

Jerzy WIŚNIEWSKI

POECI O SŁUCHANIU MUZYKI TRZY WYBRANE LEKTURY

Różne literackie przedstawienia percepcji sztuki dźwięków to zwykle odwzorowania rzeczywistych praktyk słuchania muzyki, a one w ciągu przeszło stu minionych lat ulegały istotnym, dynamicznym zmianom, wynikającym z wprowadzania nowych technologii transmisji i rejestracji dźwięku. Wydaje się, że Gałczyński, Białoszewski i Barańczak właśnie w słuchaniu muzycznych nagrań odnaleźli sposób na nawiązywanie specjalnej, prywatnej – wręcz intymnej – relacji z Bachowską sztuką, pozwalającej intensywniej przeżywać i zgłębiać jej przekaz.

Wśród czynników decydujących o pojawieniu się w utworze literackim rozmaitych odniesień muzycznych wiodącą rolę pełni słuch autora, pozwalający sły s z e ć, ale także s ł u c h a ć – a więc świadomie odbierać wrażenia dźwiękowe¹. Jednym z takich wrażeń może być muzyka – sztuka, której tworzywem jest specyficznie uporządkowany materiał dźwiękowy prezentowany w czasie, a której elementami składowymi są: rytm, metrum, melodia, harmonia, kolorystyka dźwiękowa, dynamika, agogika, architektonika i artykulacja². Świadomy i uważny odbiór muzyki – czyli jej słuchanie – można by nazwać „pierwszą przyczyną” wszelkiego rodzaju „muzyczności”, które mogą funkcjonować w dziełach literackich³. Każda z nich jest motywowana przez per-

¹ O znaczeniu słowa „słuchać” pisze Ewa Kofin: „*Słuchać i słyszeć*. Czym się te dwie kategorie różnią i jak się mają do siebie? Podstawą odbioru muzyki jest zawsze proces jej słyszenia rozumiany jako docieranie fal głosowych do czyichś uszu. Zjawisko słyszenia uwarunkowane jest w zasadzie tylko znajdowaniem się w zasięgu fal głosowych, ucho nie ma bowiem powieki i nie może się przed dźwiękami bronić. [...] Słyszenie stanowi bezwarunkową podstawę słuchania, ale to nie znaczy, że musi być z nim tożsame. Różnica polega na udziale świadomości w odbiorze muzyki, która bynajmniej nie zawsze w grę wchodzi. Muzyka uruchamia świadomość wtedy, gdy podmiot kieruje na nią uwagę, i to jest warunek *sine qua non*. Uwaga rozumiana jest zwykle jako świadomość i koncentracja” (E. K o f i n, *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 19n.).

² Szerzej o istocie muzyki i budowie dzieła muzycznego por. Z. L i s s a, *Zarys nauki o muzyce*, Agencja Wydawnicza Ad Oculos, Warszawa–Rzeszów 2007, s. 14n., 19-21.

³ Andrzej Hejmej wyróżnia „trzy muzyczności dzieła literackiego” (A. H e j m e j, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 52): „muzyczność I”, która obejmuje „wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii” (tamże), „muzyczność II”, ograniczającą się do poziomu tematyzowania muzyki i sposobu „prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawienia muzyki w stanie natury” (tamże); „muzyczność III”, która „dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim” (tamże). W połączeniu z okre-

cepcję muzyczną⁴. Słuchanie – wraz z tym, co było słuchane – może wpływać na przykład na kształt instrumentacji głoskowo-rytmicznych, może też być zaczynem jakiegoś pomysłu literackiego odtworzenia struktur muzycznych i – co najczęstsze i najlepiej uchwytne – może stać się przedmiotem literackiego przedstawiania: relacji, opowiadania lub deskrypcji, ukazujących słuchanie, słuchaną muzykę oraz słuchającego. Spróbujemy przyjrzeć się bliżej utworom zawierającym właśnie takie przedstawienia.

Zanim to nastąpi, trzeba jednak zaznaczyć, że w literaturze nie zostały wypracowane konwencje służące prezentowaniu muzyki, stąd każdy utwór, w którym podejmowane są próby jej ukazania, pozostaje niepowtarzalną realizacją oryginalnego, autorskiego zamysłu⁵. Dlatego też wiersze czy prozy tematyzujące na różne sposoby muzykę to kreacje zupełnie odrębne i wyjątkowe, a znajdujące się wśród nich utwory przedstawiające percepcję muzyczną to wyłącznie pojedyncze, osobne próby ukazywania tego doświadczenia. Przedstawienia te są w zasadzie nieporównywalne, w każdym przypadku bowiem przybierają odmienną postać (powstają jako rezultat subiektywnych przeżyć autora), co utrudnia ich zestawianie, wyławianie pokrewieństw i formułowanie prostych uogólnień.

W jaki sposób powyższe stwierdzenia mogą wpłynąć na lekturę utworów poświęconych słuchaniu muzyki? Wydaje się, że podczas odczytywania pojedynczych i osobnych tekstowych przedstawień percepcji muzycznej należy zmierzać przede wszystkim do uchwycenia odrębności doświadczenia, które zostało w każdym z nich ukazane. Uważnie analizując wiersze czy prozy tematyzujące słuchanie muzyki, trzeba zatem skupić się na dociekaniu, jak ono przebiega, co jest jego przedmiotem, a także jakie przynosi rezultaty; innymi

śleniami proponowanymi przez Ewę Wiegandt (zob. E. W i e g a n d t, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 63-77) „muzyczność I” można by nazywać „muzyką literatury”, „muzyczność II” – „muzyką w literaturze”, a „muzyczność III” – „muzycznością literatury” (por. W i e g a n d t, dz. cyt., s. 65).

⁴ Przedstawienia muzyki w literaturze są zawsze rezultatem jej słuchania. Zwrócił na to uwagę Michał Głowiński: „W [...] 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.” (M. G ł o w i ń s k i, *Muzyka w powieści*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, s. 291n.).

