, lecz każdy łatwo widzi, że nie zupełnie tak samo, jak na fortepianie, gdzie silnem lub słabem uderzeniem młoteczka w strunę, głos silniejszy lub słabszy osiągamy. W organach zaś, czy będzie słabsze czy też mocniejsze przyciśnięcie klawisza, zawsze jeden i ten sam skutek wywrze [...]. Chcąc grać na organach wystarcza samo naciskanie klawiszy, których się w każdym razie tak używa, że kładąc na nich lekko palce dociskają je, że się tak wyrażę, jakby do samego dna, lub trzyma je tak długo, jak długo i tony ich słyszeć chcemy, a siła ogólna to się już powiedziało, zależy od tego, ile na ten cel głosów czyli regestrów wysunęliśmy. [...] Inni na koniec grają w ten sposób jeszcze, że nie dociskając klawiszów dostatecznie, chcą jakby przez to pewną uczuciowość w grze oddać, i to także niewłaściwe jest; nie szkodzi ono może natenczas, jeżeli się gra na jednym głosie niewymagającym np. wiele wiatru, bo choćby przez to niewiele były uchylone klapki w wiatrownicach, dostarczą go na tyle, że ton piszczałki jeszcze się dobrze odezwie; ale gdy to trafi się przy używaniu większej ilości głosów, to przez takie niedociśnięcie klawiszy zabraknie go, a w następstwie piszczałki nie odezwą się swym należytyym głosem. Nie powinno się więc na pełnych organach nieśmiało ręką próbować, ale zawsze do całej głębokości zapadania klawiszy naciskać” (Spalski, *Przewodnik dla organistów*, Kraków 1880, s. 169–171).

właściwego operowania sobą i instrumentem, czyli zdobyć się – mówiąc paradoksalnym skrótem – na dystans wobec dystansu (wyrosłego z respektowania własnych ograniczeń i możliwości organów). Ta refleksja o techniczno-psychologicznych uwarunkowaniach wykonawstwa muzyki nie budziłaby większych zastrzeżeń, gdyby nie przymiotnik „ściśle” w zdaniu kończącym monolog: „podejrzliwość [...] / niepewność [...] pozwala przy wprawie / [...] / w używaniu podejrzliwości i niepewności na ściśle / [...] / organizowanie podmuchu i dygotania”. Właściwie wypracowany warsztat wykonawczy pozwala muzykowi skonkretyzować zaplanowaną uprzednio wizję utworu – dokładnie zorganizować jego dźwiękowy kształt (słowo „podmuch” użyte w drugim, przenośnym znaczeniu); umiejętności te jednak nie pozwalają na precyzyjne modelowanie reakcji słuchaczy – na „ściśle” zaprojektowanie ich wrażeń (słowo „dygotanie” użyte w drugim, przenośnym znaczeniu). Wykonawca muzyki zwykle jest panem dźwięków swojego instrumentu, ale jego panowanie nad emocjami odbiorców nigdy nie jest bezwarunkowe. Rozważania zawarte w tym monologu to zatem także subiektywna „teoryjka”, sprawdzająca się jedynie pod pewnymi warunkami. Funkcją umieszczonych w niej gier jest, tak jak poprzednio, inicjowanie spekulacji – prowokowanie do poszukiwania potencjalnych rozwiązań słownej łamigłówki. Dyskusyjność stwierdzeń umieszczonych w obu monologach skłania dodatkowo do przypuszczeń, że to nie treści werbalne stanowią najistotniejszy przekaz utworu.

Obserwacja rozgrywek tego wiersza (widocznych wewnątrz monologów i pomiędzy nimi) pozwala zauważyć, że w organizacji jego składników została odzwierciedlona postawa ironiczna. Ze swobodnych (zabawnych?) zderzeń elementów jakościowo przeciwstawnych – prawdy i fałszu, znaczeń prostych i przenośnych, stylu wysokiego i niskiego – powstaje bowiem konstrukcja o kształcie demonstracyjnie odmiennym od stereotypowego utworu lirycznego, ukazująca rzeczywistość sztuczną, spekulatywną i teoretyczną, rozbieżną z tym, co faktyczne, i przeznaczoną do intelektualnego rozgrywania przez odbiorcę. Wydaje się, że także w ten sposób Wirpsza dąży do poetyckiego odtworzenia porządku panującego w muzyce – sztuce, jego zdaniem, „z natury” ironicznej; chce w tym wierszu odwzorować grę typową dla dzieł muzycznych:

Zważmy, że muzyka jest wielką mistrzynią ironii; rozległa pozapojęciowa dziedzina oznaczonych i wyznaczonych dźwięków, umie się tym, co pozapojęciowe [...] świetnie zabawiać; tym świetniej, że nie stoją zabawności na przeszkodzie żadne względy, przyhamowujące przetwarzającą ironizację, na przykład: potrzeby obyczajności. Częstokroć (a bodaj do tej pory najczęściej) muzyka postępuje w ten sposób, że bierze materiał już skażony i zanieczyszczony; wyrób artystyczny; coś z ulicy albo i karczny; i ten wyrób artystyczny, oblepiony brudkiem stereotypów wzruszeniowych, ruchowych, obrazkowych nazywa

tematem; po czym zaczyna nad nim pracować i pracę tę, nazywa pracą tematyczną; albo techniką wariacyjną; albo [...] wzmacnia swą wymyślną pracowitość w przewrotach, rakach i nawrotach wielogłosowości; i nic już wówczas nie zostaje z ładności, nic z potoczystości, nic ze wzruszeń pierwotnego surowca: owszem, pozostaje informacja o istniejącym ongiś lub wymyślnym wzruszeniu, jego wyraz wszakże i wyrazistość zostały przemielone w wielkim pracowitym młynie, porozdzierane i wymiażdżone, aby w czystym zapisie muzycznym powstała mądra struktura¹⁹.

Monologi *Teoryjki* zostały skonstruowane na wzór opisanych tu przez Wirpszę tematów muzycznych, czyli zbudowane z elementów szlachetnych i trywialnych, które poddano ironizacji, podporządkowując nowej strukturze. Współtworzą one utwór, który – tak jak dzieło muzyczne – ma pełnić przede wszystkim funkcję estetyczną. Muzyka jest bowiem dla poety modelem sztuki całkowicie bezinteresownej, będącej domeną arcyzmu, uwolnionej od poznawczych funkcji, koncentrującej uwagę na grze swoich składników i wywołującej wyrafinowaną zabawę. „Odtwarzanie” muzycznego dwugłosu w tym wierszu miałoby zatem także cel programowy: stworzyć utwór poetycki o kształcie najbardziej zbliżonym do tego modelu sztuki, koncentrujący uwagę na swojej, pełnej rozgrywek, konstrukcji oraz wykreować dzieło, którego metatekst byłby odwzorowaniem muzycznych struktur, pozbawione wszelkich form naśladowania muzyki. Sygnały tych intencji można dostrzec w tytule; nie tylko obejmuje on w ironiczny nawias treść obu monologów, ale także nazywa wprost przekaz zawarty w strukturze utworu: w wierszu tym została zawarta „teoryjka” – zdaje się mówić poeta – emblematyczna, elementarna, miniaturowa wykładnia mojej teorii sztuki²⁰.

Realizacjom tej koncepcji w wierszach Wirpszy wydaje się towarzyszyć jeszcze jeden cel. Autor, tworząc poezję odwzorowującą muzyczne struktury, opartą na „grze znaczeń”, dąży także do przebudowania sfery recepcji sztuki. Opowiada się za modelem odbioru literatury wzorowanym na „strukturalnym” słuchaniu muzyki – na percepcji skoncentrowanej wokół formalnych „rozgrywek” toczących się wewnątrz dzieła. Takiemu odbiorowi muzyki sprzyjają jej formy polifoniczne, szczególnie predestynowane do analitycznego słuchania:

W towarzystwie pewnego bardzo wybitnego krytyka i teoretyka literatury [...] słuchałem niedawno nagrania Bachowskiego *Wohltemperiertes Klavier*. Krytyk słuchał w milczeniu, od czasu do czasu jedynie pozwalał sobie na pęczniące uczuciowo zawołania: „O, to ładne.” Zdarzało się to przy tym wyłącznie podczas ekspozycji tematu któregoś preludium lub fugi; dalej nie zdarzało się to nigdy w czasie tak zwanej pracy tematycznej; a nadto jedynie przy tych tematach, które odznaczały się niewymyślną, elegijną linią

¹⁹ W. Wirpsza, *Gra znaczeń*, s. 237–238.

²⁰ Szczegółowe omówienie teorii „gry znaczeń” zostało przedstawione w książce Joanny Grądzkiej-Wójcik *Poezja jako teoria poezji...*

melodyczną; przy tematach o chromatycznej dramatyczności zawołanie: „O, to ładne”, nie dawało się słyszeć; a także przy tematach polegających na kombinatoryce rytmicznej. Innymi słowy krytyk ów, literacki, zaznaczam, reagował bardzo rzadko.

Z czego ośmielam się wyciągnąć dwa następujące wnioski:

- a) krytyk reagował tylko na surowiec dzieła, nie zaś na jego strukturę;
- b) krytyk reagował wedle zasady, że dzieło sztuki jest wyrazem i przekaznikiem stanów wzruszeniowych. [...]

Bardzo byłem tym sposobem reagowania wybitnego krytyka zaszępiiony, ponieważ uważam, że sentymentalny odbiór rodzi sentymentalną krytykę artystyczną, więcej: czułościowe teorie sztuki. Kryje się zaś za tym nie tylko usposobienie, [...] lecz również i pogląd [...] zakorzeniony u nas i bezwładny [...] obezwładniający samodzielność i samoistość aktu twórczego. [...] Otóż pogląd ten głosi, że poezja jest wyrazem i przekazem wzruszeń, nurtujących, jak to się mówi, duszę twórcy; że wzruszenia te są komunikowane przez konstruowane słownie obrazy [...]. Krytyk tedy, albo historyk literatury bada, jaka była temperatura uczuciowa twórcy w momencie tworzenia; czego dotyczyła; i czy została odpowiednimi (dosłuchałem się: adekwatnymi) obrazami przekazana. Rzecz sprowadza się więc do tego, czy krytyk wzruszył się przy czytaniu poematu: jeżeli się wzruszył, wzruszył się i odbiorca; co należy odbiorcy zalecić²¹.

W manifestowanym przez Wirpszę dystansie do sentymentalnej recepcji muzyki i poezji zawiera się wyraźnie antyromantyczna postawa reprezentanta dwudziestowiecznej awangardy, niechętnego irracjonalnym teoriom sztuki. Słuchanie mądrych struktur muzycznych okazuje się więc dla niego szkołą nowoczesnego odbioru twórczości artystycznej – nieszablonowej, intelektualnej zabawy, przewyższającej spontaniczne i powierzchowne afekcje.



²¹ W. Wirpsza, *Gra znaczeń*, s. 211–212.

Wisława Szymborska o muzykach i muzyce

Motywy muzyczne, choć niezbyt częste w wierszach Wisławy Szymborskiej, to nie jedynie poetyckie ornamenty. Co prawda, drobne inkrustacje licznie dominują tu nad rozbudowanymi zespołami motywów, przedstawieniami przedmiotów czy osób związanych z muzyką, jednak semantyka tych efektownie skonstruowanych metafor, porównań czy symboli, wzbogacających styl wypowiedzi poetyckiej, okazuje się istotna dla przesłania poezji autorki *Wołania do Yeti*. Poza tym ich analiza odsłania dość szeroką wiedzę poetki o sztuce dźwięków.

Jakie funkcje pełnią motywy muzyczne w wierszach Szymborskiej? Czy poza formalnie najprostszym kierowaniem uwagi na znaczenia ściśle związane z muzyką jako sztuką, są wykładnią jeszcze innych treści? Po pierwsze, wszystkie kategorie muzycznych odniesień – w mniejszym lub większym stopniu – ukazują opinie poetki o muzyce i o zjawiskach muzycznych. Można tu odnaleźć portrety muzyków¹, ujęcie sztuki dźwięków jako znaku doskonałości² oraz kilka zobrazowań muzyki zdegradowanej³. Po drugie, motywy muzyczne wiążą się z dwoma istotnymi tematami poezji Szymborskiej: z odkrywaniem dysharmonii w świecie, powstającej z napięcia pomiędzy doskonałością a niedoskonałością, między ideałem a doświadczeniem⁴ oraz z wizją ludzkiej egzystencji, dla której ujęcia poetka kilkakrotnie użyła spokrewnionych z muzyką motywów tańca, zabawy i balu⁵. Po trzecie, motywy muzyczne mogą być uznane za jeden ze znaków rozpoznawczych przemian stylistycznych, zachodzących w poezji Szymborskiej. Obecne od początku twórczości poetki i licznie występujące np. w tomach *Wołanie do Yeti* (1957), *Sól* (1962), *Wszelki wypadek* (1972)

¹ W wierszach: *Czarna piosenka*, *Koloratura*, *Klasyk*, *Stary śpiewak*, *Ella w niebie*.

² Np. w wierszach *Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*, *Obmyślam świat*, *Kloszard*, *Pochwała snów*, *Dom wielkiego człowieka*.

³ Np. w wierszach *Zwierzęta cyrkowe*, *Pogrzeb*, *Kobiety Rubensa*, *Bal*.

⁴ Np. w wierszach *** [*Historia nierychliwa...*], *Próba*, *Obmyślam świat*, *Pod jedną gwiazdką*, *Cebula*, *Pokój samobójcy*.

⁵ Np. w wierszach *Buffo*, *Przy winie*, *Jaskinia*, *Ruch*, *Allegro ma non troppo*, *Znieruchomienie*, *Żona Lota*, *Bal*.

i *Wielka liczba* (1976), tylko sporadycznie pojawiają się od *Ludzi na moście* (1986) po *Tutaj* (2009). Dodatkowo, motywy muzyczne z ostatnich tomów Szymborskiej sytuują się tylko w sferze przedmiotów przedstawionych. Ich wycofywanie z warstwy językowej wierszy to przejaw upraszczania poetyki – procesu dającego się zauważyć w późnej twórczości poetki. Motywy te, jako składnik tropów, należałyby więc do rozwiązań nazbyt komplikujących styl; są ozdobnikami, które tracą na znaczeniu wobec imperatywu mówienia jak najprościej o sprawach fundamentalnych.

Z grupy wierszy Szymborskiej zawierających motywy muzyczne wyraźnie wyodrębniają się te, których bohaterami są muzycy: wykonawcy (*Czarna piosenka*, *Ella w niebie*, *Koloratura*, *Stary śpiewak*) oraz kompozytor (*Klasyk*). Muzycy zostali także sportretowani przez poetkę w felietonach *Ella* i *Przewodnik operowy*, zawartych w *Lekturach nadobowiązkowych*.

Pierwszy wizerunek artysty-muzyka pochodzi z wczesnego wiersza Szymborskiej *Czarna piosenka*:

Saksofonista przeciągły, saksofonista kpiarz
ma własny system świata, nie potrzebuje słów.
Przyszłość – któż ją odgadnie. Przeszłości pewien – któż.
Myśli zmrużyć i grać czarną piosenkę⁶.

Kim jest przedstawiony przez poetkę muzyk? Jego artystyczną specjalność można łatwo rozpoznać. Jest saksofonistą, który gra „czarną piosenkę” – jego instrument i repertuar wskazują na jazz. Można jednak na podstawie początkowych wersów wiersza zbudować dokładniejszą charakterystykę muzyki uprawianej przez tego instrumentalistę. Wyrażenie „czarna piosenka” przywołuje aluzyjnie afro-amerykański swing – muzykę taneczną, komercyjną odmianę jazzu⁷, tworzoną w Stanach Zjednoczonych w latach 30. i 40. XX wieku, niezwykle popularną także

⁶ W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1964, s. 10. Dalsze cytowania *Czarnej piosenki* za tym wydaniem. Według Adama Włodka (*Debiut z przygodami*, [w:] tegoż, *Nasz tup wojenny. Pamiętnikarski aneks do dziejów literackiego świata wojennego pokolenia pisarzy krakowskich*, Kraków 1970, s. 156), wiersz mógł należeć do poematu *Wędrówki*, powstałego w 1946 roku. W tomie *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne* (wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972) pod tekstem utworu widnieje data 1947, najpewniej podana przez autorkę.

⁷ Jazz to muzyka o wieloetnicznym rodowodzie, powstała na przełomie XIX i XX wieku na południu Stanów Zjednoczonych (w Nowym Orleanie), uprawiana początkowo przez czarnych i absorbująca elementy ich kultury muzycznej (zob. hasło *Jazz*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 405–406). Swing to „okres stylistyczny w historii jazzu, w którym swingowanie, czyli stosowanie specyficznej pulsacji rytmicznej, było wartością naczelną. Okres ten trwał od ok. 1935 roku do ok. 1945, kiedy głównym aparatem wykonawczym był big band” (*Encyklopedia muzyki*, s. 861).

w Europie, szczególnie po zakończeniu drugiej wojny światowej⁸. Saksofonista z wiersza Szymborskiej gra zatem swing albo muzykę stylizowaną na ten gatunek jazzu. Co oznacza wybór takiej muzyki? Wydaje się, że jest ona dla niego przede wszystkim manifestacją indywidualizmu i wolności⁹. Jest także ekspresją jego światopoglądu (grając, wyraża „właśny system świata”), kształtowanego w wyjątkowej sytuacji dziejowej – po zakończeniu wojny – kiedy dziedzictwo przeszłości jest niepewne, a przyszłość – nieodgadniona. Jakie treści może zawierać gra saksofonisty ukazanego przez poetkę? Metonimia „saksofonista przeciągły” odsyła do technik wykonawczych i właściwości rytmicznych muzyki jazzowej; może oznaczać grę polegającą na płynnym przechodzeniu od jednego dźwięku do drugiego (pojedynczo – *portamento* – lub wzdłuż skali dźwiękowej instrumentu – *glissando*); może też oznaczać *swing*, czyli specyficzny przebieg rytmiczny polegający na stosowaniu subtelnych opóźnień lub wyprzedzeń, stwarzających – poprzez grę napięć i rozluźnień – wrażenie

⁸ Swing w latach drugiej wojny światowej stał się muzyczną wizytówką armii Stanów Zjednoczonych podczas jej kampanii wyzwoleniczych. Stanowił także rodzaj „kodu” ułatwiającego porozumienie młodych ludzi różnej narodowości, dotkniętych następstwami nazistowskich i wojennych działań w Europie. Pisał o tym Leopold Tyrmand: „W latach wojny na szerokich obszarach okupowanej Europy płyta jazzowa bywała częstokroć hasłem i odzewem, stanowiła doskonałą legitymację poglądów i przynależności w chaotycznych zbiorowiskach wielojęzycznych migracyjnych przemieszczeń, zainicjowanych przez hitlerowców na kontynencie. Bywało, że rzuceni między fiordy Skandynawii młodzi Francuzi najlepiej dochodzili do porozumienia z młodymi Norwegami spięci wspólną fascynacją dixielandowej improwizacji, płynącej ze słuchanej przygodnie płyty; że jednakże optymizm wypełniał serca młodych Włochów i młodych Czechów na dźwięk radosnego puzonowego glissanda w nowoorleańskim temacie; że jednakże, zwycięski uśmiech, wyrażający wiarę w pomyślny koniec «tego wszystkiego», pojawiał się na twarzach młodych Polaków i młodych Duńczyków, zasłuchanych w mobilizujący nadzieję dźwięk trąbki Armstronga” (Tyrmand, *Perspektywy jazzu*, [w:] tegoż, *U brzegów jazzu*, Warszawa 2008, s. 27). W Polsce tuż po wojnie muzyka ta była grana na zabawach tanecznych i na koncertach (typu *jam session*). „Muzyka jazzowa – zakazana w naszym kraju w latach hitlerowskiej okupacji – odżyła po wyzwoleniu. Muzycy, którzy grali jazz jeszcze przed wojną, do jazzu powrócili. W zburzonych, powoli odgruzowywanych miastach – w Krakowie, Łodzi, Warszawie – rozbrzmiewał dixieland i swingowy jazz grany przez Orkiestrę Braci Łopatowskich czy zespół Górkiewiczza i Skowrońskiego. Właśnie te dwie orkiestry nagrały pierwsze powojenne płyty bliskie jazzowi” (M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*, Warszawa 2006, s. 10).

⁹ Od początków jazzu jego twórcom towarzyszyło przekonanie, że podstawową cechą tej muzyki jest wolność, przejawiająca się np. w potrzebie improwizacji i innowacyjności („Jazz jest manifestacją wolności; jest swoistą formą wyzwolenia” – tak określił tę muzykę Gerald Early w pierwszym odcinku dokumentalnego serialu filmowego *Jazz*, zrealizowanego w 2000 roku przez Kennetha Burnsa).

kołysania i płynności muzyki¹⁰. Taka gra saksofonisty wydaje się figurą chwiejności i niestalości rzeczy otaczających człowieka; kryje sugestię, że zasadą świata jest nieokiełznana i pociągająca zmienność. Wyrażenie „saksofonista kpiarz” charakteryzuje środki wyrazu stosowane przez muzyka jazzowego: może on bawić słuchaczy, stosując muzyczne żarty, ale może też prowokować, drażnić i zaskakiwać – choćby dysonansami – manifestując dystans do tradycyjnych rozwiązań stosowanych w muzyce. Te koncepty dźwiękowe wydają się figurami ironii – postawy, która może stanowić dobrą odpowiedź na zmienność rzeczywistości. Natomiast końcowe zdanie tego fragmentu wiersza – „Myśli zmrużyć i grać czarną piosenkę” – można odnieść do koniecznej w jazzie improwizacji, wymagającej wyciszenia racjonalnej kontroli nad grą i poddania jej spontanicznym, wprowadzanym intuicyjnie pomysłom. Muzyka tak tworzona może być symbolem instynktownych działań, które wydają się najwłaściwszą formą bycia w świecie pozbawionym harmonii.

Poetka w drugiej i trzeciej części wiersza ukazała obraz zabawy tanecznej, odbywającej się po wojnie, wpisując grę saksofonisty w określony kontekst historyczny:

Tańczono twarzą przy twarzy. Tańczono. Nagle ktoś upadł.
Głową o parkiet, w takt. Omijano go w rytmie.
Nie widział kolan nad sobą. Powieki świeciły blade,
wyjęte z ciśnienia wrzawy i nocy dziwnych kolorów.

Nie tragizujmy. On żyje. Może za dużo pił
i krew na skroni to szminka? Tutaj nie stało się nic.
To jest zwyczajny leżący. Sam upadł i wstanie sam,
skoro już przeżył tę wojnę. Tańczono w słodkiej ciasnocie,
wentylatory mieszały żywioł upalny i chłodny,
saksofon zawodził psio do różowego lampionu.

Dla ocalałych z wojny – zarówno dla muzyka, jak i dla ludzi tańczących w „słodkiej ciasnocie” i rytmicznej wrzawie – nic nie jest już pewne i przewidywalne. Z jednej strony, w takich okolicznościach możliwe staje się osiągnięcie pełni wolności, a jej wyrazem może być właśnie muzyka jazzowa i żywiołowy taniec. Z drugiej strony, uczestnicy dancingu,

¹⁰ *Swing* to charakterystyczna dla jazzu pulsacja rytmiczna, którą cechuje: „riff – krótka, powtarzająca się i rytmicznie podkreślana fraza, której harmonie oparte są na harmoniach tematu, cztery uderzenia bębna dużego w takcie 4/4, giętkość, elastyczność linii melodycznej” (R. Waschko, *Przewodnik Iskier: muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Warszawa 1970, s. 141). Obecność tych rozwiązań, nieakceptowanych przez tradycjonalistów, była powodem stereotypowych ocen jazzu – jako muzyki „dzikiej” i prymitywnej. Zob. też hasła *Glisando*, *Portamento*, *Swing*, [w:] J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1972, s. 71, 149, 189.

znieczuleni przez makabryczne doświadczenia wojny, okazują się obojętni na jednostkowe nieszczęście, pojawiające się nieoczekiwanie w czasie zabawy. Upadek niewprawnego tancerza zostaje przez nich zlekceważony. A przecież nie jest wykluczone, że stali się oni świadkami jego przypadkowej śmierci. Gra „saksofonisty kpiarza” po tym epizodzie brzmi już inaczej. Poetka, ukazując etycznie niedopuszczalną postawę uczestników zabawy, bagatelizujących wypadek, do którego dochodzi na dancyngowym parkiecie, sugeruje, że tylko muzyka reaguje w sposób należyty na zaistniałą sytuację. Najprawdopodobniej dzieje się to spontanicznie i bez wyraźnie zaznaczonych intencji grającego (nad nieszczęściem zawodzi tu bowiem nie saksofonista, ale saksofon), a forma tego lamentu okazuje się raczej jarmarczna (saksofon „wyje” nie do księżycy, ale do różowego lampionu z sali tanecznej). Tylko muzyka jazzowa – zrodzona z wolności twórczej i dystansu do świata, subiektywna i spontaniczna, muzyka indywidualistów i „kpiarzy” – wyraża tu współczucie. Jest ona w tej roli podobna do kogoś, kto spontanicznie okazując pomoc lub wyrażając żal, zachowuje się niezręcznie. Ale może właśnie to, co niedoskonałe, osiąga lepsze porozumienie z tym, co słabe i upadające?

Podobnie jak „saksofonista kpiarz”, bliscy poetce są kpiarze z późniejszego, ironicznego wiersza *Ostrzeżenie*, heroicznie wierni temu, co niedoskonałe, podczas odbywania symbolicznej wycieczki po kosmosie:

Nic ich nie będzie cieszyć:
 czas – bo zbyt odwieczny,
 piękno – bo nie ma skazy,
 powaga – bo nie daje się obrócić w żart.
 Wszyscy będą podziwiać,
 oni ziewać.

[...]

Ograniczeni.
 Wołą czwartek od nieskończoności
 Prymitywni
 Wołą fałszywą nutę od muzyki sfer.
 [...] ¹¹

„Saksofonista kpiarz” wydaje się bliski Szymborskiej również dlatego, że w jego grze dokonuje się afirmacja wolności i swobody – wartości kluczowych dla projektu twórczości i światopoglądu kształtowanym przez poetkę od tomu *Wołanie do Yeti*.

¹¹ W. Szymborska, *Wielka liczba*, Warszawa 1976, s. 30–31.

Po pięćdziesięciu latach od napisania *Czarnej piosenki* Szymborska wróciła do rozważań o muzyce jazzowej w felietonie *Ella* z cyklu *Lektury nadobowiażkowe*. Pisząc o sztuce wokalne wybitnej artystki, jaką była Ella Fitzgerald¹², poetka zwróciła uwagę na szczególne właściwości jej śpiewu:

W jej głosie pobrzmiwała zawsze jakaś niewinna dziewczęcość i – chyba to będzie najwłaściwsze określenie – życzliwość dla ludzi [...] Śpiew Elli godzi mnie z życiem i po prostu pociesza. O żadnej innej śpiewaczce tego bym powiedzieć nie mogła. Dla mnie jest największa, i wątpię, czy już zdążę zmienić zdanie...¹³

Śpiew Elli Fitzgerald trudno utożsamić pod względem formalnym i wyrazowym z grą „saksofonisty kpiarza” z *Czarnej piosenki*. Jednak w obu przypadkach – według Szymborskiej – została utrwalona w muzyce ludzka życzliwość, zdolna współczuć i pocieszać. Być może sztuka Elli okazuje się w tej funkcji skuteczniejsza, ponieważ jest śpiewem, a nie grą na instrumencie; jest głosem człowieka, a nie przedmiotu.

Ten wyjątkowy głos nie dawał się jednak łatwo pogodzić z nieefektowną fizjonomią artystki. Paradoksalna sprzeczność pomiędzy jej śpiewem a wyglądem stanowi osnowę rozważań zawartych w innym utworze Szymborskiej – późnym wierszu *Ella w niebie*, w którym poetka powtórzyła refleksję o pocieszeniu przynoszonym przez słynną wokalistkę:

Modliła się do Boga,
modliła gorąco,
żeby z niej zrobił
białą szczęśliwą dziewczynę.
A jeśli już za późno na takie przemiany,
to chociaż, Panie Boże, spójrz ile ja ważę
i odejmij mi z tego przynajmniej połowę.
Ale łaskawy Bóg powiedział Nie.
Położył tylko rękę na jej sercu,
zajrzał do gardła, pogłaskał po głowie.
A kiedy będzie już po wszystkim – dodał –
sprawisz mi radość przybywając do mnie,
pociecho moja czarna, rozśpiewana kłodo¹⁴.

¹² Ella Fitzgerald (1918–1996) – amerykańska śpiewaczka jazzowa, jedna z najwybitniejszych wykonawczyń piosenek i wokalnych improwizacji (zyskała przydomek *First Lady of Song*); „jej śpiew odznaczał się doskonałą techniką, bezbłędną intonacją, mistrzowskim frazowaniem i pulsującym swingiem” (*Encyklopedia muzyczna PWM*, t. E–F–G, Kraków 1987, s.115). „Posiadała rozległą skalę głosu”, a jej „interpretacje cechowały elegancja, swing i wirtuozeria” (D. Piątkowski, *Jazz. Encyklopedia muzyki popularnej*, Poznań 2005, s. 277–279).

¹³ W. Szymborska, *Lektury nadobowiażkowe*, Kraków 1996, s. 243.

¹⁴ Taż, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 38.

Nieprzystawalność urody i głosu Elli Fitzgerald, oddawana lapidarnym wyrażeniem „rozśpiewana kłoda”, to przykład ironicznego zrządzenia losu. W wierszu Szymborskiej przybiera ono postać kaprysu Boga, który co prawda nie spełnia próśb wokalistki i nie zmienia jej wyglądu, ale w zamian obdarowuje uzdolnieniami, przesądzającymi o wyjątkowości jej śpiewu. Troskliwe gesty Boga, oznaczające błogosławieństwo jej serca, głosu oraz umysłu, symbolizują naznaczenie szczególnymi właściwościami i doskonale powiązane trzech sfer jej artystycznej osobowości: dyspozycji emocjonalnych, możliwości wokalnych oraz zdolności intelektu. Z ich harmonijnego współdziałania rodzi się sztuka wokalna Elli¹⁵. Z syntezy uczuć, umiejętności i inwencji powstaje śpiew równoważący emocje, budzący podziw i uznanie – niosący zatem odbiorcom pociechę i radość. Taki budujący śpiew został jej przeznaczony – na stałe przypisany do jej osoby (z nim więc po śmierci trafi do nieba, by cieszyć swego Boga) i tajemniczo odizolowany od wpływu negatywnych, życiowych doświadczeń¹⁶.