⁵ Na brak tych konwencji zwrócił uwagę Michał Głowiński, zaznaczając, że w przypadku dzieł plastycznych „istnieje osobny gatunek literacki – ekfraz – którego tradycje sięgają głębokiej starożytności”, nie ma natomiast „muzycznego odpowiednika ekfrazy, co świadczy o tym, że literatura w tej dziedzinie przejawiała dużą mniejszą inicjatywę, że nie ukształtowały się wyraziste konwencje” (G ł o w i ń s k i, dz. cyt., s. 286). Zauważył to także Andrzej Hejmej: „Nie istnieją literackie konwencje prezentowania muzyki – osiąga się zaledwie niepowtarzalny, jednorazowy efekt w konkretnym utworze literackim” (H e j m e j, dz. cyt., s. 13).

słowy: należy dążyć do uchwycenia odrębności indywidualnego stylu słuchania ukazywanego w tych utworach i odwzorowującego – w większym lub mniejszym zakresie – jedyną w swoim rodzaju, rzeczywistą praktykę słuchania podejmowaną przez danego autora. Realizację tych zamierzeń umożliwia lektura nawet pojedynczego tekstu, którego tematem jest słuchanie muzyki, o ile został w nim utrwalony szczegółowy, „kompletny” wizerunek tego doświadczenia. Czasem jednak nie sposób poprzestać na analizie jednego utworu; obraz niepowtarzalnego stylu słuchania muzyki może bowiem stopniowo wyłaniać się z lektury kilku tekstów – może być w nich „rozproszony” albo ujęty w paru „odsłonach”. W każdym z takich przypadków mamy przecież do czynienia z autorską – pojedynczą i osobną – próbą ukazania niepowtarzalnego doświadczenia odbioru muzyki, wymykającą się niekiedy schematycznym oglądom.

Różne literackie przedstawienia percepcji sztuki dźwięków to – jak już zaznaczono – zwykle odwzorowania rzeczywistych praktyk słuchania muzyki, a one w ciągu przeszło stu minionych lat ulegały istotnym, dynamicznym zmianom, wynikającym z wprowadzania nowych technologii transmisji i rejestracji dźwięku. W ten sposób obok znanej od dawna, tradycyjnej formy percepcji muzyki, polegającej na bezpośrednim kontakcie z dźwiękami jej „żywego” wykonania, coraz większe znaczenie zaczęły uzyskiwać „nowoczesne” sposoby jej odbioru, krystalizujące się już w początkach dwudziestego wieku. W kolejnych dekadach poprzedniego stulecia coraz powszechniejsze stawało się słuchanie muzyki transmitowanej (na przykład przez radio) oraz odtwarzanej z rozmaitych zapisów (mechanicznych, magnetycznych czy cyfrowych), praktykowane przede wszystkim w domu, a z czasem – dzięki wdrożeniom urządzeń przenośnych – w zupełnie dowolnym miejscu⁶. Początkowo, ze względu na niską jakość dźwięku, przekazy radiowe oraz zapisy fonograficzne

⁶ Mieczysław Kominek w książce *Zaczął się od fonografu* (zob. M. K o m i n e k, *Zaczął się od fonografu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986) przedstawia tezę, że rozwój techniki fonograficznej powoduje istotne zmiany w praktykach słuchania muzyki oraz w jej wykonawstwie (czyli interpretacji dzieła muzycznego, którą poza muzykiem tworzy w nagraniu także reżyser dźwięku). Na tym – jego zdaniem – polega wyjątkowe „znaczenie płyty w kulturze dzisiejszego świata: ingerencja nagrania z całym zespołem technologicznych uwarunkowań w proces tworzenia i odtwarzania muzyki; potencjalna wszechobecność muzyki nie do pomyślenia jeszcze kilkadziesiąt lat temu; nowy rodzaj kontaktu słuchacza z muzyką – indywidualny, intymny, domowy” (tamże, s. 234). „Przełomowe znaczenie nagrania dla kultury XX wieku – pisze dalej – szczególnie zaś dla współczesnej kultury muzycznej, wydać się powinno oczywiste. [...] Otóż muzyka i technika w fonografii nie są dwoma niezależnymi aspektami jednego przedsięwzięcia, a technika fonograficzna nie jest tylko wehikułem dla przeniesienia informacji muzycznej. Jej początkowo pasywna, służebna wobec muzyki rola medium została zastąpiona funkcjonalnym przenikaniem się tych dwóch aspektów, w którym jakości techniczne nabrały znaczenia estetycznego, stały się na równi z jakościami muzycznymi środkiem wyrazu nowej sztuki: fonografii” (tamże, s. 290n.).

mogły przynosić rozczarowanie i budzić wątpliwości, czy rzeczywiście za ich pomocą można rzetelnie i satysfakcjonująco zgłębiać różnego rodzaju utwory muzyczne – i czy prezentują one naprawdę pełnowartościową muzykę, czy może raczej jej irytujący falsyfikat⁷. Stopniowo jednak – dzięki udoskonaleniom technicznym, wprowadzanym na szerszą skalę od zakończenia drugiej wojny światowej⁸, słuchanie muzyki „mechanicznej” (jak ją określano) zaczęło traktować jako autonomiczny rodzaj jej odbioru – paralelny i komplementarny wobec tradycyjnego.

Ten niespotykany wcześniej, ukształtowany w nowoczesnym świecie sposób słuchania muzyki stawał się także przedmiotem literackiego przedstawiania – tematyzacji w utworach literackich (zapewne dlatego, że ich autorzy zaczęli go praktykować). Spróbujemy przyrzeć się właśnie takim utworom, pochodzącym z drugiej połowy dwudziestego wieku, a więc z czasów, kiedy różne rodzaje nowoczesnych nośników z zapisami dźwiękowymi stawały się coraz bardziej rozpowszechnione i kiedy kontakt z muzyką – jej różnymi odmianami oraz gatunkami – następował coraz częściej dzięki nagraniom. Lektura tych utworów nie będzie jednak zmierzała do całościowego i wyczerpującego omówienia kwestii, jak ów nowy sposób słuchania muzyki był przedstawiany w literaturze z tego okresu. Przeprowadzony zostanie tu tylko pewien rekonesans, obejmujący ogląd wybranych utworów trzech polskich poetów przynależących do różnych generacji: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1905-1953), Mirona Białoszewskiego (1922-1983) i Stanisława Barańczaka (1946-2014) – autorów zainteresowanych, wręcz zafascynowanych muzyką i przeróżnie nawiązujących do niej w swoich tekstach. Zaproponowane interpretacje będą zatem jedynie wycinkowymi studiami nad trzema odmiennymi

⁷ Powątpiewanie w estetyczną wartość muzyki nagrywanej i odtwarzanej za pomocą nowoczesnych technologii wyrażał już na początku dwudziestego wieku dyrygent orkiestry dętej marynarki Stanów Zjednoczonych John Philip Sousa w artykule *Groźba muzyki mechanicznej*, zamieszczonym w „Appleton's Magazine” z września 1906 roku: „Dotąd celem muzyki – od jej pierwszych dni do dzisiaj – było zawsze wyrażanie uczuć. Teraz, w tym dwudziestym stuleciu, mamy te mówiące i grające maszyny, które znów redukują muzykę do matematycznego systemu megafonów, kółek zębatych, płyt, cylindrów i wszelkich innych obracających się przedmiotów” (cyt. za: K o m i n e k, dz. cyt., s. 279).

⁸ Przyczyniły się do tego wdrożenia różnych urządzeń, nośników i technik służących do zapisywania i odtwarzania dźwięków. Były to na przykład: magnetofony wykorzystujące taśmę celuloidową, zastosowane w radiofonii (w roku 1946), a następnie produkowane na potrzeby indywidualnych użytkowników, drobnorolkowe długogrające płyty gramofonowe (od roku 1948), nagrania stereofoniczne na taśmie (od roku 1956) i płyty gramofonowej (od roku 1957), kasety magnetofonowe typu compact (od roku 1963), nagrania kwadrofoniczne na płycie gramofonowej (od roku 1969), cyfrowe zapisy magnetofonowe zastosowane w fonografii (w roku 1972), płyty kompaktowe (od roku 1982). Szczegółowy, chronologiczny przegląd najważniejszych wydarzeń z historii techniki zapisywania dźwięku został przedstawiony w książce Mieczysława Kominka *Zaczęło się od fonografu*, w rozdziale „Już ponad sto lat fonografu” (zob. K o m i n e k, dz. cyt., s. 9-32).

przedstawieniami sytuacji, w których słuchanie muzyki odbywa się dzięki nagraniom dźwiękowym. Będą one próbą scharakteryzowania – w każdym przypadku z osobna – tego specyficznego realizowanego odbioru muzyki (czyli ustalenia, jak przebiega to słuchanie: co jest słuchane, kto jest słuchaczem, w jakich okolicznościach się ono odbywa, jaki jest jego cel, jakie przynosi rezultaty). W końcu – będą zmierzały do uchwycenia odrębności indywidualnego stylu słuchania, jaki został przedstawiony w wybranych utworach każdego z tych poetów.

GAŁCZYŃSKI

Który z utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego opowiada o tym, jak jest słuchana muzyka? Nietrudno go wskazać – to *Pieśń V*⁹. Przeczytajmy ten znany wiersz:

Garniemy się do muzyki,
muzyka to jest nasz festyn,
kochamy trąbki i smyki,
obój, klarnet i klawesyn.

Jest w domu lichtarz nieduży
z wysoką świecą szkarłatną;
ona do koncertów służy,
do dźwięku dodaje światło.

Ty ją zapalasz w godzinie
muzycznej i płomyk świeci
w chwili, gdy z głośnika płynie
Koncert Brandenburski Trzeci.

Radość jak poważny taniec
przesuwa swój cień po ścianach.
I pada świecy pełganie
na twarz Jana Sebastiana.

Lipski kantor bardzo mile
uśmiecha się zza oszklenia.
Chciałbym wszystkie takie chwile
ocalić od zapomnienia.

⁹ Zob. K.I. Gałczyński, *Pieśń V*, w: tenże, *Dzieła*, t. 2, *Poezje*, red. K. Gałczyńska, B. Kowalska, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 690.

Jak przebiega słuchanie muzyki przedstawione w tym utworze przez Gałczyńskiego – poetę niewątpliwie zafascynowanego sztuką dźwięków¹⁰? Dwoje ludzi, będących bohaterami tego wiersza (i pozostałych ogniów cyklu *Pieśni*¹¹ z roku 1953), słucha muzyki płynącej „z głośnika” w swoim domu; wiadomo jednak również, że słuchanie to odbywa się „w godzinie / muzycznej”. Te dwie lakoniczne informacje skłaniają początkowo do przypuszczeń, że mogą oni być słuchaczami audycji prezentującej o stałej porze interesującą ich muzykę: słuchają radia nadającego „Koncert Brandenburski Trzeci” Johanna Sebastiana Bacha¹². Warto jednak rozważyć jeszcze inną możliwość: bohaterowie wiersza w specjalnie wyznaczonym czasie, nazywanym „godziną muzyczną”, słuchają Bachowskiej kompozycji z płyty odtwarzanej przez gramofon (na przykład wbudowany lub podłączony do radioodbiornika). Tak słuchali muzyki Gałczyńscy – Konstanty i jego żona Natalia – często wraz z przyjaciółmi. Poeta, pasjonujący się muzyką, kolekcjonował bowiem płyty i słuchał ich także w towarzystwie innych osób na specjalnie organizowanych spotkaniach¹³. Karolina Beylin zapamiętała listę kompozycji, które zwykle pojawiały się w programie tych muzycznych wieczorów. Na jedną z nich należy szczególnie zwrócić uwagę: „Kiedy przychodzili do nas, najpierw słuchaliśmy Małej Fugi g-moll Bacha na orkiestrę symfoniczną Stokowskiego, potem koncertu E-dur Bacha (w wykonaniu Jehudiego Menuhina), z którego [Gałczyński – J.W.] najbardziej lubił Andante, wreszcie podwójnego skrzypcowego d-moll, również Ba-

¹⁰ Jerzy Skarbowski zauważa: „Gałczyński był przede wszystkim melomanem, [...] poetą, dla którego przeżycie określonych utworów muzycznych było jednym z najbardziej podstawowych elementów wiersotwórczych. Muzyka jest tematem, motywem przewodnim wielu wierszy, stosowana w utworach muzycznych terminologia odnosząca się do tempa, frazowania, dynamiki i artykulacji przenoszona jest do form poetyckich, liczne metafory, słownictwo, symbole uwikłane są w gęstą sieć odniesień muzycznych” (J. S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: tenże, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 117).