Jednak nie każdy sposób śpiewania może sprzyjać osiągnięciu przez słuchacza zgody z życiem. Szymborska w dalszych fragmentach felietonu *Ella* dystansuje się od zbyt ekspresywnej, pretensjonalnej wokalistyki, opartej na przerysowanych, choć technicznie nienagannych środkach wyrazu. Wyraża ten sąd, porównując estetykę śpiewu Elli Fitzgerald i Billie Holiday¹⁷:

¹⁵ W filmie dokumentalnym *Chwilami życie bywa znośne. Przewrotny portret Władysława Szymborskiej* (scen. i reż.: K. Kolenda-Zaleska, prod.: TVN 2009) poetka powiedziała o Elli Fitzgerald: „To jest największa śpiewaczka XX wieku. Wszystkie inne – te sławy operowe i tak dalej – to czuje się, że one tak się uczyły, stawiały sobie ten swój głos, a ona po prostu urodziła się i śpiewa – tak jakby to było jej oddychanie, jakiś zupełny luz [...]”. Wnikliwi słuchacze wszelkich piosenek opisują jej sztukę śpiewu równie entuzjastycznie: „Miała niezwykle dar i wycucie śpiewania. Cudowną intonację, czystość brzmienia, niezwykle frazowanie. Nikt nie śpiewał scatem tak jak Ella. Robiła ze swym głosem wszystko, co chciała. Śpiewała niewiarygodnie czysto, cudownie podchodziła do każdego dźwięku. Miała najbardziej biały głos ze wszystkich ciemnoskórych pieśniarek. [...] Nigdy nie nadużywała ozdobników. Prostota śpiewania była jej niezwykłą siłą. [...] Miała to od Boga” (M. Niedźwiecki, *Przedmowa do...* [w:] S. Nicholson, *Ella Fitzgerald*, przeł. A. Schmidt, Warszawa 2008, s. 9–10).

¹⁶ Oprócz frustracji związanych z własnym wyglądem, niepowodzeń miłosnych i nieudanych małżeństw Fitzgerald doświadczała w Ameryce – wraz innymi czarnymi muzykami jazzowymi – dyskryminacji rasowej (Zob. S. Nicholson, dz. cyt.). W filmie *Chwilami życie bywa znośne...* Szymborska wspominała: „Pisałam kiedyś felietonik o Elli. Była już sławą Ameryki i świata, a nie wpuszczali jej do hotelu dla białych i do pewnych restauracji nie mogła wejść – tak było”.

¹⁷ Billie Holiday, właściwie Eleanora Fagan lub Gough McKay (1915–1959) – amerykańska śpiewaczka oraz kompozytorka jazzowa i bluesowa (zwana *Lady Day*); w jej stylu wokalnym i barwie głosu dopatrywano się wpływów i imitacji gry saksofonowej (zwłaszcza saksofonu tenorowego); „śpiewała głosem miękkim, delikatnym, za to z ogromną, niepowta-

Taka np. Billie Holiday, prawie rówieśniczka Elli, wkładała w śpiew całą duszę, serce oraz inne narządy, podczas gdy Ella nigdy piosenki nie dramatyzowała przesadnie, zawsze pozostawiała troszkę obok tekstu, nie wyciskając z niego siódmych potów. No i chwala Bogu. Widzę w tym jeszcze jeden listek do jej laurów¹⁸.

W końcowej części felietonu Szymborska, odchodząc od jazzu, z dezaprobatą wypowiada się o „estetyce krzyku” obowiązującej we współczesnej muzyce popularnej:

Ekspresja w śpiewie ma to do siebie, że jak się na nią za bardzo postawi, to już trudno przestać. Przeżywamy obecnie końcową (mam nadzieję) fazę tego ekspresyjnego śpiewania. Słuchamy nie śpiewu już, ale krzyków wysiłonymi głosami, przy których jakiegokolwiek muzyczne finezje tracą rację bytu i ustępują miejsca rytmicznemu decybelom. Teksty piosenek mogą być nawet szlachetne, że np. wszyscy ludzie powinni być braćmi, że należy kochać przyrodę itp. Niestety, sposób, w jaki te treści są podawane, jest terrorystyczny. „Chodźmy stąd – powiedział w którymś filmie Woody Allen – bo jak skończą, wezmą zakładników”¹⁹.

Szymborska ceni w śpiewie zachowanie umiaru i zdolność ukazywania niuansów głosu. Kwestionuje natomiast gwałtowną nachalność i dążenie do oszołomienia odbiorcy. Sformułowana w felietonie z roku 1995 refleksja o estetyce wokalne to głos osoby zainteresowanej śpiewem i kompetentnej w ocenie jego stylu. Warto podkreślić, że wśród odniesień muzycznych w wierszach poetki częste są właśnie motywy śpiewu, pieśni czy piosenki²⁰. Jednak najważniejszym wierszem o śpiewie jest *Koloratura*.

To jedyny wiersz Szymborskiej, w którym motywy muzyczne funkcjonują w kilku warstwach – od brzmień słownych aż po przestrzeń świata przedstawionego – realizując śmiały zamysł poetycki, by wszystkimi dostępnymi środkami kreować wyobrażenie muzyki – w tym przypadku arii *di bravura*, której istotą jest bogata ornamentacja. Tytułowa „koloratura” (w baroku znana jako *gorgia* albo *passagi*) to wyrafinowane i wymagające szczególnej biegłości technicznej oraz dyscypliny rytmicznej zdobienie melodii utworów wokalnych za pomocą szybkich pasaży, tryli, figuracji oraz mordentów²¹. Organizacja brzmieniowa i rytmiczna tego wiersza ma zatem kreować wyobrażenie tak śpiewanej arii²²:

rzalną ekspresją” (zob. *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. H-I-J, Kraków 1993, s. 268–269). W jej śpiewie zwracała uwagę „paleta odcieni emocjonalnych, poczynając od radosnego optymizmu, a niekiedy kokieterii, po nastroje łobuzerskie, buntownicze, pełne dumy, rozczarowania, piwiarnianego rozpasania” (D. Piątkowski, dz. cyt., s. 383–387).

¹⁸ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1996, s. 244.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Np. w wierszach: *Zakochani*, *Próba*, *Reszta*, *Obóz głodowy pod Jasłem*, *Pietà*, *Stary śpiewak*.

²¹ Zob. hasło *Koloratura*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 452 oraz [w:] J. Habela, dz. cyt., s. 92.

²² To realizacja „muzyczności I” według terminologii Andrzeja Hejmeja (zob. tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 54–59).

Stoi pod peruczką drzewa
na wieczne rozsypanie śpiewa
zgłoski po włosku, po srebrzystym
i cienkim jak pajęczka nić

Człowieka przez wysokie C
kocha i zawsze kochać chce,
dla niego w gardle ma lusterka,
trzykrotnie słówek ćwiartki ćwierka
i drobiąc grzanki do śmietanki
karmi baranki z filiżanki
filutka z filigranu²³

Zderzane ze sobą, pokrewne brzmieniowo słowa (eufonia) oraz rodząca się z tej werbalnej gry zaskakująca semantyka, mają oddać estetyczny wyraz koloratury wokalne (np. „zgłoski po włosku”, „ćwiartki ćwierka”, „drobiąc grzanki do śmietanki”, „karmi baranki z filiżanki”, „filutka z filigranu”). Sopranowy głos, prezentujący się najefektowniej w koloraturowych ariach, został tu porównany do cienkiej, pajęczej nici, a jego jasną barwę oddają epitety „srebrzysty” i „cienki”. Są tu także próby słownego imitowania efektownych pasaży i powtórzeń („filiżanki / filutka z filigranu”) oraz śpiewania najwyższych dźwięków skali („wysokie C”).

Koloratura w terminologii muzycznej oznacza także technikę wykonawczą, a więc umiejętność stosowania w *arii di bravura* wszystkich koniecznych zdobieć. Mieści w sobie zatem i zagadnienie *emploi* – konkretyzującego się w fizjonomii wykonawcy. W wierszu zostaje podjęta próba ukazania – poprzez gry słowne i zwykły opis – zachowania scenicznego śpiewaczki, a szczególnie charakteru kreowanej przez nią postaci. Byłaby to więc pełna wdzięku, zalotna, subtelna, ale i wewnętrznie silna osoba – co najważniejsze – kochająca człowieka „przez wysokie C”, a więc gotowa do współczucia i poświęceń w imię tej miłości, być może predestynowana do jakiejś wyjątkowej misji. Jednak zarazem obraz jej posłannictwa okazuje się ironiczny.

Oddawana zarówno w słowie, jak i dźwiękach akcja arii – tworzonej zgodnie z zasadami muzycznej retoryki²⁴ – musi wejść w fazę zaprzecze-

²³ W. Szymborska, *Sól*, Warszawa 1962, s. 34–35. Dalsze cytowania *Koloratury* za tym wydaniem. Wiersz ten interpretował Wojciech Ligęza w monografii *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2003, s. 248–254.

²⁴ Słowno-muzyczna dramaturgia, spełniająca się w tego typu arii, stanowi przykład zastosowania w muzyce rozwiązań retorycznych. O retoryce muzycznej ukształtowanej w epoce baroku pisał Wiesław Lisecki: „W drugiej księdze rozprawy *Der Vollkommene Capellmeister* [...] wylicza Mattheson sześć części schematu, który winien obowiązywać kompozytora zarówno gdy pisze utwór wokalny, jak instrumentalny. Oto ów plan całości: (1) *Exordium*, (2) *Narratio*, (3) *Propositio*, (4) *Confutatio*, (5) *Confirmatio*, (6) *Pero-*

nia dotychczasowemu porządkowi. Kompozycja wiersza Szymborskiej odzwierciedla układ kolejnych faz utworu muzycznego zbudowanego według tych zasad²⁵. Po *exordium* (wstępie) i *narratio*, w którym zostaje podany główny – słowno-muzyczny – temat utworu, musi bowiem nastąpić *confutatio*, czyli wprowadzenie elementów antynomicznych, „tez przeciwnika”. Oto poetyckie ujęcie fazy *confutatio* w arii z wiersza Szymborskiej:

Ale czy dobrze słyszę? Biada!
Czarny się fagot do niej skrada.
Ciężka muzyka na kruczych brwiach
porywa łamię ją w pół ach –
Basso Profondo, zmiłuj się,
doremi mane thekel fares!

Chcesz, żeby znikła? Uwieść ją
w zimne kulisy świata? W krainę
chronicznej chrypki? W Tartar kataru?
Gdzie wiekuiste pochrząkiwanie?
Gdzie poruszają się pyszczki rybie
dusz nieszczęśliwych? Tam?

Muzyka tej arii – poprzez zabiegi instrumentacyjne („czarny fagot”), przebiegi melodyczne („doremi mane thekel fares”)²⁶ i zmianę tonacji (słowa: „ciężka muzyka na kruczych brwiach / porywa łamię ją w pół ach” oraz pojawienie się przerzutni w drugiej z cytowanych strof) – ukazuje dramatycznie zbliżające się niebezpieczeństwo: postaci kreowanej przez sopranistkę zagrażają ciemne moce, gotowe strącić „zawsze chcąc kochać” do otchłani; rozpoczyna się kuszenie, którego poetyckim ujęciem są zdania pytające drugiej z cytowanych strof.

W punkcie kulminacyjnym arii (oddawanym zmianą formuły rytmicznej w ostatniej strofie) – w fazie *confirmatio* – „filutka z filigranu” odnosi tryumfalne zwycięstwo. Jej misją było oprzeć się kuszeniu i zwyciężyć

ratio. [...] *Exordium* pełni funkcję wstępu. [...] *Narratio* to pierwsza faza tekstu. [...] Za chwilę zostanie ta faza tekstu powtórzona raz jeszcze i rozwinięta w postaci *propositio*. Potem pojawi się następny odcinek tekstu, często w innej tonacji, często ze zmianą charakteru, niekiedy zaś jako kulminacja poprzednio ukazanych wątków. Ten odcinek nazywa Matteson *confutatio*. *Confirmatio* «potwierdza» niejako punkt wyjścia; w praktyce następuje tu nawrót do początku, często w specyficznym zmodyfikowanej formie” (Liscki, *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”, „Canor”* 1993, nr 3 (6), s. 16).

²⁵ To odtworzenie jest przykładem „muzyczności III” według terminologii Andrzeja Hejmeja (zob. tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 63–67).

²⁶ Połączenie nazw solmizacyjnych pierwszych dźwięków gamy C (do, re, mi) z aramejską frazą biblijną (zob. Dn 5, 25), oznaczającą złowieszcze ostrzeżenie (mane, thekel, fares), może sugerować wprowadzenie do melodii nieoczekiwanej chromatyki, gwałtownie zmieniającej treść emocjonalną muzyki arii.

moce ciemności. Melodia arii symbolicznie wznosi się w górę i osiąga granicę skali sopranu – wspomniane wcześniej w wierszu „wysokie C” (dokładnie granica ta znajduje się między c^3 a e^3). Aria osiągnęła ostatnią fazę – *peroratio*:

Na włosie przesłyszonym w głos
tylko się chwilkę chwieje los,
tyle, by mogła oddech wziąć
i echem się pod sufit wspiać.
Gdzie wraca w kryształ vox humana
i brzmi jak światłem zasiał.

Zwycięstwo „krystalicznego” *vox humana* sopranu nad „czarnym” *basso profondo* (‘basem głębokim’)²⁷ fagotu, choć może być dowodem na aksjologiczne zwycięstwo dobra i piękna nad złem i brzydotą, rozegrało się w przestrzeni artystycznej kreacji – w operze. Podkreślanie skrajnej konwencjonalności tej sztuki jest obecne od początku wiersza Szymborskiej; lingwistyczne zabawy, opisy sytuacji scenicznych oraz przebieg słowno-muzycznej akcji ukazują tu operę jako najdziwniejszą, najbardziej odrealnioną ze sztuk.

Szymborska, recenzując kilka lat po napisaniu tego wiersza *Przewodnik operowy* Józefa Kańskiego (w *Lekturach nadobowiązkowych*), stwierdziła: „Szanuję operę, która nie jest rzeczywistym życiem, i szanuję życie, które jest czasem istną operą”²⁸. Tryumfujące zwycięstwo człowieczeństwa, które słysząc w finale koloraturowej arii (śpiew „brzmi jak światłem zasiał”), na pewno rozegrało się w sztuce; w życiu – jedynie, ale i na szczęście – **może** się ono dokonać. Ideałowi sztuki zostaje przeciwstawiona prawda doświadczenia.

Przywołaną pointę recenzji *Przewodnika operowego* Szymborska poprzedziła wypowiedzią wskazującą, że niekiedy słuchana muzyka wprawia w zakłopotanie. Komentując wypowiedź Leo Slezaka²⁹, mówiącego o niepełnym zrozumieniu przez niego treści oper, w których występował, Szymborska z ironią stwierdziła:

²⁷ W pierwotnym znaczeniu *basso profondo* to „śpiewak obdarzony głosem basowym o szczególnie niskiej skali i dużej, głębokiej wyrazistości brzmienia” (J. Habela, dz. cyt., s. 25). W wierszu Szymborskiej wyrażenie to nie oznacza osoby, ale dookreśla barwę i nastrój muzyki w fazie *confutatio*.

²⁸ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1996, s. 26.

²⁹ Leo Slezak (1873–1946) – austriacki śpiewak (tenor bohaterski) czeskiego pochodzenia, rywal i zarazem przyjaciel Enrica Carusa; po zakończeniu kariery wokalne występował w filmach, przeważnie w rolach komediowych. „Obdarzony niepospolitym zmysłem humoru, liczne epizody ze swej kariery opisał w pełnych swady wspomnieniach” (*Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna pod red. E. Dziębowskiej, t. S-Sł, Kraków 2007, s. 295). Zob. też: *Encyklopedia muzyki*, s. 818.

Więc to nie tylko ja, na widowni, nie zawsze umiem się połapać, kto przeciw komu śpiewa, kto i dlaczego przebrał się za służącego, który okazuje się nagle krwistą i piersiastą dziewczicą, i czemu taka dobrze odżywiona dziewczica mdleje na widok drugiej, znacznie starszej dziewczicy, nazywając ją swoją najdroższą, nareszcie odzyskaną córuchną. Więc to nie tylko ja, ale i oni na scenie też nie wiedzą, co się dzieje. Okazuje się, że przewodniki operowe [...] są potrzebne po obu stronach rampy³⁰.

Po omówieniu różnorodnych konfiguracji obsadowych, które można zaobserwować w spisach ról operowych i porównaniu ich konwencjonalnego przyporządkowania określonym głosom z normami rodzinnymi i społecznymi, obowiązującymi u plemion pierwotnych, Szymborska konkluduje: „Spostrzeżenia powyższe nie prowadzą do żadnego wniosku”³¹.

W zdumienie wprowadza poetkę bowiem sztuka oparta w swym wyrazie na przesadzie, hiperbolizacji środków, nadmiernie eksponująca umowność – konwencjonalność swych kreacji – opera, wymyślona w baroku i rozwijana później również po to, by „budzić zdziwienie”. I dlatego ze słuchania oper może płynąć radość – niezależnie od prawdopodobieństwa wydarzeń i wiarygodności kreacji artystów w nich występujących.

Uzupełnieniem rozważań Szymborskiej o absurdzie i niejasności sytuacji scenicznych w operze może być wiersz *Stary śpiewak*. Jego bohater, być może stojąc na scenie, opowiada poetce o dawnych i współczesnych kreacjach operowych:

„On dzisiaj śpiewa tak: trala tra la.
A ja śpiewałem tak: trala tra la.
Słyszysz pani różnicę?
I zamiast stanąć tu, on staje tu
i patrzy tam, nie tam,
choć stamtąd, a nie stamtąd
wbiegała, nie jak teraz pampa rampa pam,
ale całkiem po prostu pampa rampa pam,
niezapomniana Tschubeck-Bombonieri,
tylko że
kto ją pamięta – ”³²

Próbując uchwycić sens tego monologu, można by dojść do wniosku, że nie tylko podeszły wiek, ale bliskie przez lata obcowanie człowieka z operą staje się powodem zdziwienia. W chaotycznej i komicznej relacji „Stary śpiewak” idealizuje dawne inscenizacje oraz dawnych wykonawców (siebie i „niezapomnianą Tschubeck-Bombonieri”). Nie jest bowiem pewne, czy rzeczywiście dziś śpiewa się i gra inaczej, niż kiedyś

³⁰ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, s. 25.

³¹ Tamże, s. 26.

³² Taż, *Wielka liczba*, Warszawa 1976, s. 23.

(znacznie gorzej?). Śpiewane przez niego frazy muzyczne są przytoczone w wierszu w identycznych zapisach. Śpiewak każe doszukiwać się różnic i mówi o nich. Daje to impuls do snucia podejrzeń, czy przypadkiem poetka nie stała się ofiarą blagiera i mitomana. Być może jednak to ona czuje się nie w pełni wtajemniczona w materię opery: nie dostrzega subtelnych różnic wykonawczych. Może zatem chodzi tu o prowokacyjną kokietery i przystrojoną w powątpiewania kompetencję, a może o manifestację pokory wobec tajemniczej i kłopotliwej – bo doskonałej – sztuki dźwięków? A może muzyka jest sztuką niesłusznie wynoszoną ponad wszystko – choćby ponad egzystencję pojedynczego człowieka?

Relacje między nietrwałym życiem ludzkim a długowieczną sztuką to problematyka wiersza *Klasyk*. Nie dotyczy on, tak jak dotychczas omawiane utwory, muzyka wykonującego swoje lub czyjeś utwory. To obraz ukazujący spuściznę po kompozytorze – tę materialną, obejmującą różne przedmioty, a także dzieło jego artystycznego kunsztu – doskonałą muzykę; on sam zaś pozostaje tajemniczo obecny, zarówno w świecie rzeczy sprzątanym po jego śmierci, jak i w materii jego muzycznych dzieł:

Kilka grud ziemi a będzie zapomniane życie.
 Muzyka wyswobodzi się z okoliczności.
 Ucichnie kaszel mistrza nad menuetami.
 I oderwane będą kataplazmy.
 Ogień strawi perukę pełną kurzu i wszy.
 Znikną plamy inkaustu z koronkowego mankietu.
 Pójdą na śmietnik trzewiki, niewygodni świadkowie.
 Skrzypce zabierze sobie uczeń najmniej zdolny.
 Powyjmowane będą z nut rachunki od rzeźnika.
 Do mysich brzuchów trafią listy biednej matki.
 Unicestwiona zgaśnie niefortunna miłość.
 Oczy przestaną łzawić.
 Różowa wstążka przyda się córce sąsiadów.
 Czasy, chwalić Boga, nie są jeszcze romantyczne.
 Wszystko, co nie jest kwartetem,
 będzie jako piąte odrzucone.
 Wszystko, co nie jest kwintetem,
 będzie jako szóste zdmuchnięte³³.

W identyfikacji artysty przedstawianego w tym wierszu trzeba po-
 przestać na ogólnych danych: rzeczy przez niego używane, szczegóły
 ubioru, ale i charakterystyczne dla jego czasów gatunki muzyczne (me-

³³ Taż, *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972, s. 38–39. Dalsze cytowania *Klasyka* za tym wydaniem. Wiersz ten interpretowali: Jerzy Poradecki („Ogród, którego nigdy tu nie było”. Interpretacja „Klasyka”, [w:] *O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje*, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź, 1996, s. 58–73) oraz Wojciech Ligęza (*Świat w stanie korekty...*, s. 255–259).

nuet, kwartet, kwintet) wskazują na twórcę z drugiej połowy XVIII wieku – a więc na kompozytora doby klasycyzmu. Także tytułowe określenie „klasyk” – oprócz szerokiego wskazania na twórców wszystkich gałęzi sztuki, hołdujących wywiedzionym z antyku zasadom estetycznym – może odnosić się tu do kręgu kompozytorów zwanych „klasykami wiedeńskimi”, którymi byli: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeusz Mozart, Ludwig van Beethoven³⁴. Dodatkowo z opisu pozostałych po twórcy przedmiotów wyłania się obraz człowieka starego, cierpiącego na skutek chorób, roztargnionego i samotnego; to wizerunek zaskakująco przeciwny wobec doskonałych formalnie klasycznych dzieł.

Wiara w harmonię świata, w ład i trwałość sztuki, podzielana przez artystów tamtych „nieromantycznych” czasów, mogła pocieszać w obliczu śmierci: dzieło jest zdolne unieśmiertelnić człowieka. Warto jednak zauważyć, że kompozytor tamtej epoki nie mógł do końca dzielić tych mniemań. Tworzona wówczas muzyka była adresowana do ludzi jemu współczesnych. Klasycy, np. Haydn czy Mozart, komponując swoje najdoskonalsze utwory, nie myśleli o słuchaczu przyszłości, ale o człowieku swojej epoki. Słuchanie muzyki historycznej to praktyka wypracowana stopniowo dopiero w romantyzmie³⁵.

³⁴ „Styl klasyczny wytworzył się w drugiej połowie XVIII wieku w szkole tzw. mannheimskiej i starowiedeńskiej; do najwybitniejszych przedstawicieli tego okresu należą: W. A. Mozart, J. Haydn i L. van Beethoven, tzw. klasycy wiedeńscy” (J. Habela, dz. cyt., s. 89). „Powszechnie przyjmuje się ograniczenie pojęcia klasycyzm do okresu obejmującego w historii muzyki lata od ok. 1750 do ok. 1820, związanego najściślej z twórczością klasyków wiedeńskich (J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven)” (*Encyklopedia muzyki*, s. 442). Na marginesie warto wspomnieć, że jednemu z klasyków Szymborska poświęciła limeryk:

Raz Mozarta bawiącego w Pradze
obsypały z komina sadze.
Fakt, że potem, w ciągu pół godziny,
wymorusał aż cztery hrabiny,
jakoś uszedł biografów uwadze

(*Rymowanki dla dużych dzieci z wyklejankami Autorki*, Kraków 2003, s. 12).

³⁵ „Główna zmiana roli muzyki dokonywała się – ze stale wzrastającą prędkością – w ciągu ostatnich dwóch stuleci. Towarzysząca jej zmiana nastawienia do muzyki współczesnej, a właściwie do sztuki w ogóle: dopóki muzyka była istotnym składnikiem życia, dopóty pochodzić mogła jedynie z teraźniejszości. Była mową, w której wypowiadało się sprawy niewysłowione i mogła być rozumiana tylko przez współczesnych. Wywierała wpływ na ludzi – zarówno na słuchaczy, jak i na muzyków. Musiała być tworzona wciąż na nowo – odpowiadając aktualnemu sposobowi życia i nowym potrzebom duchowym. [...] Muzyka dawna, należąca do poprzednich generacji, nie mogła być i nie była ani rozumiana, ani używana. Jedynie od czasu do czasu przy wyjątkowych okazjach podziwiano jej kunsztowność” (N. Harnoncourt, *Muzyka w naszym życiu*, [w:] tegoż, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 7–8).

Przedstawione w wierszu Szymborskiej „wyswobodzenie” muzyki spod wpływu „okoliczności” – np. biografii i prywatności kompozytora – można rozpatrywać w dwu aspektach. Po pierwsze, jest ono procesem wpisanym w porządek ludzkiej egzystencji: śmierć w sposób konieczny i nieodwracalny oddziela twórcę od spuścizny jego życia. Fakt ten może dla jednych oznaczać fizycznie trwałą izolację obu rzeczywistości, dzięki czemu to, co pospolite i doczesne przestanie w końcu krępować prawdziwą doskonałość. Dla innych jednak takie przeciwstawianie dzieła i osoby twórcy – szczególnie wobec rozgrywającego się skandalu umierania i pośmiertnych porządków – będzie popadaniem w stereotypy: trudno bowiem zlekceważyć pamięć o twórczo uzdolnionym człowieku i traktować serio mniemanie, że nieznośna trywialność codziennego życia i ślepa wierność wobec obowiązujących w tamtych czasach konwencji artystycznych mogłyby ujmować powstałym kompozycjom obiektywnej wielkości. Po drugie, dzieło oderwane od kontekstu osoby twórcy i czasu powstania rozpoczyna zupełnie nowe życie, ujęte w wierszu Szymborskiej w symbolicznym odsłonięciu widoku na ogród. Nowe okoliczności mogą bowiem sprawić, że objawi się wcześniej niedostrzegane piękno:

Zabrany będzie z okna wazon z aloesem,
Talerz z trutką na muchy i słoik z pomadą
I odsłoni się widok – ależ tak! – na ogród,
Ogród, którego nigdy tu nie było.
No i teraz słuchajcie, słuchajcie śmiertelni,
W zdumieniu pilnie nadstawiajcie ucha,
O pilni, o zdumieni, o zasłuchani śmiertelni,
Słuchajcie – słuchający – zamienieni w słuch –

Stylistyka apelu, patos i gry słowne („ucha, / [...] o zasłuchani [...] / Słuchajcie – słuchający – [...] w słuch”) z ostatniego zdania wiersza zawierają zachętę do poznawania na nowo dzieła klasycznego, ale są także poetyckim sposobem ukazania muzyki, która zaczyna rozbrzmiewać w nowych okolicznościach.

Czy wejście muzyki w nowy układ odniesień i wprawienie w zachwyt zupełnie nowych słuchaczy może ostatecznie weryfikować jej wartość? Poetka zajmuje stanowisko pośrednie. Niewątpliwie, wartość muzyki płynie nie tylko z jej formalnej doskonałości, ale i ze zdolności zachwywania człowieka każdych czasów. Jednak ów zachwyt ukazany w zakończeniu wiersza *Klasyk* podlega hiperbolizacji, stając się tym samym sygnałem ironii. Zdumienie przeżywane przez słuchających, którzy zostali „osłupieni” czystym pięknem, może bowiem nie wystarczać jako antidotum na marność i śmiertelność ludzkiej egzystencji.

Zatem nie samo piękno muzyki jest ważne, ale jej powiązanie z ludzkim światem. Według Szymborskiej wartością najwyższą jest pojedynczy człowiek, w którego istnienie wpisane jest zarówno cierpienie, jak i radość tworzenia. Muzyka, mająca uchodzić za sztukę doskonałą, nie może być oderwana od ludzkich spraw. Spełnianie przez nią harmonizującej funkcji – godzenie z życiem i pocieszanie – nie zależy zatem od jej estetycznego zakwalifikowania. Słuchanie jazzu, operowej arii czy symfonii może równoważyć w jednakowy sposób. Taki styl słuchania muzyki stał się charakterystyczny dla dwudziestowiecznego odbiorcy, który zarówno w niskich, jak i wysokich formach sztuki zaczął szukać środka na złagodzenie trudu egzystencji w dynamicznie zmieniającym się, nowoczesnym świecie. Taki sposób słuchania muzyki wydaje się także bliski poetce.



Zamiast zakończenia

1

W podsumowaniu studiów zawartych w tej książce nie pojawią się porównania czy typologie poetyckich stylów słuchania muzyki. Literackie przedstawienia sposobów jej odbioru są niepowtarzalne, pojedyncze i osobne, trudno je zatem poddawać klasyfikacjom. Można jednak na zakończenie zapytać: dlaczego poeci, których utwory były tu interpretowane, „słuchali tekstowo” muzyki? Dlaczego pisali o jej słuchaniu bądź dawali dowody jej odbioru przez rozmaite odniesienia do sztuki dźwięków? Wydaje się, że ich muzyczne doświadczenia stały się przedmiotem literackiej wypowiedzi, ponieważ z jakichś przyczyn, w każdym przypadku odmiennych, uznawali je za ważne oraz warte poetyckiego udokumentowania, ale także, tworząc swe teksty, dążyli do pełniejszego porozumienia z czytelnikiem¹. Przedstawienia muzyki w utworze literackim mogą bowiem także służyć do nawiązywania szczególnego kontaktu z odbiorcą; są wszakże odwołaniami do jego muzycznych doświadczeń. W przypadku dwudziestowiecznego słuchacza tworzą je

¹ O konieczności modelowania tekstu pisanego w taki sposób, by porozumienie autora z odbiorcą było jak najpełniejsze pisał Hans-Georg Gadamer: „Ponieważ piszącemu znana jest problematyczność wszelkiego pisma, stale kieruje uprzedzające spojrzenie na odbiorcę, chcąc zyskać jego zrozumienie sensu. Tak jak ma to miejsce w rozmowie, w której dzięki wymianie zdań pragnie się osiągnąć porozumienie, a to z kolei oznacza, że szuka się słów oraz dobiera się do nich akcent oraz gestykulację, oczekując, że przemówią do drugiej osoby, tak też w pisaniu, które nie może współpodzielić się [*mit-teilen*] żadną aktywnością, ponieważ utrwała, horyzont interpretacji i zrozumienia musi się otwierać poniekąd w samym tekście. Pisanie jest czymś więcej niż samym tylko utrwalaniem tego, co powiedziane. Wprawdzie każde pismo odsyła z powrotem do pierwotnej wypowiedzi, ale musi ono również spoglądać przed siebie, albowiem celem każdej wypowiedzi zawsze jest porozumienie z odbiorcą” (Gadamer, *Tekst i interpretacja*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wybór, tłum. i posłowie P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 119).

eksplorację rozmaitych odmian muzyki (z reguły klasyfikowanych jako twórczość artystyczna lub popularna)².