¹¹ Zob. K.I. G a ł c z y ń s k i, *Pieśni*, w: tenże, *Dziela*, t. 2, *Poezje*, s. 687-694.

¹² Audycje z muzyką klasyczną prezentowano w godzinach wieczornych w Polskim Radiu jeszcze przed drugą wojną światową; były to głównie transmisje występów na żywo, odbywających się w studio. Po wojnie pora tych audycji została zasadniczo utrzymana, coraz częściej jednak sięgano po nagrania płytowe (wtedy jeszcze szybkoobrotowe), a od roku 1948 (kiedy otwarto nową siedzibę rozgłośni ogólnopolskiej w Warszawie przy ulicy Myśliwieckiej) systematycznie zaczęto wykorzystywać także nagrania zrealizowane wcześniej w studiach na taśmach celulooidowych. O muzyce w Polskim Radiu pisze Marcin Hermanowski (zob. M. H e r m a n o w s k i, *Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018).

¹³ Wspomina o tym Karolina Beylin: „Wkrótce potem Natalia i Konstanty Gałczyński przyszedli do nas na muzykę. Bo jednym z [...] wspólnych gustów okazała się muzyka i związane z nią zbieranie płyt. To nas połączyło przyjaźnią. [...] Każdy nowy nabytek płytowy w jednym lub drugim domu musiał już koniecznie być uwiecznony takim spotkaniem. Były to piękne wieczory. Przemawiała na nich nie tylko muzyka, ale i inne najbardziej sublimowane gusty poety” (K. B e y l i n, *Jan Sebastian i Hans Christian – dwaj przyjaciele Gałczyńskiego*, w: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, red. A. Kamieńska, J. Śpiewak, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 489n.).

cha. Potem były jeszcze Koncerty Brandenburskie, zwłaszcza trzeci i czwarty w wykonaniu orkiestry pod dyрекcją Abendrotha i Günthera Ramina. Wreszcie fortepianowego koncertu A-dur. Słuchaliśmy też Symfonii g-moll Mozarta, którą bardzo lubił. [...] U Gałczyńskich był inny repertuar niż u nas. Słuchaliśmy, prócz oczywiście Bacha, *Eine Kleine Nachtmusik* Mozarta, Wolfganga Amadeusza, jak go familiarnie nazywał Gałczyński, Kwartetu Beethovena, IX Symfonii, którą Gałczyński nazywał w swej poezji «alkoholem radości»¹⁴. Gałczyński słuchał *III Koncertu Brandenburskiego*, należącego do najbardziej popularnych kompozycji orkiestrowych Bacha¹⁵, z płyt. Jest zatem wysoce prawdopodobne, że ukazane w *Pieśni V* słuchanie tego utworu odbywa się podobnie. Innymi słowy, w „godzinie muzycznej”, przedstawionej w tym wierszu, jej uczestnicy – on i ona (postacie zapewne odtwarzające poetę i jego żonę)¹⁶ – słuchają raczej płytowego nagrania aniżeli audycji radiowej¹⁷.

Ten Bachowski koncert to muzyka, którą oboje szczególnie cenią i podziwiają, podobnie jak całą twórczość muzyczną z osiemnastego wieku – co zostaje zasugerowane już na początku wiersza. Instrumentarium, przywoływane enumeratywnie w pierwszej strofie („trąbki i smyki, / obój, klarnet, kla-

¹⁴ Tamże, s. 491, 494.

¹⁵ *III Koncert Brandenburski* Bacha jest utworem odznaczającym się specyficznym brzmieniem i fakturą. Jego charakterystykę przedstawił między innymi Nikolaus Harnoncourt w książce *Dialog muzyczny. Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, tłum. M. Czajka, Fundacja Ruch Muzyczny, Warszawa 1999, s. 201-215): „Podczas gdy w koncertach pierwszym, drugim, czwartym i piątym wykorzystane są najrozmaitsze kombinacje blachy i drzewa, smyczków i klawesynu, przedstawiające zupełnie przedziwną, jak na tę epokę, różnorodność, to koncerty trzeci i szósty napisane są wyłącznie na instrumenty smyczkowe. W *III Koncercie brandenburskim* zaprezentowana jest cała ich rodzina. Nie znam drugiego utworu w całej historii muzyki, w którym idea przedstawienia pewnego typu instrumentu byłaby zrealizowana równie ściśle: troje skrzypiec, trzy altówki i trzy wiolonczele – zestawienie, które daje się wytłumaczyć jedynie żelazną konsekwencją dotyczącą liczb (odcinki tutti są konsekwentnie trzygłosowe, a każdy z tych głosów jest jeszcze rozszczepiony na trzy) – koncertują z towarzyszeniem basso continuo w wykonaniu violone (kontrabasu) i klawesynu. W koncercie tym przedstawione i wykorzystane są wszystkie wyobrażalne możliwości wynikające z podziału na «solo» i «tutti»: od rzeczywistego solo pojedynczego instrumentu, przez solo z akompaniamentem, aż po koncertujący dialog różnych grup instrumentalnych i trzygłosowe tutti, w którym po trzy instrumenty z każdej z trzech grup grają swoje partie równocześnie, orkiestrowo, unisono” (tamże, s. 204n.).

¹⁶ O wspólnym słuchaniu muzyki przez Gałczyńskiego i jego żonę Natalię pisze między innymi Jerzy Skarbowski: „Znane są liczne świadectwa przyjaciół, kolegów i znajomych Gałczyńskiego, którzy mieli okazję uczestniczyć w tych z dużą pieczołowitością i troską o odpowiedni nastrój organizowanych przez poetę u siebie w domu w Aninie i przy al. Róż w Warszawie koncertach. Słuchając muzyki, często w towarzystwie swej żony Natalii, czynił to Gałczyński w sposób uważny, pogłębiony, wskazujący na żywy rezonans, jaki sztuka dźwięków w nim wzbudzała” (Skarbowski, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 118).