Muzyka w utworze literackim może więc stanowić rodzaj kodu, pozwalającego na lepsze porozumienie autora z czytelnikami. Co składa się na ten kod w przypadku utworów interpretowanych w mojej książce? Jest to zarówno artystyczna „muzyka przeszłości”, ukazywana w tekstach wszystkich autorów (Iwaszkiewicza, Białoszewskiego, Wata, Hartwig, Wencla, Taborskiego, Herberta, Zagajewskiego, Wirpsy, Szymborskiej), jak i „muzyka teraźniejszości”, obejmująca jednak tylko jej wybrane gatunki popularne (rock, rap, hip-hop i jazz – przywoływane przez Taborskiego i Szymborską). Taka konfiguracja jej odmian – choćby brak artystycznej „muzyki nowej” – jest w pierwszym rzędzie konsekwencją moich decyzji badawczych: następstwem wyboru utworów i ich autorów³. Odzwierciedla ona jednak – oczywiście w ograniczonym zakresie – tendencję charakterystyczną dla recepcji muzyki artystycznej w XX wieku. Zjawiskiem znamionującym życie muzyczne po drugiej wojnie światowej stała się bowiem dominacja „muzyki przeszłości” („muzyki dawnej” i „muzyki XIX wieku”) w repertuarach orkiestr, zespołów i solistów⁴, w pełni zgodna z oczekiwaniami słuchaczy, koncentrujących się na twórczości niewspółczesnej, przystępniejszej w odbiorze niż artystyczna „muzyka nowa”, często atonalna, wykorzystująca nowe systemy

² W kulturze XX wieku rozwijały się równolegle dwie odmiany twórczości muzycznej – dwie „muzyki”: poważna (artystyczna) i rozrywkowa (popularna), klasyfikowane na podstawie kryteriów estetycznych oraz funkcji społecznych. Artystyczną muzykę wykonywaną w tym stuleciu dzielono na „muzykę nową” i „muzykę dawną”, z której jednak wyodrębniano „muzykę XIX wieku” (Zob. H. H. Eggebrecht, *Muzyka dawna i nowa*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 99-102). Chcąc objąć w jednej typologii wszystkie odmiany i rodzaje twórczości muzycznej, proponuję podział na „muzykę teraźniejszości” (obejmującą oba nurty: artystyczny oraz popularny) i „muzykę przeszłości” („dawną” oraz wyodrębnianą z niej „muzykę XIX wieku” – ujmowaną także w dwu nurtach: artystycznym i popularnym).

³ Pojedyncze nawiązania do twórczości kompozytorów dwudziestowiecznych („współczesnych”) można odnaleźć np. w utworach Jarosława Iwaszkiewicza (np. *Do Karola Szymanowskiego*), Bolesława Taborskiego (np. *Webern, Szymanowski w Edynburgu*, *Luciano Berio*), Julii Hartwig (np. zapiski o Witoldzie Lutosławskim, Olivierze Messiaenie, Eryku Satie, Dmitriju Szostakowiczu w *Zwierzeniach i błyskach*). Wydaje się, że ze względu na estetyczną i funkcjonalną odrębność fenomenów „muzyki teraźniejszości” – głównie muzyki poważnej (artystycznej, awangardowej, eksperymentalnej), ale i popularnej – jej recepcja w literaturze XX wieku powinna stać się przedmiotem osobnych studiów. Literackim nawiązaniom do zjawisk muzyki rozrywkowej została poświęcona np. książka Piotra Łuszczkiewicza, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009.

⁴ Dodatkowym czynnikiem sprzyjającym tej dominacji stały się w ostatnim 70-leciu nowe (i masowe) sposoby upowszechniania muzyki – transmisje radiowo-telewizyjne oraz nagrania płytowe, równoważne w stosunku do koncertów dzięki coraz doskonalszym standardom technicznym rejestracji dźwięku.

dźwiękowe i proponująca nowe rozumienie dzieła muzycznego⁵. Wydaje się, że dwudziestowieczni odbiorcy uznali formalnie uporządkowaną twórczość kompozytorów przeszłości za swoją „muzykę współczesną”, nie tylko dlatego, że przemawiała do nich bardziej zrozumiałym językiem; wbrew jej licznym anachronizmom dostrzegali również, że kryje ona ważny dla nich komunikat dotyczący ich sytuacji duchowej i przystąpili do jego odczytywania.

Takie doświadczenie związane z odbiorem „muzyki przeszłości”, wspólne twórcom literatury i ich czytelnikom, mogło skłaniać poetów do tworzenia tekstów, będących świadectwami jej słuchania. Przystępując do lektury tych utworów, chciałem przekonać się, w jaki sposób czytali oni muzyczną „mowę” przede wszystkim tych dzieł, które dla nich i dla mnie stały się ważnym fragmentem, dalszej lub bliższej czasowo, tradycji kulturowej.

2

Z niezmiennego podziwu dla rzeczy, które towarzyszą nam od dawna, czasem rodzi się zainteresowanie dla czegoś zupełnie nowego. W ten sposób z mojego zafascynowania muzyką i poezją mogło wyłonić się zaciekawienie muzyczną ikonografią. Na jednym z obrazów francuskiego carravagionisty Nicolasa Régniera (1591–1667) odnalazłem personifikację podziwianych przeze mnie gałęzi sztuki. Sposób ich ukazania skłonił mnie do namysłu nad przesłaniem tego malarskiego przedstawienia.

⁵ Formułując te diagnozy, opieram się na opinii austriackiego wiolonczelisty, dyrygenta i muzykologa, Nikolausa Harnoncourta, który na początku lat 80. XX wieku zwrócił uwagę na wyobcowanie nowej, artystycznej muzyki z życia współczesnych odbiorców: „Muzyka dzisiejsza nie satysfakcjonuje ani muzyków, ani publiczności, której większa część otwarcie się od niej odwraca; żeby wypełnić powstałą lukę wraca się do muzyki przeszłości. W ostatnich czasach niezauważenie przyzwyczajono się już do tego, że pod mianem muzyki rozumie się w pierwszym rzędzie muzykę dawną, zaś wobec muzyki współczesnej stosuje się jakieś określenia dodatkowe. W historii muzyki jest to sytuacja absolutnie nowa. Zilustrujmy to małym przykładem: gdybyśmy wygnali z sal koncertowych muzykę przeszłości, aby wykonywać w nich tylko utwory współczesne, sale te wkrótce świeciłyby pustką – dokładnie tak samo stałoby się w czasach Mozarta, gdyby publiczność pozbawiono muzyki współczesnej i zastąpiono ją muzyką dawną (na przykład barokową). [...] Muzyka, jak każda sztuka, jest ściśle związana ze swoim czasem; jest żywym wyrazem wyłącznie swojej epoki i może być rozumiana w pełni tylko przez siebie współczesnych. Nasze «rozumienie» muzyki dawnej pozwala nam jedynie domyślać się ducha, z jakiego powstała. Muzyka zawsze bowiem odpowiada sytuacji duchowej swoich czasów” (Harnoncourt, *O interpretacji muzyki przeszłości*, [w:] tegoż, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 12 i 14).

Nicolas Régnier
Boska inspiracja muzyki (fragment), ok. 1640 r.
 Los Angeles County Museum of Art.



Źródło: A. Ausoni, *Leksykon (historia, sztuka, ikonografia): Muzyka*,
 Warszawa 2007, s. 18.

Régnier ukazuje na swoim obrazie dwie młode kobiety siedzące za stołem, na którym leżą instrumenty muzyczne, tworzące pozornie bezładny stos: viola da gamba, skrzypce, teorba i lutnia. Prawdopodobnie po zakończonej grze złożono je jeden na drugim. Ich korpusy i szyjki układają się w fantazyjną konstrukcję, piętrzącą się ku górze i strzelającą na boki ukośnymi ramionami. Patrząc na nią, trudno nie doszukiwać się w jej kształtach symbolicznych znaczeń. Półkoliste pudła rezonansowe, skierowane w stronę otwartej przestrzeni, wydają się echem sfer nieba, natomiast gryfy violi i teorby są jak ramiona cyrkla, służącego do określania matematycznych parametrów rzeczy; jednocześnie wyznaczają dwie krawędzie geometrycznej ramy, w której znalazły się obie bohaterki obrazu. Kobiety te są alegorycznymi przedstawieniami poezji i muzyki, dwu sztuk, pozostających w bliskich relacjach od swych początków w starożytności. Na obrazie zaznaczono te pokrewieństwa, upodabniając fizjonomię obu kobiet – prawdopodobnie są siostrami. Ta starsza, z wieńcem laurowym na głowie – uosabiająca poezję – lewą dłoń złożyła na księdze, natomiast prawą wzniosła ku górze, wskazując palcem niebo. Młodsza – uosabiająca muzykę – przerwała grę na skrzypcach i oparła smyczek na

krawędzi stołu; z uwagą przygląda się swej siostrze. Czego może dotyczyć ich rozmowa? Poezja poucza Muzykę: lekko nachyla się w jej stronę, a w wyrazie jej oczu delikatnie zaznacza się perswazja. Odkrywa przed nią ważną prawdę, że w twórczości powinna inspirować się boską harmonią; powinna więc – jak tego uczyli Pitagoras i Boecjusz – dostroić swoje dźwięki do brzmień muzyki sfer niebieskich. Muzyka w skupieniu słucha tej nauki.

Scenę tę można uznać za symboliczne przedstawienie zależności, jakie kształtowały się między poezją a muzyką, a ściślej – pomiędzy mową a sztuką dźwięków – w epoce, w której tworzył Régnier. W barokowej myśli muzycznej bowiem to właśnie słowo miało mieć wiodącą rolę w kształtowaniu muzycznego wyrazu; poezja miała być mentorką muzyki. Jeden z reprezentantów muzycznej *seconda prattica* z przełomu XVI i XVII wieku, Claudio Monteverdi, w przedmowie do swych *Scherzi musicali* (1607) stwierdzał: „l’orazione sia padrona dell’ armonia e non serva” – „mowa jest panią, a nie sługą harmonii”⁶. Zatem Poezja, przedstawiona na tym obrazie w centrum jego kompozycji, jest przewodniczką swojej siostry, nauczającą, że harmonia musi się uobecniać w muzycznych dźwiękach, by te, z kolei, mogły porządkować rzeczywistość (budzić dobry *ethos*).

Dlaczego przywołuję tę alegoryczną scenę na kanwie lektur współczesnej poezji? Patrząc na to dawne malarskie przedstawienie, trudno przecież spodziewać się, że w jego przesłaniu, tak wyraźnie wpisanym w kulturowy kontekst baroku, byłyby obecne prefiguracje myśli dwudziestowiecznych poetów piszących o muzyce. Jednak Poezji z obrazu Régnierera można przypisać intencje, które podzielałaby właśnie ona. Nie tylko bowiem poucza ona Muzykę, lecz przede wszystkim oczekuje od niej, by czerpała inspirację z boskiej harmonii – była mikrokosmosem, w którym odbija się ład doskonały i który przez swój porządek może wpływać na rzeczywistość. I właśnie to oczekiwanie wydaje się łączyć artystów dawnych czasów, wierzących niezachwianie w harmonię świata, z tymi, którzy w epoce kryzysów aksjologicznych mogą odnajdywać ład jedynie w elementach rzeczywistości. Świat nie jest już dla nich harmonijny, ale w muzyce wciąż jeszcze mogą słyszeć obecność wyższego porządku.



⁶ Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. I, Kraków 1989, s. 220.

Nota bibliograficzna

Fragmety czterech z dziewięciu studiów zawartych w tej książce były wcześniej publikowane w formie szkiców. Teksty te w obecnej edycji zostały rozszerzone, przeredagowane i zmienione również w zakresie wniosków interpretacyjnych. Rozdział *Heroiczny śpiew w obliczu śmierci. „Arietta” Jarosława Iwaszkiewicza* jest poszerzoną i uzupełnioną o nowe wnioski wersją tekstu: „Arietta” Jarosława Iwaszkiewicza, *„Czytanie Literatury”* 2012, nr 1, s. 85–97. Interpretacje umieszczone w rozdziale *Barokowa muzyka z Wenecji wierszach Julii Hartwig*, zaczerpnięte z tekstu: *Obraz tradycji muzycznej w wierszach Julii Hartwig „Podziękowanie” i „Na cześć Monteverdiego” z tomu „Bez pożegnania”, [w:] Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, pod red. A. Główniewskiego i M. Wróblewskiego, Toruń 2007, s. 283–292, stały się elementami zupełnie nowego wywodu. Rozdział *O inspiracjach muzycznych dwu wierszy Wojciecha Wencła* jest zmienioną wersją tekstu *Uwagi o inspiracjach muzycznych wierszy Wojciecha Wencła „Srebrne i złote” oraz „Oda na dzień św. Cecylii”, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 9, Łódź 2007, s. 245–252. Rozdział Władysław Szymanowski o muzykach i muzyce* jest rozszerzoną o nowe interpretacje wersją szkicu: *O jazzie, operze i klasycznym kompozytorze, czyli portrety muzyków w utworach Władysława Szymanowskiego*, [w:] Władysław Szymanowski. *Tradice – současnost – recepte. Materiály z mezinárodní vědecké konference uskutečněné v Ostravě ve dnech 4–5 prosince 2003 u příležitosti 80. narozenin Władysława Szymanowského*, red. M. Balowski, J. Raclavská, Ostrava 2004, s. 217–229.

Wybrana bibliografia

- Adorno T. W., *Filozofia nowej muzyki*, Warszawa 1974.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Balbus S., *Szkic do portretu Wisławy Szymborskiej*, „Dekada Literacka” 1996, nr 3.
- Balbus S., *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*; aneks: *Wisława Szymborska, Dwadzieścia jeden wierszy*, Kraków 1996.
- Balcerzan E., *Poezja „słowiarska” – poezja lingwistyczna*, [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Balcerzan E., *Rzeczywistość zaatakowana*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971.
- Baranowska M., *„Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć...”*. *Szymborska i świat*, Wrocław 1996.
- Baranowska M., *Aleksander Wat: choroba wieku*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994.
- Barańczak A., *Jak muzyka znaczy*, „Teksty” 1976, nr 6.
- Barańczak A., *Poetycka „muzykologia”*, „Teksty” 1973, nr 3; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Barańczak S., *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Barańczak S., *Wat: cztery ściany bólu*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
- Barańczak S., *Witold Wirpsza albo Ironia*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.
- Berkan-Jabłońska M., *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008.
- Biała A., *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Warszawa 2011.
- Bikont A., *Szczęсна J., Wisławy Szymborskiej pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny*, wyd. 3, Warszawa 2003.
- Błoński J., *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznanwanie Herberta*, t. 1, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Błoński J., *Ułt musica poësis?*, „Twórczość” 1980, nr 9; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Borowski J., *„Między bluźniercą a wyznawcą”. Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998.
- Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem*, Kraków 1986.
- Brzozowicz G., Łobodziński F., *Sto płyt, które wstrząsnęły światem. Kronika czasów popkultury*, Warszawa 2000.
- Brzozowski J., *O dwóch wieczorach autorskich Wisławy Szymborskiej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1, Łódź 1998.
- Brzozowski J., *O poezji Mirona Białoszewskiego*, [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, oprac. naukowe i redakcyjne J. Brzozowski, Łódź 1993.

- Buchner A., *Encyklopedia instrumentów muzycznych*, Racibórz 1995.
- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970.
- Burkot S., *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992.
- Chojnowski Z., „Bawić się niedorzecznościami”. O twórczości poetyckiej Witolda Wirpszy po roku 1968, „Odra” 1995.
- Chomiński J., *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 1–3, Kraków 1958.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki cz. I i II*, Kraków 1989–90.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Pieśń*, Kraków 1974.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
- Cieślak T., *Prawie haiku Mirona Białoszewskiego*, [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, oprac. naukowe i redakcyjne J. Brzozowski, Łódź 1993.
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Cook N., *Muzyka*, przeł. M. Łuczak, Warszawa 2000.
- Cudak R., *Czytając Białoszewskiego*, Katowice 1999.
- Czabanowska-Wróbel A., *Piękno i groza zawsze razem. Poetycki dialog Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. J. M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.
- Czabanowska-Wróbel A., *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.
- Czerwińska M., *Muzyka w zimie*, „Tytuł” 1997, nr 2.
- Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
- Dahlhaus C., „*Musica poetica*” i poezja muzyczna, [w:] tegoż, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988.
- Dahlhaus C., Eggebrecht H. H., *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992.
- Dahlhaus C., *O genezie romantycznej interpretacji Bacha*, [w:] tegoż, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988.
- Dahlhaus C., *Paradygmat estetyczny muzyki absolutnej*, [w:] tegoż, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988.
- Danecka-Szopowa K., *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, Warszawa 1960.
- Dąbrowski S., „*Muzyka w literaturze*”. (Próba przeglądu zagadnień), „*Poezja*” 1980, nr 3; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Dedecius C., *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 1, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Dembińska-Pawelec J., *Danse moriendi. O muzyczno-tantologicznych aspektach późnej twórczości lirycznej Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. I, pod red. M. Lachman i J. Wiśniewskiego, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1 (15), Łódź 2012.
- Dembińska-Pawelec J., *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*, [w:] *Skamander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, pod red. I. Opackiego przy współudziale A. Nawareckiego, Katowice 1993.
- Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. J. M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.
- Dlaczego Herbert. Wiersze – komentarze – interpretacje*, wyd. II poszerzone, red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewski, Łódź 2004.
- Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1980.
- Drobner M., *Systemy i skale muzyczne*, Kraków 1982.