¹⁷ Skądinąd, gdyby przyjąć, że bohaterowie wiersza słuchają audycji radiowej, to nie jest wykluczone, że byłoby w niej prezentowanie właśnie płytowe nagranie utworu Bacha.

wesyn”), wskazuje bowiem dość precyzyjnie właśnie na to stulecie¹⁸. Określa ono też idiom brzmieniowy i stylistyczny ich ulubionej muzyki. To pogodna i wielobarwna dźwiękowo twórczość kompozytorów późnego baroku, stylu galant i wiedeńskiego klasycyzmu. Przede wszystkim – muzyka instrumentalna, także Bachowska. Pełni ona niezwykle ważną funkcję w prywatnym świecie bohaterów wiersza. Słuchanie jej, z jednej strony, przywodzi ich do emocjonalnej równowagi (uspokaja), wprowadzając w błogostan; stąd silna potrzeba (opisywana czasownikiem „garniemy się”) częstego kontaktu z nią – jak z kimś bliskim, dającym poczucie bezpieczeństwa i szczęścia. Z drugiej strony – to ich wspólna zabawa (określana jako „festyn”). Czytając kolejne strofy, można się jednak przekonać, że to dla nich rekreacja szczególnego rodzaju – mająca spełniać jeszcze inne funkcje.

Słuchanie muzyki klasycznej – odtwarzanej z nagrań płytowych – stanowi w prywatnym świecie bohaterów tego utworu także czynność o charakterze obrzędowym, osobiwą „liturgię”, odprawianą o ustalonej porze i mającą swój ryt. Podczas jej sprawowania używany jest – w funkcji przedmiotu o specjalnym, kultowym przeznaczeniu – „lichtarz nieduży / z wysoką świecą szkarłatną”. Czynnością inicjującą obrzędy, wykonywaną przez bohaterkę wiersza, staje się zapalanie świecy przy dźwiękach rozpoczynających „godzinę muzyczną”. To ceremonialne rozniecanie ognia przy zaczynającej grać muzyce budzi skojarzenia z działaniem magicznym, mającym – poprzez zmieszanie dwu różnych rzeczy (dodawanie światła do dźwięku) – „zaczarować” rzeczywistość, a więc ukształtować ją na nowo. Wywołać – na przykład – niepowtarzalny nastrój.

Co stanowi przedmiot tak sprawowanego kultu? To wydaje się oczywiste: muzyka. Obiekt ten jednak zostaje określony precyzyjniej: to Bach i jego twórczość. Bohater-podmiot wiersza, opisując rytualne zapalanie świecy, zaznacza, że jej „płomyk świeci” w chwili, gdy z głośnika płyną dźwięki *III Koncertu Brandenburskiego*; nieco później zwraca też uwagę, że promienie jej migoczącego światła padają „na twarz Jana Sebastiana”, czyli na jego portret wiszący na ścianie. Ten zapalony płomień jest wyrazem hołdu dla artysty i jego sztuki – uroczystym znakiem uczczenia ich doskonałości¹⁹.

¹⁸ O przyporządkowaniu tego instrumentarium do osiemnastego wieku przesądza obecność klarnetu (pozostałe instrumenty mogłyby wskazywać także na muzykę wieku siedemnastego). Instrument ten wywodził się z ludowej szalamai i początkowo znany był pod francuską nazwą „chalumeau”. Jak pisze Curt Sachs: „Szalamaje tego typu zostały przekształcone w klarnety u schyłku XVII wieku” (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Olędzki, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 388).

¹⁹ Jerzy Skarbowski zwraca uwagę na specyficzne gesty poety, które miały stanowić wyraz hołdu dla kompozytora i jego sztuki: „Kult muzyki i postaci J.S. Bacha przejawiał się u Gałczyńskiego bardzo różnorodnie i jak przystało na autentycznego i oryginalnego poetę manifestował się czasem w sposób fantazyjny, często egzaltowany i dziwaczny. Tak było, kiedy – jak podaje Kierst – ustanawiał w czasie spędzanego u siebie w domu sylwestra specjalne «warty bachowskie», tak

Muzyka Bacha staje się obiektem niemal religijnej adoracji, ale równocześnie stanowi element wymyślnej liturgii, odprawianej przez bohaterów wiersza; zostaje rytualnie złączona ze światłem (prawdopodobnie jest słuchana w półmroku, przy jednej zapalanej świecy). Jak wpływa to na jej słuchaczy? Czy powoduje jakieś szczególne konsekwencje – skoro można w tych działaniach dopatrywać się znamion czynności magicznej? Trudno tu o jednoznaczne odpowiedzi. Bohater-podmiot utworu relacjonuje swoje wrażenia w sposób lakoniczny, co oczywiście skłania czytającego do spekulacji.

Najbardziej zagadkowe jest pierwsze z dwu zdań opisujących to, co dzieje się w pokoju, w którym dochodzi do mieszania światła z dźwiękiem: „Radość jak poważny taniec / przesuwą swój cień po ścianach”. Nie wiadomo, czy pogmatwany szyk tego zdania i zaszyfrowanie sensu (przez skrzyżowanie metafor z porównaniem) jest konsekwencją „braku słów” na opisanie czegoś tajemniczego lub zaskakującego, co widzi bohater. Być może to tylko wyszukany – i uduizniony – opis „tańca” cieni na ścianach, będącego rezultatem „radosnego” migotania płomienia świecy. A może te przemieszczenia cieni oznaczają poruszanie się (gestykulowanie albo tańczenie) bohaterów wiersza, którzy zostali opanowani przez radość, poddając się wpływom rytmicznej muzyki i migoczącego światła²⁰? Na pewno jednak bohater-podmiot doświadcza czegoś nowego; w czasie słuchania muzyki Bacha przy świecy zaczyna postrzegać inaczej swoje najbliższe otoczenie – mieszkanie.

Drugie zdanie budzi mniej wątpliwości: „Lipski kantor bardzo mile / uśmiecha się zza oszklenia”. Nie wiadomo jednak, czy jest to prosty opis któregoś z portretów uśmiechniętego Bacha (przypuszczalnie najbardziej znanego obrazu, namalowanego przez Eliasa Gottlieba Haussmanna w roku 1746)²¹, czy też stwierdzenie, że kompozytor zaczął się rzeczywiście uśmiechać, ponieważ jego wizerunek wiszący na ścianie pokoju – w mniemaniu podmiotu wiersza – został cudownie ożywiony przez migoczące światło połączone z dźwiękami jego muzyki. „Jemu także udzieliła się radość” – mogłby myśleć

było, kiedy w liście do Zygmunta Mycielskiego, życząc mu «najczystsze tonu w sztuce», widział go pod patronatem «Św. Bacha»” (S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 120).

²⁰ Kontekstem tych rozważań może być fragment wspomnień Karoliny Beylin dotyczący słuchania muzyki w domu poety: „Oboje – Natalia i Gałczyński – słuchali bardzo pięknie. Ona, siedząc nieruchomo nieomal bez oddechu, wchłaniając całą sobą, twarzą i postacią – muzykę. On inaczej, nie tak spokojnie, niekiedy z gestami rąk, dyrygujących do taktu, niekiedy z uśmiechem wykwitającym nagle na wargach, czasem z porozumiewawczym spojrzeniem skierowanym do innych słuchaczy” (B e y l i n, dz. cyt., s. 491).

²¹ Zob. E. Z a v a r s k ý, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 122-129 (rozdz. „Portret J.S. Bacha”).

bohater-podmiot utworu (poeta), marząc o spotkaniu z prawdziwym Bachem, którego przecież podziwiał i czcił²².

Słuchanie muzyki Bacha w domu z nagrań płytowych, ujmowane w ramy obrzędu, wraz z pasmem wrażeń wywołanych przez odprowadzane rytuały zostaje w finale wiersza zaliczone przez poetę do kategorii doświadczeń, które chciałby „ocalić od zapomnienia”. Co sprawia, że uzyskuje ono taki status? To także wydaje się oczywiste. Decyduje o tym charakter przeżyć, których dostarcza muzyka: skutecznie przyciąga i bawi, wprowadza w błogostan, wywołuje radość. Zmienia nastrój i obraz otoczenia. A poza tym – zbliża tych, którzy jej wspólnie słuchają.

BIAŁOSZEWSKI

Który z utworów Mirona Białoszeńskiego opowiada o tym, jak słuchana jest muzyka? Można wymienić takich bardzo wiele. Poszukując ich, najlepiej sięgnąć do tekstów poety pochodzących z lat siedemdziesiątych – przede wszystkim do tomu prozy *Szумы, zlepy, ciągi* (z roku 1976)²³, ale także do utworów umieszczonych w zbiorach *Odczepić się* (z 1978)²⁴ i *Rozkurz* (z 1980)²⁵ oraz w *Wierszach wybranych i dobranych*²⁶, powstałych w latach 1976-1980, po przeprowadzce autora do mieszkania w wielopiętrowym bloku przy ulicy Lizbońskiej na Saskiej Kępie w Warszawie. Bohater-podmiot tych utworów słucha muzyki tak, jak to wtedy praktykował sam Białoszeński – z płyt gramofonowych. Jest bowiem postacią skonstruowaną w taki sposób, by odtwarzać realne doświadczenia poety i zarazem pozostawać literacką kreacją²⁷.

²² Gałczyński – jak stwierdza Jerzy Skarbowski – najgłębiej przeżywał i najbardziej cenił muzykę Bacha. „Twórca ten był dla niego najwybitniejszym wcieleniem geniuszu duchowego człowieka, niedoścignętym wzorem rozumienia posłannictwa artysty, kompozytorem o największych muzycznych dokonaniach. Bachowi poświęcił też Gałczyński napisany z dużym nakładem wysiłku, wielokrotnie przerabiany i cyzelowany wiersz pt. *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*. Dał w nim poetycką refleksję o ciężkiej pracy wielkiego artysty, trudzie związanym z utrzymaniem licznej rodziny, wyraził duchową samotność kompozytora i głęboko odczuwaną przez niego potrzebę wytchnienia i spokoju” (S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 119).

²³ Zob. M. B i a ł o s z e w s k i, *Szумы, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 2014.

²⁴ Zob. t e n ż e, *„Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*, PIW, Warszawa 2016.

²⁵ Zob. t e n ż e, *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998.

²⁶ Zob. t e n ż e, *Wiersze wybrane i dobrane*, Czytelnik, Warszawa 1980.

²⁷ Tego typu bohater-podmiot jest „ja” mieszczącym w sobie zarówno obraz prawdziwego autora, jak i zupełnie fikcyjnej, abstrakcyjnej osoby – jest przykładem podmiotu sylleptycznego. „«Ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako

Białoszewskiego cechowała niezwykła wrażliwość na wszelkiego rodzaju dźwięki i był on wielkim miłośnikiem muzyki²⁸. Stał się też zapalonym zbieraczem płyt gramofonowych, ich słuchaniu oddawał się systematycznie i nader uważnie. Jego oryginalny sposób słuchania nagrań płytowych zaczął się kształtować jeszcze w latach sześćdziesiątych. Początki tych praktyk utrwaliły się w pamięci Olgierda Wołyńskiego: „Pamiętam pierwszy adapter Mirona, który od kogoś dostał. Postawił go sobie między łóżkiem a ścianą, leżał i słuchał płyt, co potem przechodziło do jego prozo-wierszy”²⁹. Muzyka z płyt stała się już wtedy istotnym i stałym elementem „osobnego” świata Białoszewskiego, mającym także niebagatelny wpływ na uprawianą przez niego twórczość³⁰. Leszek Soliński zapamiętał, że podczas pisania *Pamiętnika z powstania warszawskiego*³¹ słuchał on nieprzerwanie Bachowskiej *Pasji według św. Jana*³². Urządzenia odtwarzające nagrania muzyczne zaczęły go fascynować już w dzieciństwie, o czym opowiada wspomnieniowy zapis z prozy 1939, umieszczonej w tomie *Szумы, zlepy, ciągi*: „To miejsce [między komodą a łóżkiem – J.W.] było moim magazynem. Tam budowałem z klocków gramofony, za które śpiewałem”³³.