- Dürr A., *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłum. A. A. Teske, Lublin 2004.
- Dziadek A., *Rytm i podmiot w „Oktostychach” oraz w „Muzyce wieczorem” Jarostawa Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Rytm i podmiot w liryce Jarostawa Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
- Dziadek A., *Wiersze somatyczne Aleksandra Wata*, [w:] tegoż, *Rytm i podmiot w liryce Jarostawa Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 87–134.
- Dziadek A., *Wstęp*, [w:] A. Wat, *Wybór wierszy*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.
- Dziadek M., *Jan Sebastian Bach w oczach pisarzy muzycznych Młodej Polski*, „*Canor*” 1994, nr 1 [8].
- EGgebrecht H. H., *Czy istnieje muzyka „po prostu”?*, [w:] Dahlhaus C., EGgebrecht H. H., *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992.
- EGgebrecht H. H., *Muzyka dawna i nowa*, [w:] Dahlhaus C., EGgebrecht H. H., *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992.
- Einstein A., *Mozart*, przeł. A. Rieger, posłowie S. Jarociński, Kraków 1983.
- Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Kraków 1975.
- Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011.
- Encyklopedia instrumentów muzycznych świata*, Warszawa 1996.
- Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna* pod red. E. Dziębowskiej, t. A–Z, Kraków 1979–2011.
- Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995.
- Falkowski S., *Muzyka sfer ziemskich (O niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)*, „*Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza*”, R. XXIV [1989], Warszawa–Łódź 1991.
- Fazan J., *Ale ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998.
- Filozofia muzyki*, Studia pod red. K. Gucałskiego, Kraków 2003.
- Fliciński P., Wójtowicz S., *Hip-hop słownik*, Warszawa 2008.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997.
- Furmanik S., *Dzieło literackie a muzyka*, „*Pion*” 1935, nr 37.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Czy poeci umilkną?*, wybór i oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998.
- Gadamer H.-G., *Kim jestem ja i kim jesteś Ty? Komentarze do cyklu wierszy Celana Atemkristall (1986)*, [w:] tegoż, *Czy poeci umilkną?*, wybór i oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998.
- Gadamer H.-G., *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.
- Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór, oprac., wstęp K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979.
- Gadamer H.-G., *Tekst i interpretacja*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wybór, tłum. i posłowie P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003.
- Głowiński M., *Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, Szkice pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.
- Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI*, Studia pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 65–81; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

- Głowiński M., *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.
- Głowiński M., *Muzyka w powieści*, „Teksty” 1980, nr 2; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Głowiński M., *Pytania zadawane muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 3.
- Gołąb M., *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Łódź 2001.
- Gooch B. N. S., *Dryden i Purcell, Trzy ody na dzień św. Cecylii*, tłum. C. Zych, „Canor” 1995, nr 2 [13].
- Górski K., *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśl”, 1952, nr 1/6.
- Grądział-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001.
- Gutorow J., *Wielki Wirpsza*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 44.
- Gutorow J., *Urwany ślad: o wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1972.
- Harnoncourt N., *Muzyczny dialog*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1999.
- Harnoncourt N., *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1995.
- Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, przeł. M. Kowalska, Kraków 1997.
- Harrington W. J., *Klucz do Biblii*, przedm. R. de Vaux OP, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1984.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.
- Hejmej A., *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, [w:] tegoż, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Herbert nieznanym, *Rozmowy*, zebrał i oprac. H. Ciłko, Warszawa 2008.
- Herbert. *Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002.
- Hogwood Ch., *Händel*, przeł. B. Świdarska, Kraków 2009.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.
- Ingarden R., *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.
- Intersemiotyczność. *Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Iwaszkiewicz J., *Jan Sebastian Bach*, Warszawa 1951; [przedr. w:] tegoż, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983.
- James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.
- Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.
- Jeśli masz dwie drogi (rozmowa ze Zbigniewem Herbertem)*, [w:] K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, wyd. II rozszerzone, Łódź 1990.
- Kisielewski S., *Perspektywy jazzu*, [przedmowa do:] Tyrmand L., *U brzegów jazzu*, Warszawa 2008.

- Kisielewski S., *Gwiazdozbiór muzyczny*, Kraków 1982.
- Klejnocki J., „Tak ja mrąc żyję”, „Czas Kultury” 1997, nr 2.
- Klejnocki J., *Bez utopii? Rzec o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.
- Kolbuszewski J., *O romantycznym stylu słuchania muzyki*, „Litteraria”, t. XXVIII, 1997.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kopciński J., *Muzyka w teatrze Białoszewskiego*, „Dialog” 1994, nr 11.
- Kornhauser J., *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.
- Koryl J., *Chciałbym być dobry (druga rozmowa z Bolesławem Taborskim)*, [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego*, pod red. W. Ligęzy i J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Koryl J., *Świat nie może być chaosem (rozmowa z Bolesławem Taborskim)*, [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego*, pod red. W. Ligęzy i J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Kryszak J., *Bolesław Taborski: poeta z tego świata*, [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego*, pod red. W. Ligęzy i J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Kulawik A., *Stylizacja na formę muzyczną*, [w:] tegoż, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.
- Kwiatkowski J., *Abulia i liturgia. Analiza peryferyjna*, [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór M. Podraza-Kwatkowska i A. Łebkowska, posł. M. Stala, Kraków 1995, s. 241–278.
- Kwiatkowski J., *Dwie poezje Julii Hartwig*, [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór M. Podraza-Kwatkowska i A. Łebkowska, posł. M. Stala, Kraków 1995.
- Kwiatkowski J., *Imiona prostoty*, [w:] *Poznavanie Herberta*, t. 1, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Kwiatkowski J., *Miejsce Iwaszkiewicza w poezji polskiej*, [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór M. Podraza-Kwatkowska i A. Łebkowska, posł. M. Stala, Kraków 1995.
- Kwiatkowski J., *Poezja Jarosław Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
- Kwiatkowski J., *Wisława Szymborska*, [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór M. Podraza-Kwatkowska i A. Łebkowska, posł. M. Stala, Kraków 1995.
- Legeżyńska A., *Dom Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice* pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.
- Legeżyńska A., *Powtórka z Szymborskiej*, „Polonistyka” 1997, nr 8.
- Legeżyńska A., *Wisława Szymborska*, wyd. 3 uzup. Poznań 1997.
- Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Lewis C. S., *Odrzucony obraz*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.
- Ligęza W., „Homo patiens” Aleksandra Wata, „Znak” 1991, nr 2.
- Ligęza W., *Historia muzyki według Pana Cogito*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, pod red. W. Ligęzy przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.
- Ligęza W., *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998.
- Ligęza W., *Muzyczne tematy i wariacje Bolesława Taborskiego*, [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego*, pod red. W. Ligęzy i J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Ligęza W., *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2003.
- Ligęza W., *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Belbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Lipski J. J., *Autotematyzm, ekspresja i koncept*, „Twórczość” 1967, nr 12.
- Lipski J. J., *Pamiętnik z okresu dojrzewanca*, „Twórczość” 1963, nr 6.
- Lisecki W., *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”*, „Canor” 1993, nr 3 [6].
- Lissa Z., *Zarys nauki o muzyce*, Warszawa–Rzeszów 2007.

- Lurker M., *Obraz, słowo i dźwięk odsyłają poza siebie*, [w:] tegoż, *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Łobaczewska S., *Beethoven*, Kraków 1955.
- Łukasiewicz J., *Poeta Białoszewski*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice* pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.
- Łuszczkiewicz P., *Wieczorna muzyka Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Po balu. (Eseje o literaturze polskiej)*, Warszawa 1997.
- Makowiecki T., *Poezja a muzyka*, [w:] tegoż, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.
- Maleszyńska J., *Na dachu Łubianki*, [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak i Z. Kopcia, Poznań 2011.
- Marek G. R., *Beethoven. Biografia geniusza*, przeł. E. Żyćńska, Warszawa 2009.
- Matracka-Kościelny A., *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Twórczość*” 1990, nr 2; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Matracka-Kościelny A., *O dźwiękowych transformacjach poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Twórczość*” 1988, nr 44.
- Mazurek D., *Aleksandra Wata poezja doświadczenia i doświadczania*, „*Akcent*” 1989, nr 4.
- Michels U., *Atlas muzyki*, t. I-II, przeł. P. Maculewicz, Warszawa 2002–2003.
- Micińska A., *Aleksander Wat – elementy do portretu*, [w:] A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992.
- Mikołajczak M., *Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta*, [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2009.
- Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.
- Miłosz Cz., *O wierszach Aleksandra Wata*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001.
- Miłosz Cz., *Poeta Aleksander Wat*, „*Tygodnik Powszechny*” 1992, nr 34.
- Miłosz Cz., *Zapiski o Iwaszkiewiczu*, [w:] Miłosz / Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych i publikacji*, wybór tekstów, układ i red. B. Toruńczyk, oprac. i przyp. R. Papieski, Warszawa 2011.
- Miron. *Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Mitzner P., *Na progu. Doświadczenie religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003.
- Moje parantele (rozmowa z Jarosławem Iwaszkiewiczem)*, [w:] K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975.
- Mołęda E., *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*, Kraków 2001.
- Muratow P., *Wody letejskie*, [w:] tegoż, *Obrazy Włoch. Wenecja*, tłum. P. Herz, Warszawa 2009.
- Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych: t. I-II*, pod red. M. Lachman, J. Wiśniewskiego, „*Acta Universitatis Lodzensis: Folia Litteraria Polonica*”, nr 1–2 (15–16), Łódź 2012.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Nasiłowska A., *Poezja jako sposób poznania*, „*Odra*” 1996, nr 5.
- Nastulanka K., *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975.
- Nawarecki A., *Grzebanie w „rzeczach” Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Skamander*, Tom 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, pod red. I. Opackiego przy współudziale A. Nawareckiego, Katowice 1993.
- Nawrocka M., *U podstaw romantycznej koncepcji muzyki. Poglądy E. T. A. Hoffmanna*, [w:] *Z filozoficznych problemów muzyki*, pod red. M. Piotrowskiego, Poznań 1989, s. 89–124.
- Neumayr A., *Muzyka i cierpienie*, tłum. M. Dudkiewicz, Warszawa 2002.

- Nicholson S., *Ella Fitzgerald*, przeł. A. Schmidt, Warszawa 2008.
- Niepełna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008, red. J. M. Ruszar, Kraków 2009.
- Nycz R., „Szare eminencje zachwyty”. Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice* pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993, s. 179–190.
- Nyczek T., Kos. O Adamie Zagajewskim, Kraków 2002.
- Nyczek T., *Tyle naraz świata. 27 x Szyborska*, Kraków 2005.
- O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, red. A. Brodzka, Kraków 1983.
- O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje, oprac. naukowe i redakcyjne J. Brzozowski, Łódź 1993.
- O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź 1996.
- Obrńska E., *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993.
- Olejniczak J., *W-Tajemniczenie – Aleksander Wat*, Katowice 1999.
- Opalski J., „Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków...”, „Teksty” 1972, nr 3.
- Opalski J., „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, pod red. A. Brodzkiej, Kraków–Wrocław 1983.
- Opalski J., O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI*, Studia pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Paczkowski Sz., *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.
- Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
- Peiper T., O dźwięczności i rytmiczności, „Pion” 1935, nr 21.
- Piątkowski D., *Jazz. Encyklopedia muzyki popularnej*, Poznań 2005.
- Pietrych K., *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009.
- Pietrych K., O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata, Warszawa 1999.
- Piotrowski G., *Fortepian ze Sławka. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010.
- Pisanie Białoszewskiego, Szkice* pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.
- Pociej B., *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972.
- Pociej B., *Harmonia świata?*, [w:] tegoż, *Z perspektywy muzyki*, Warszawa 2005.
- Pociej B., *Jan Sebastian Bach*, Warszawa 1995.
- Pociej B., *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, pod red. A. Brodzkiej, Kraków–Wrocław 1983.
- Pociej B., *Mahler*, Kraków 1996.
- Pociej B., *Muzyczność i metafizyka muzyki w prozie Iwaszkiewicza*, [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin*, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994.
- Pociej B., *Muzyka i myśl oświecenia*, [w:] tegoż, *Z perspektywy muzyki*, Warszawa 2005.
- Pociej B., *Muzyka w poezji*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 4.
- Pociej B., *Wagner*, Kraków 2005.
- Podraza-Kwiatkowska M., O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji, „Teksty” 1980, nr 2; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Poeci czytają Herberta, zebrał i oprac. A. Franaszek, Kraków 2009.
- Poprawa A., *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Nieźwiedź, Kraków 2004.

- Poradecki J., „Ogród, którego nigdy tu nie było”. Interpretacja „Klasyka”, [w:] *O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje*, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź 1996.
- Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje, pod red. W. Ligęzy przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.
- Powrót do źródeł (rozmowa z Wisławą Szymborską), [w:] K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975.
- Poznanie Herberta, t. 1–2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998–2000.
- Prószyński S., *Poezja, teatr, muzyka*, [w:] Miron. *Wspomnienia o poecie*, zebrala i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego, pod red. W. Ligęzy i J. Wolskiego, Toruń 2003.
- Przybylski R., *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970.
- Przybylski R., *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Przybylski R., *Między chaosem a snem*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Przybylski R., *Między cierpieniem a formą*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Przybylski R., *Myślący badył*, [w:] tegoż, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.
- Pszczółowska L., *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.
- Pszczółowska L., *Wiersz nieregularny*, Wrocław 1987.
- Pszczółowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 2001.
- Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych (1953–1996), oprac. S. Balbus i D. Wojda, Kraków 1996.
- Reimann A., *Strategie oglądu samego siebie we własnej czaszce*, „Twórczość” 2006, nr 8.
- Roland R., *Haendel*, przeł. M. Jarońska, Kraków 1985.
- Ross A., *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011.
- Rozmowa z Witoldem Wirpszą. (Rozmawiał W. P. Szymański), „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 12.
- Różewicz T., *«Kto jest ten dziwny nieznajomy»*, [w:] tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autor-skiego*, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1977.
- Różewicz T., *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, [w:] tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autor-skiego*, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1977.
- Rutkowski K., *Wielogłosowość wypowiedzi Białoszewskiego*, „Twórczość” 1983, nr 9.
- Rzymowski J., *Artyści i dzieła sztuki w poezji Julii Hartwig*, [w:] *W kręgu współczesnej literatury polskiej. Księga jubileuszowa z okazji 65. rocznicy urodzin prof. dra hab. Tadeusza Błażejewskiego*, Włocławek 2009.
- Sachs C., *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olęcki, Kraków 1989.
- Sacks O., *Muzykofilii. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2009.
- Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Sandauer A., *Na przykład Szymborska*, [w:] tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971.
- Sandauer A., *Poezja rupieci. Rzecz o Mironie Białoszewskim*, [w:] tenże, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971.
- Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Kraków 1987.
- Simson O. von, *Katedra gotycka*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989.
- Skamander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, pod red. I. Opackiego przy współudziale A. Nawareckiego, Katowice 1993.
- Skarbowski J., *Literacki koncert polski*, Rzeszów 1997.
- Skarbowski J., *Literatura – muzyka, zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Skarbowski J., *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „Poezja” 1978, nr 4.
- Skarbowski J., *Muzyka w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Literatura – muzyka, zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.

- Skarbowski J., *O zjawisku muzyczności*, [w:] *Filozofia muzyki*, Studia pod red. K. Guczalskiego, Kraków 2003.
- Skarbowski J., *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] tegoż, *Literatura – muzyka, zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Smolka I., *Prawo do sprzeczności*, [w:] tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997.
- Sobolewska A., „*Lepienie widoku z domysłu*”. *Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, Szkice pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.
- Sobolewska A., *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewska J., *Gra w Wirpszę*, „Nowe Książki” 2006, nr 2.
- Sobolewski T., *Człowiek Miron*, Kraków 2012.
- Sobolewski T., *Post scriptum: muzyka u Mirona*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Spalski A., *Przewodnik dla organistów*, Kraków 1880.
- Stala M., *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, Szkice pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.
- Stala M., *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Stelmaszczyk-Swiontek B., *O muzyczności „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, zagadnienie łączności między rodzajami sztuk pięknych*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych” Łódź 1970, nr 4.
- Szacunek dla każdego drobiazgu. *Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.
- Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.
- Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, „Pion” 1935, nr 28.
- Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.
- Talbot M., *Vivaldi*, przeł. H. Dunicz-Niwińska, Kraków 1988.
- Taranienko Z., *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1–3, Warszawa 1985–1991.
- Tenczyńska A., *Brahms i Rachmaninow Iwaszkiewicza*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. I, pod red. M. Lachman i J. Wiśniewskiego, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1 (15), Łódź 2012.
- To w czym się jest. Rozmowa z Mironem Białoszewskim w dniu 2 II 1983*. Rozmawiała Anna Trznadel-Szczepanek, „Twórczość” 1983, nr 9.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek. Dzieło. Rezonans*, Poznań 1998.
- Tomaszewski M., *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Twórczość Zbigniewa Herberta*. *Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Tyrmand L., *U brzegów jazzu*, Warszawa 2008.
- Tyszecka-Grygorowicz, *Muzyka w prozie narracyjnej Prousta, Manna, Iwaszkiewicza*, Łódź 1995.
- Urbanowski M., *Oczyszczenie*, „Arcana” 1997, nr 3.
- Venclova T., *Aleksander Wat – obrazoburca*, przeł. J. Gośliński, Kraków 1997.
- W „antykwiariacie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, red. J. Borowski, W. Panas, Lublin 2002.
- Waschko R., *Przewodnik Iskier: muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Warszawa 1970.
- Wellek R., Warren A., *Eufonia, rytm i metrum*, [w:] tychże, *Teoria literatury*, przekład pod red. i z posłowiem M. Żurowskiego, Warszawa 1976.

- Wellek R., Warren A., *Literatura wobec innych sztuk*, [w:] tychże, *Teoria literatury*, przekład pod red. i z posłowiem M. Żurowskiego, Warszawa 1976.
- Wesołowski F., *Zasady muzyki*, Kraków 1980.
- Westrup J. A., *Purcell*, przeł. M. Karczyńska-Bielas, Kraków 1986
- Wiegandt E., *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI, *Studia* pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Wierszyłowski J., *Zarys psychologii muzyki*, Warszawa 1968.
- Wirpsza W., *Gra znaczeń. szkice literackie*, Warszawa 1965.
- Wirpsza W., *Poezja a muzyka*, [w:] *Ruchome granice. Studia i szkice*, red. M. Grześczak, Gdynia 1968.
- Wisława Szymborska. *Tradice – současnost – recepce. Materiály z mezinárodní vědecké konference uskutečněné v Ostravě ve dnech 4–5 prosince 2003 u příležitosti 80. narozenin Wisławy Szymborské*, red. M. Balowski, J. Raclavská, Ostrava 2004.
- Wiśniewski J., *Między fuszerką a boską harmonią. Motywy muzyczne w wierszach Bolesława Taborskiego z tomu «Nowa era Big-Brothera...»* (2004), [w:] *Nowa poezja polska*, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, Kraków 2009.
- Wiśniewski J., *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004.
- Wiśniewski J., *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” nr 6, Łódź 2003.
- Wiśniewski J., *Od liry do kołatki. O związkach motywów muzycznych z zagadnieniami metapoetyckimi w wierszach Zbigniewa Herberta*, [w:] *W kręgu współczesnej literatury polskiej. Księga jubileuszowa z okazji 65. rocznicy urodzin prof. dra hab. Tadeusza Błazejewskiego*, Włocławek 2009.
- Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony*, tłum. B. Świdarska, Warszawa 2011.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego (na przykładzie „Kotłów Beethovenowskich” Choromańskiego i „Martwej Pasiaki” Iwaszkiewicza)*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Wójcicki K., *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960.
- Wójcik T., *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1998.
- Wójcik T., *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.
- Z filozoficznych problemów muzyki*, pod red. M. Piotrowskiego, Poznań 1989.
- Zarzycka A., *Rewolucja Szymborskiej 1945–1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Poznań 2010.
- Zavarský E., *J. S. Bach*, przeł. M. Erhardt-Gronowska, Kraków 1979
- Zawada, A., *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994.
- Zgorzelski Cz., *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984; [przedr. w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. Andrzej Hejmej, Kraków 2002.
- Zieliński T. A., *Czas choroby. Uwagi o kondycji muzyki współczesnej*, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 14–17.
- Zieniewicz A., *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989.

Indeks nazwisk

A

Albinoni Tommaso 72
Alcan (Alkan), właśc. Morhange Charles
Valentin 127
Allen Woody 181
d'Aragona Guido Bentivoglia 104
Armstrong Louis 176
Arystoteles 36
Arystydes Kwintylian II 143
Asnyk Adam 25
Ausoni Alberto 194

B

Bach Carl Philipp Emanuel 78
Bach Johann Sebastian 13, 14, 17, 21, 31,
45, 46, 48–51, 53–79, 82–98, 103, 127,
148, 149, 154, 159, 160, 161, 164, 166–
169
Balbus Stanisław 15
Barańczak Stanisław 14, 147
Barba Eugenio 126
Barricelli Jean-Pierre 10
Bartoszyński Kazimierz 12
Beethoven Ludwig van 14, 15, 17, 32, 38,
45, 49, 51, 52, 55, 127–132, 143, 187
Bellini Vincenzo 52
Berg Alban 51
Berio Luciano 192
Berry Chuck 127
Białoszewski Miron 13, 15–18, 45, 46, 47,
50–58, 61–77, 79, 192
Biely Andriej 25
Blanc Hubert le 152
Boccerini Luigi 154
Boecjusz 19, 195
Böhm Karl 75
Brady Nicholas 118
Brahms Johannes 14, 17, 26, 128, 131, 156

Brendel Alfred 135, 136
Bristiger Michał 9
Bruckner Anton 127, 128, 134
Brzozowicz Grzegorz 139
Brzozowski Jacek 186
Buchner Antoni 10
Buonarroti Michelangelo (Michał
Anioł) 80
Burns Kenneth 176
Buxtehude Dietrich 68

C

Caccini Giulio 108
Carissimi Giacomo 108
Caruso Enrico 184
Cavalieri Emilio de 108
Celan Paul 12, 25
Chodkowski Andrzej 32
Chomiński Józef 33, 109, 195
Chopin Fryderyk 14, 26, 31, 128, 145, 156
Cicha Magdalena 150
Cieślukowska Teresa 11
Cirlot Juan Eduardo 39, 69, 70, 73
Cochereau Pierre 83
Couperin François 51, 55
Czabanowska-Wróbel Anna 147, 148
Czachorowski Stanisław Swen 14
Czajka Magdalena 187, 193
Czajkowski Piotr 52, 128
Czermakowa Józefina 14
Czermińska Małgorzata 114
Czyżak Agnieszka 88

D

Dahlhaus Carl 9, 17, 49, 50, 192
Damon 124
Daniel, prorok 95
Dante Alighieri 102
Debussy Claude 14, 27

Dehnel Piotr 12, 191
 Dembińska-Pawelec Joanna 32, 41
 Despres Josquin 51
 Diogenes 52
 Drobner Mieczysław 149, 152, 170
 Dryden John 120
 Dufay Guillaume 51
 Dukas Paul 84
 Dunicz-Niwińska Helena 104
 Dupré Marcel 83
 Dürr Alfred 66, 85
 Duruflé Maurice 83, 84, 85
 Dvořák (Dworzak) Antonín 14, 128
 Dziadek Adam 29, 80, 81, 90
 Dziadek Magdalena 50
 Dziebowska Elżbieta 31, 129, 184

E

Early Gerald 176
 Eggebrecht Hans Heinrich 9, 17, 50, 192
 Erhardt-Gronowska Maria 31
 Ezechieli, prorok 40, 95

F

Falkowski Stanisław 52
 Fauré Gabriel 84
 Ferrier Kathleen 14
 Filolaos 5
 Fitzgerald Ella 179, 180
 Fliciński Piotr 140
 Fubini Enrico 10, 43

G

Gabrielli Domenico 152, 154
 Gadacz Tadeusz 96
 Gadamer Hans-Georg 12, 191
 Gałczyński Konstanty Ildefons 14, 20, 21
 Gardiner John Eliot 129, 132
 Gaszyński Marek 176
 Gesualdo da Venosa Carlo 54
 Gibaldi Joseph 10
 Gilka Tomasz 119
 Głowiński Michał 11, 16, 25, 117
 Godyń Mieczysław 19
 Goethe Johann Wolfgang 33, 35, 36
 Goldberg Johann Gottlieb 103
 Gooch Bryan N. S. 120
 Górkiewicz Franciszek 176
 Grądział-Wójcik Joanna 163, 172
 Grieg Edward 32
 Grimall Pierre 102

Grochowiak Stanisław 14
 Gronczewski Andrzej 34
 Grotowski Jerzy 54
 Grzeźczak Marian 159

H

Habela Jerzy 165, 177, 181, 184, 187
 Haitink Bernard 135, 136
 Händel (Haendel) Georg Friedrich 51, 53, 55, 74, 75, 114, 116–119
 Handschin Jacques 17
 Hanslick Edward 131
 Harnoncourt Nikolaus 57, 62, 187, 193
 Harper John 96
 Harrington Wilfrid J. 86
 Hartwig Julia 13, 15, 17, 18, 101, 103, 105, 107, 108–113, 123, 192
 Havel Vaclav 126
 Haydn Joseph 14, 17, 51, 79, 154, 187
 Hejmej Andrzej 10, 11, 12, 15, 33, 91, 160, 164, 181, 183
 Herbert Zbigniew 13, 15, 17, 18, 20, 124, 146–156, 192
 Hertz Paweł 101
 Hoffman Ernst Theodor Amadeus 9, 48, 49
 Holiday Billie, właśc. Fagan Eleanora 180, 181
 Huizinga Johann 163

I

Istigniejew Alicja 134
 Iwaszkiewicz Anna 36, 40
 Iwaszkiewicz Jarosław 13, 15–18, 25–43, 50, 70, 71, 81, 192
 Iwaszkiewicz Maria 28
 Izajasz, prorok 95

J

Jakubowski Jan Zygmunt 35
 James Jamie 19
 Jarońska Michałina 119
 Jaspers Karl 36
 Junghänel Konrad 111

K

Kajtoch Jacek 175
 Kania Ireneusz 39
 Kański Józef 184
 Karajan Herbert von 132

Karczyńska-Bielas Małgorzata 118
 Karski Gabriel 35
 Kazik, właśc. Staszewski Kazimierz 137
 Kępiński Zdzisław 94
 Kipling Rudyard Joseph 31
 Kirchner Hanna 50
 Kisielewski Stefan 130, 131, 168
 Klejnocki Jarosław 114
 Klemperer Otto 132
 Kolenda-Zaleska Katarzyna 180
 Kopaliński Władysław 47, 68, 69, 72, 73, 75
 Kopeć Zbigniew 88
 Kora, właśc. Jackowska Olga 142
 Koryl Janusz 144
 Kostkiewiczowa Teresa 117
 Kowalska Małgorzata 96
 Krynicki Ryszard 151
 Kurecka Maria 62, 85, 159

L

Lachman Magdalena 41
 Lachowska Dorota 9
 Landowska Wanda 13
 Lechoń Jan 13
 Leibniz Gottfried Wilhelm 46
 Leon-Dufour Xavier 95
 Leonhardt Gustav 57
 Liebert Jerzy 27, 39, 40, 41
 Ligęza Wojciech 15, 123, 127, 145, 150, 182, 186
 Lipatti Dinu 14
 Lipka Krzysztof 107
 Lisecki Wiesław 182, 183
 Lissa Zofia 10
 Lobkowitz Franz Josef Maximilian 128, 129
 Lurker Manfred 40
 Lutosławski Witold 192

Ł

Łobaczewska Stefania 129, 130, 131
 Łobodziński Filip 139
 Łopatowscy, bracia 176
 Łoziński Jerzy 61, 149
 Łukasiewicz Małgorzata 12
 Łuszczkiewicz Piotr 32, 33, 192

M

Maculewicz Piotr 47
 Magni Bartolomeo 111

Mahler Gustav 14, 17, 33, 127, 128, 133–136, 143
 Makowiecki Tadeusz 25
 Maleszyńska Joanna 88
 Mann Paul de 81
 Mann Thomas 159
 Marcello Alessandro 72
 Marek George R. 129
 Margański Janusz 12
 Marzęcki Józef 86
 Masliew Konstanty 34
 Matracka-Kościelny Alicja 27, 31
 Mattheson Johann 9, 182, 183
 Mendelssohn Bartholdy Felix 50, 128
 Meschonnic Henri 90
 Messiaen Olivier 192
 Michels Ulrich 47, 165
 Micińska Anna 81, 96
 Mikłucho-Makaj Jura 34
 Mikołajewski Jarosław 103
 Mikulak Anna 96
 Milerski Bogusław 96
 Miller Glenn 138
 Milska Anna 35
 Miłosz Czesław 15, 42, 43, 80, 82, 87, 113, 130, 131
 Mitzner Piotr 40, 41
 Monteverdi Claudio 18, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 71, 72, 73, 103, 108, 109, 110–113, 195
 Monteverdi Giulio 110
 Mozart Wolfgang Amadeus 14, 17, 51, 54, 55, 74, 76, 77, 127, 128, 132, 136, 145, 155, 160, 161, 164, 166–169, 187, 193
 Muratow Paweł 101, 102

N

Nawarecki Aleksander 29, 30
 Nawrocka Małgorzata 48
 Nicholson Stuart 180
 Niedźwiecki Marek 180
 Niedźwiedź Jakub 15
 Nyczek Tadeusz 153, 154

O

Obniska Ewa 109, 110
 Obrecht Jacob 51
 Ockeghem Johannes 51
 Oesterreicher-Mollwo Marianne 109
 Okopień-Sławińska Aleksandra 117
 Olędzki Stanisław 149

Opacki Ireneusz 29
 Orff Carl 51
 Ostromięcki Bogdan 40

P

Paczkowski Szymon 106
 Paganini Nicolo 149
 Palester Roman 14
 Palestrina Giovanni Pierluigi da 51, 54, 55, 71
 Palińska Anna 94
 Papieska Agnieszka 34
 Papieski Robert 34, 42
 Paprocki Bartosz 74
 Pascal Blaise 168
 Penderecki Krzysztof 26
 Peri Jacopo 108
 Piątkowski Dionizy 179, 181
 Pietrych Krystyna 80, 81, 82, 95, 96
 Pietrych Piotr 81
 Piotrowski Michał 48
 Pitagoras 19, 124, 195
 Platon 124, 143
 Playford John 149
 Pociąg Bohdan 30, 32, 46, 78, 97, 98, 167, 168, 169
 Poradecki Jerzy 186
 Prokofiew Sergiusz 14
 Prokopiuk Jerzy 109
 Prószyński Stanisław 50–53
 Przybylski Ryszard 20, 34, 36–39, 42
 Puccini Giacomo 52, 128
 Purcell Henry 103, 115–121