Białoszewski słuchał płyt najczęściej w samotności, ale odtwarzał je także swoim gościom. Obraz jego upodobań muzycznych oraz kolekcji nagrań pojawia się we wspomnieniach Tadeusza Sobolewskiego: „Od końca lat sześćdziesiątych, kiedy Miron sprawił sobie dobry, czeski adapter, [...] słuchał muzyki niemal bez przerwy, całymi dniami, a właściwie – nocami. [...] Miał ogromny, idący chyba w tysiące, zbiór płyt”³⁴. Sobolewski zapamiętał także specyficzną

autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe” (R. N y c z, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 108).

²⁸ Zwraca na to uwagę na przykład Stanisław Prószyński, należący do grona przyjaciół poety z lat młodości, w czasie okupacji student konspiracyjnego konserwatorium, po wojnie – muzyk i kompozytor (zob. S. P r ó s z y ń s k i, *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 1996, s. 21-49).

²⁹ O. W o ł y ń s k i, *Plac Dąbrowskiego (Rozmawiał Tadeusz Sobolewski)*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 202.

³⁰ Na temat motywów muzycznych w twórczości Białoszewskiego zob. A. P o p r a w a, *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 319-327. Próbe syntetycznego ujęcia związków poety ze sztuką dźwięków stanowi książka Jerzego Wiśniewskiego (zob. J. W i ś n i e w s k i, *Miron Białoszewski i muzyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004).

³¹ Zob. M. B i a ł o s z e w s k i, *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*, PIW, Warszawa 1971 (wznowienie w wersji uzupełnionej i poprawionej, bez ingerencji cenzury: t e n ż e, *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*, PIW, Warszawa 2014).

³² Por. T. S o b o l e w s k i, *Człowiek Miron*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 34.

³³ M. B i a ł o s z e w s k i, 1939, w: tenże, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 57.

³⁴ T. S o b o l e w s k i, *Post scriptum. Muzyka u Mirona*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 235. W kolekcji płyt Białoszewskiego znajdowały się rozmaite nagrania: „Płyty kupował raczej

atmosferę, jaką wywoływała muzyka słuchana podczas przeróżnych spotkań odbywających się w latach siedemdziesiątych w mieszkaniu Białoszewskiego (w istocie – w jego kolejnych dwu mieszkaniach: na Placu Dąbrowskiego i przy ulicy Lizbońskiej). Podjął też próbę określenia funkcji, jaką pełniła ona w prywatnym, „osobnym” świecie poety: „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 sytuacji, nadać zdarzeniom płynność, rozhuścić rzeczywistość”³⁵.

Słuchanie muzyki z płyt stało się motywem wielu utworów Białoszewskiego³⁶. Przeczytamy kilka z nich, ażeby się przyjrzeć przedstawianym przez poetę oryginalnym sposobom obcowania ze sztuką muzyczną, ale także dowiedzieć się, w jakich okolicznościach i w jakim celu kreowany przez niego bohater przystępował do odtwarzania nagrań płytowych. Będą to utwory powstałe po przeprowadzce poety do mieszkania w bloku na Saskiej Kępie. Czym stawało się wtedy dla niego – i tym samym dla bohatera jego utworów – słuchanie muzyki z płyt?

Białoszewski w nowym miejscu zamieszkania doświadczył początkowo przykrego poczucia obcości. Znalazł się w zasięgu rzeczy dotąd mu nieznanych, choćby dokuczliwych odgłosów, tworzących wraz z innymi doświadczeniami i sytuacjami wyraźnie negatywny obraz wielopiętrowego domu i osiedla – rzeczywistości drażniącej i przerażającej, ale zarazem stawiającej wyzwanie,

dla utworów niż dla 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 może 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. [...] 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, chińską. Chińskiego czy może japońskiego fletu słuchał, kiedy widziałem go ostatni raz” (tamże).

³⁵ Tamże, s. 236.

³⁶ Na pojawiające się w tekstach Białoszewskiego częste wzmianki dotyczące płyt gramofonowych zwrócił uwagę Adam Poprawa: „Niezliczoną ilość razy wspomina się o płytach, które były dla Białoszewskiego niemalże chlebem powszednim. Nie przesadzam. Płyty i muzyka zostały przezeń zinterioryzowane; że mentalnie, to jasne, ale proces ten miał poniekąd charakter także cielesny. [...] Wiele wzmianek np. o płytach nie wymaga jakichś szczególnych, osobnych interpretacji, ale ich nieustanne powtarzanie łączy się niewątpliwie ze znaczeniami fundowanymi na motywach muzycznych. A nawet pojedynczy motyw, i to w nader lapidarnym tekście, może posiadać całkiem nieproste funkcje” (P o p r a w a, dz. cyt., s. 322).

by jakoś ją „oswoić”. Do czego zatem mógł „używać” muzyki z płyt w swoim nowym mieszkaniu? Wydaje się, że początkowo miała ona po prostu zagłuszyć nieznosne blokowe hałasy. Utwór *Puszczanie płyt w mrówkowcu* z cyklu *Trynkowanie mrówkowca* w zbiorze *Odczepić się* (z roku 1978) opowiada jednak o fiasku takich poczyniń:

kręć się kręć

zgrzypce

puk
tam?

tam³⁷.

Wydaje się, że podmiot wiersza, nastawiając płytę („kręć się kręć”), czyli inicjując bieg zapisanej na niej muzyki, cieszy się z perspektywy posłuchania czegoś, co wreszcie sprawi mu radość i przyniesie wytchnienie. Za znak radosnego podekscytowania, które towarzyszy mu w chwili oczekiwania na pierwsze dźwięki nagrania odtwarzanego z płyty, można by uznać wyrażenie „kręć się kręć”, nawiązujące do *Prząśniczki* Stanisława Moniuszki – jeśli potraktować je jako tekstową reprezentację nucenia pogodnej melodii refrenu tej pieśni w chwili uruchamiania talerza gramofonu. Można je też odczytywać jako aluzyjne przywołanie ruchu wrzeciona (będącego we wcześniejszej twórczości Białoszewskiego metaforą form muzycznych)³⁸, oznaczającego tu muzyczną kreację. Zewnętrzne hałasy zakłócają jednak odbiór utworu słuchanego przez poetę w mieszkaniu („zgrzypce”) i zaczynają stopniowo ją zagłuszać („puk / tam? // tam”), upodabniając się do odgłosów prymitywnych i hałaśliwych instrumentów dzikich ludów. Blokowe hałasy tryumfują nad dźwiękami kompozycji na skrzypce.