R

Rachmaninow Sergiusz 26, 39
 Rameau Jean Philippe 51, 55
 Ravel Maurice 27
 Reger Max 17
 Régnier Nicolas 193, 194, 195
 Richter Światosław 70
 Rieger Stefan 132
 Rimski-Korsakow Nikołaj Andriejewicz 52
 Roland Romain 119
 Romaniuk Kazimierz 40
 Romaniuk Radosław 34
 Rossi Luigi 108
 Rossini Giacchomo 128, 132

Rousseau Jean Jacques 149
 Rovetta Giovanni 111, 112
 Różewicz Tadeusz 15, 20, 30, 124
 Rubens Peter Paul 174
 Rückert Friedrich 133
 Rutkowski Krzysztof 91
 Rymkiewicz Jarosław Marek 14, 41

S

Sachs Curt 149, 152
 Sacks Oliver 61, 149
 Sadowski Witold 94
 Sandauer Artur 79
 Satie Eryk 192
 Scher Steven Paul 10
 Schmidt Andrzej 180
 Schmieder Wolfgang 65
 Schubart Friedrich Daniel 134
 Schubert Franz 14, 33, 43, 52, 127, 128, 134, 143, 145
 Schumann Clara 14
 Schumann Robert 14, 33, 84, 145
 Schütz Heinrich 51, 55, 103
 Schweitzer Albert 49, 62, 85, 159
 Sebyła Władysław 25
 Segond Louis 86
 Sekstus Empiryk 106, 143
 Sierocka Beata 12, 191
 Simson Otto von 94
 Skowron Zbigniew 10, 43
 Skowroński Juliusz 176
 Skórnicki Jerzy 175
 Slezak Leo 184
 Sławiński Janusz 11, 117
 Sobolewska Anna 46, 47, 54
 Sobolewski Tadeusz 51, 53, 54, 57, 74, 75
 Soliński Leszek 74
 Spalski Szymon Antoni 170
 Spinoza Baruch 46
 Spitta Philipp 49
 Spytko Lena (Helena) 34
 Staff Leopold 28, 30, 39
 Starker Janos 154
 Stieler Joseph D. 38
 Strauss Richard 17, 51, 127, 130
 Strawiński Igor 51
 Striggio Alessandro 110
 Styron William 154
 Szostakowicz Dmitrij 87, 192
 Szulc Tadeusz 11

Szymanowski Karol 31, 192
Szyborska Wiśława 13, 15–18, 174, 175,
176, 178–189, 192

Ś

Świdorska Alina 102
Świdorska Barbara 78
Świerczyńscy, bracia 34

T

Taborski Bolesław 13, 15–18, 123–127, 130,
132–135, 137, 139, 140–145, 192
Talbot Michael 104, 105
Taranienko Zbigniew 55
Tatariewicz Władysław 9, 19, 106, 110,
143
Telemann Georg Philipp 51, 54, 55
Teske Andrzej A. 66, 85
Teske Armin 85
Tęczyński Jan 74
Tomaszewski Mieczysław 31
Toruńczyk Barbara 42
Tournemire Charles 84
Triest Johann Karl Friedrich 49
Tuwim Julian 25
Tyrmand Leopold 176

U

Urbanowski Maciej 114

V

Vaux Roland de 86
Verdi Giuseppe 51, 128
Victoria Tomás Luis de 55
Vierne Louis 84
Vivaldi Antonio 50, 51, 54, 55, 64, 69, 72,
103–108, 113

W

Wagner Richard 10, 43, 51, 52, 127, 128,
130, 133
Waschko Roman 177
Wat Aleksander 13, 15–18, 80–85, 87–92,
94–98, 192
Watowa Ola 42, 80
Webern Anton 51, 127, 192
Wencel Wojciech 13, 15, 17, 18, 114, 115,
118–121, 192
Westrup Jack A. 118
Wierzyński Kazimierz 14
Wilkowska-Chomińska Krystyna 33, 109,
195
Wirpsza Witold 13, 15, 17, 18, 62, 85, 159,
161–164, 166, 169, 171, 172, 173, 192
Wiśniewski Jerzy 41
Włodek Adam 175
Wolff Christoph 78
Wollny Peter 111, 112
Wolski Jan 123
Woźniak Maciej 14
Wójcik Tomasz 29, 34, 36
Wójtowicz Stanisław 140
Wujek Jakub 86
Wyka Marta 21
Wyspiański Stanisław 25

Z

Zagajewski Adam 13, 15, 17, 18, 146, 147,
148, 151–156, 192
Zarlino Gioseffo 106
Zavarský Ernest 31, 49, 50, 65, 68, 72
Zegadłowicz Emil 25
Zieliński Jan 81

Summary

Jerzy Wiśniewski

***Towards harmony? Poetic styles of listening to music
in poems by Polish authors after 1945***

The book consists of interpretations of literary depictions of music in selected Polish poems of the second half of the 20th century and the beginnings of the 21st century. Its creation was inspired by the fascination with two separate domains of artistic creativity, poetry and music, which originally were one and which continued to influence each other even when they evolved into independent arts. The presence of music in poetry (or generally in literature) is just one of the possible ways in which the two can be intertwined. Literature is also present in music (in its programmatic forms) and both cooperate on a par in the genres of vocal art. The poetic texts interpreted in the book are mainly instances of various forms of thematization of music: references to musical genres, works and instruments, references to the life and work of distinguished composers. Poetic thematizations of music are obviously not the sole way in which music can manifest itself in a literary work of art. Its presence among the represented objects is, however, crucial for such classification of other elements of the work – the sound layer or the structural composition. Several of the discussed works are also attempts at recreating musical structures with the means of expression of poetry.

The analyses included in the book do not present a continuous (e.g. chronological) development of the discussed representations of music in Polish poetry after 1945. Instead, they focus on individual phenomena noticeable in the works of ten poets of different generations: Jarosław Iwaszkiewicz, Aleksander Wat, Witold Wirpsza, Julia Hartwig, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Bolesław Taborski, Adam Zagajewski, Wojciech Wencel. Music appears to be an important theme in their output albeit not always foregrounded. The way of describing and referring to music seems very interesting. It is different in each case and presents a challenge to anyone interpreting the poems. Moreover, it offers the possibility to reflect upon the question how the art of sounds was interpreted and valued by the poets since the references to music within the works by these poets are also reflections of their worldview, beliefs, preferences or prejudices.

While analyzing texts by different authors, it is barely possible to avoid asking questions about the causes and aims of the thematic, phonetic or constructional references to music. One of them is related to listening to music – the activity that deserves to be called “the first cause” of every literary musicality. What is meant here is not a real act, an event

in the poet's biography, but its literary consequences crystallizing in the image (self-portrait) of the poet emerging from the poems. Thus we ask: how did the poet (represented by the poetic persona) listen to music? what were the characteristics of his style of reception of this art form? The styles of listening to music depicted in the analyzed works are conditioned by two factors, which usually interact. Firstly, these are individual beliefs, experiences and predispositions of the poets. Secondly, the theories of aesthetics of music (contemporary or old-time ones) accepted and acquired by the poets. The analyses of the texts leads to the observation that these styles are in fact unique (each is individual and different from the others).

The book consists of three parts. The first one contains texts on Iwaszkiewicz, Białoszewski and Wat. The second one includes interpretations of works by Hartwig, Wencel, Taborski and a text on the poetic dialogue between Zagajewski and Herbert. The third one is made up by studies on a poem by Wirpsza and works by Szymborska. The division results from three musical aesthetic ideas or rather sets of ideas and theories that can be discerned in the works of these poets. Thus, the three parts of the book include studies on poems in which we find traces of: (I) Romantic ideas of music, (II) ancient ideas of music, (III) 20th century aesthetic ideas. In each part of the book the works with clear references to the abovementioned ideas (in part one – two poems, in part two – three poems, in part three – one poem) are discussed and interpreted first. These sections are followed by texts (one in each part) that are more loosely related to the main topic of the part of the book and function as glosses on this topic. The first part of the book comprises studies on *Arietta* by Iwaszkiewicz, a series of works on Bach by Białoszewski, and *Nieszpory w Notre-Dame* by Wat. In the texts by Iwaszkiewicz and Białoszewski we can find references to two complementary musical ideas dating back to the beginnings of Romanticism. In the case of the former poet the mode of reception of music was conditioned by the belief in its superiority among other arts. In the latter case what appears to be a crucial factor is the idea of music as the art that expresses the Absolute. The style of listening to music represented by Wat corresponds to these two. It is based on the subjective belief that music can soothe the listener effectively and leads to extraordinary experiences. The second part of the book is devoted to *Podziękowanie* and *Na cześć Monteverdiego* by Hartwig, *Srebrne i złote* and *Oda na dzień św. Cecylii* by Wencel as well as poems from the volume *Nowa Era Big Brothera...* by Taborski. It also includes the interpretation of the poetic dialogue between *Wiolonczela* by Zagajewski and *Skrzypce* by Herbert. The works by Hartwig, Wencel and Taborski contain elementary references to the earliest concepts of music – Pythagorean and Platonic ones (as well as their later revivals and continuations). The reasons why the poets turned to these ideas in their perception of music are different in each case. These three portraits of people listening to music are accompanied by a double portrait showing the discourse on the art of sounds between a music lover (Zagajewski) and a poet suffering from amusia (Herbert, who distanced himself from the earliest theories of music). The third part of the book consists of interpretations of *Teoryjka* by Wirpsza and a study on works by Szymborska. The determinant of the style of reception of music present in Wirpsza's poem are the avant-garde postulates of rational reception of art, opposed to the Romantic concepts. The poet believes the crux of the aesthetic experience is a refined intellectual game. Polyphonic musical forms are most conducive to such reception as they are particularly predestined for analytic listening. Szymborska's works depict portraits of musicians and reflections on music. They express the belief that music of any style or genre should always be close to people's matters and listening to it should let one accept life and give consolation.

The specific character of the period in which the discussed works were written may lead one to ask questions about the causes and aims of their musicality. It is difficult to characterize the times of creation of the works both exhaustively and succinctly. Still,

the period of the last half of a century can be called an epoch of a chronic axiological crisis, whose beginning is the Second World War. Literary representations of music could therefore carry further meanings and symbolically refer to ideas associated with music in our culture. One of these ideas, deriving from antiquity, is the belief that music is an incarnation of harmony (an emanation of a profound order of the reality and the universe) and that it has the potential to influence human souls. On the other hand, poets could distance themselves from these theories and question them due to the enormous evil, destruction and disharmony which the 20th century witnessed. The reading of the texts depicting and referring to the history of that time, including the ones analysed in this book can provide answers to questions like: how could music be perceived by poets during the axiological crisis? was the old understanding of it still accepted? did music lead the poets to harmony?

Musical experiences are the content of the literary expressions of the authors referred to in the book because each of them (for his or her own reasons) believed they were important and worth documenting in poetry. In writing the texts, they also aimed to achieve a fuller understanding with the reader. The depictions of music in a literary work of art may also serve to build the specific contact with the reader. They are after all references to his or her musical experiences too. In the case of the 20th century listener these are explorations of various types of music (mostly classified as artistic or popular). Thus, music in a literary work of art is a kind of a code allowing a better understanding of the author and the readers. As far as the works analysed here are concerned, the code is made up of both "the music of the past" depicted in the output of all of them (Iwaszkiewicz, Biłoszewski, Wat, Hartwig, Wencel, Taborski, Herbert, Zagajewski, Wirpsza, Szymborska) and the "music of the present" restricted to popular genres only (rock, rap, hip-hop and jazz recalled by Taborski and Szymborska). This configuration of the genres results *inter alia* from the characteristic tendency of the reception of artistic music in the 20th century. A feature of musical life after the Second World War was the domination of the "music of the past" (both from the 19th century and earlier) in the repertoires of orchestras, musical group and soloists. This was fully congruent with the expectations of the listeners concentrating on non-contemporary art, which was easier in reception than the "new artistic music" (frequently atonal, using new sound systems and proposing a new understanding of a musical work of art). The 20th century listeners considered the formally ordered music of earlier times as their own "contemporary music" not only because it was more comprehensible. Despite its many musical anachronisms they noticed that it contained important messages relating to their spiritual condition and they set about interpreting it. Such an experience connected with the reception of the "music of the past" was common to poets and their readers. It could have inclined the authors to create texts resulting from listening to it. The reading of their works allows us to see how they understood the musical "tongue" first of all of those works which they saw as an important part of the cultural tradition, be it closer or more distant in time.

Translated by Jerzy Gaszewski

Od Redakcji

Autor ukończył filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim w 1987 roku, gdzie uzyskał w 1998 roku stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa na podstawie rozprawy *O muzyce i instrumentach muzycznych w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Zbigniewa Herberta i Mirona Białoszewskiego*, której promotorem był prof. dr hab. Jerzy Poradecki. Od 1998 roku pracował jako adiunkt – najpierw (do 2003 roku) w Katedrze Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej, a następnie (w latach 2003–2007) w Zakładzie Poezji Katedry Literatury Romantyzmu, Dwudziestolecia Międzywojennego i Literatury Współczesnej; od 2007 roku jest adiunktem w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego.

Główny obszar zainteresowań badawczych Jerzego Wiśniewskiego stanowi polska poezja dwudziestego wieku i jej związki z muzyką. Opublikował m. in. studia *O dźwiękowym i muzycznym rezonansie w wierszach Baczyńskiego* (2002), *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta* (2003), *Od liry do kołatki. O związkach motywów muzycznych z zagadnieniami metafizycznymi w wierszach Zbigniewa Herberta* (2009) oraz książkę *Miron Białoszewski i muzyka* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004). Jest także autorem szkiców o polskich piosenkach – o tekstach Wojciecha Młynarskiego i Jeremiego Przybory. Był organizatorem ogólnopolskiej konferencji naukowej *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych* (Łódź, 2–4 grudnia 2009 roku) i współredaktorem dwutomowej publikacji, stanowiącej pokłosie tego spotkania literaturoznawców i muzykologów („Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1–2 (15–16), Łódź 2012). Publikował także recenzje muzyczne w „Ruchu Muzycznym”, „Wychowaniu Muzycznym w Szkole” oraz „Czasie Kultury”.

Odrębną dziedziną zainteresowań Jerzego Wiśniewskiego jest twórczość Zbigniewa Herberta. Opublikował kilka szkiców o motywach biblijnych w wierszach tego poety (m.in. *Pasja według Zbigniewa Herberta?*). Był współorganizatorem pierwszej ogólnopolskiej konferencji poświęconej Herbertowi (Łódź, 8–10 kwietnia 1992 roku) oraz sesji prezentującej interpretację jego pojedynczych utworów (Łódź, 4–6 kwietnia 2000 roku), a także współredaktorem tomów zbiorowych: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. (Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001), *Dlaczego Herbert. Wiersze – komentarze – interpretacje* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004).

Ważnym polem działalności Jerzego Wiśniewskiego jest dydaktyka akademicka (której przez dziesięć lat towarzyszyła także praca na stanowisku nauczyciela-polonisty w szkole średniej) i popularyzacja wiedzy o literaturze polskiej (m.in. na zajęciach i warsztatach dla uczniów i nauczycieli oraz w ramach wykładów Uniwersytetu Trzeciego Wieku). Jest autorem rozdziału poświęconego twórczości Mirona Białoszewskiego w podręczniku *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach* (Wydawnictwo SMS, Bochnia-Kraków-Warszawa 2006).