Jeśli ta akustyczna „próba sił” nie pozwala na zwycięstwo muzyce z płyt, konieczne jest znalezienie innej metody jej słuchania w tak niesprzyjających okolicznościach. Białoszewski odwołuje się do eksperymentów foniczno-wizualnych, które praktykował, mieszkając jeszcze na placu Dąbrowskiego. W prozie *Mniejsze lato* z tomu *Szумы, złepy ciągi* można odnaleźć krótką relację, której narrator, stojąc na balkonie i przeżywając zachwyt letnią aurą oraz muzyką płynącą z wnętrza jego pokoju, wyobraża sobie, że został „za-

³⁷ M. Białoszewski, *Puszczanie płyt w mrówkowcu*, w: tenże, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 100.

³⁸ Metafora „wrzeciona motetu” występuje w wierszu *Sól konstrukcji* z cyklu *Pokrewieństwa*, umieszczonym w debiutanckim tomie Białoszewskiego (zob. t e n ż e, *Sól konstrukcji*, w: tenże, *Obroty rzeczy. Wiersze*, wybór A. Sandauer, PIW, Warszawa 1956, s. 84).

wieszony” w powietrzu: „Stoję na balkonie – uciecha jest – pachnie, kurzu jeszcze nic, dzień nie nadgryziony, ulica ludzi się nie nabyła, wietrzyk owiewa ciepło; stoję w placu, w mieście, wysoko i powietrze mnie obwiesza po cichu. A za uszami mam swój pokój, idzie Palestrina. Albo tak jak teraz Vivaldi. Albo nie”³⁹.

Skutkiem tego wydarzenia staje się odkrycie tajemniczych, istotowych pokrewieństw między ładem, który zapanował dzięki ciepłu w miejskiej przestrzeni, a muzyką dawnych kompozytorów – Giovanniego Pierluigiego da Palestrina oraz Antonia Vivaldiego. Niewykluczone zatem, że ich dzieła posiadają ukrytą zdolność porządkującą, pozwalającą przemieniać dotkniętą entropią zjawiska. Warto sprawdzić, czy w zupełnie nowych warunkach – w mieszkaniu wielopiętrowego bloku – muzyka tych twórców potrafi spełniać podobne funkcje. We fragmentach dziennika Białoszewskiego *Chamowo* (z roku 1980) napotyamy relację z przeprowadzania takiego eksperymentu:

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.

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 zakreśliła się tanecznie dziewczucha, chyba puszcza płyty. Bitowe, bo podryguje. Jakże to szczęście, że takiej nie mam nad sobą.

Słychać Vivaldiego z tyłu, a z przodu skądś podlatuje głos kobiecy, 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 akcenty⁴⁰.

Okazuje się, że obcy świat bloku można porządkować i oswajać, nakładając na jego dźwięki i obrazy odtwarzany z płyty utwór Antonia Vivaldiego⁴¹. Dotknięta nieładem rzeczywistość w rezultacie zestawiania „fonii z wizją” nie zostaje wszakże zagłuszona albo cudownie „poprawiona”. Z połączenia tych z pozoru niepasujących do siebie zjawisk zaczyna powstawać w świadomości obserwatora zupełnie nowa całość. Proces krystalizowania się w jego jaźni

³⁹ T e n ż e, *Mniejsze lato*, w: tenże, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 44.

⁴⁰ T e n ż e, *Chamowo*, w: tenże, *Rozkurz*, s. 87.

⁴¹ Dzieje się tak również, gdy z przeróżnymi, chaotycznymi odgłosami świata zestawiać dźwięki koncertu fortepianowego Wolfganga Amadeusza Mozarta, o czym opowiada inny fragment *Chamowa*: „Nawarczał mi ten dwupłatowiec, nafruwał się. Dzieci się huśtają, ćwierkają, ludzie wrócili z prac, kuja, skrzypią łopatom, podlewają... Nastawiłem fortepianowiec Mozarta” (tamże, s. 78).

nowego obrazu rzeczywistości, prowadzący do odkrywania głębokiego sensu i jedności bytu, został zrelacjonowany w jednym z fragmentów *Rozkurzu*. Tym razem funkcję porządkującą niepokojące „nowe układy akustyczne”⁴² bloku odegrała zachowana w pamięci narratora – i wprawiająca go w zdumienie – pogodna fraza muzyczna o zupełnie nieklasycznym rodowodzie:

Dlaczego ja sobie ubzdurałem, że na pustym korytarzu na jedenastym piętrze w upalne noce trzepoce śpiew na mandolinie „I grała, śpiewała...” Żarowy świecą. Potem wiatr wszystkimi klatkami wieje, łączy się z sobą przez jedenaste piętro korytarzem... Rozdziela, wyje... Jak jeden olbrzymi instrument miejskiej natury – harfa bloku.

Czy blok harfy?⁴³

Dwie metafory – „harfa bloku” i „blok harfy” – wydają się odzwierciedleniem ważnych namysłów podmiotu-bohatera tej prozy: Czy blok dzięki działaniom harmonijnej muzyki stał się w jego wyobrażeniach „harfą”, symbolem muzyki kosmicznej i boskiej, czy też raczej był nią już wcześniej, zanim został tak postrzeżony? Odkrycie tej nieoczywistej, ukrytej prawdy o betonowym „mrówkowcu” jako figurze odwiecznego ładu okazuje się możliwe dzięki odpowiednio nastrojonej percepcji – w czym musiała wziąć udział muzyka słuchana z płyt. Jej porządkująca funkcja to jednak stopień do czegoś więcej. Po oswojeniu drażniących i obcych dźwięków oraz przestrzeni muzyka może stać się tym, czym bywała już w poprzednim mieszkaniu poety, na Placu Dąbrowskiego: katalizatorem natchnienia, prowadzącego ku przeżyciom mistycznym (wówczas funkcję taką spełniała niezawodnie muzyka Johanna Sebastiana Bacha)⁴⁴.

Początkiem takich właśnie doświadczeń okazuje się w nowym mieszkaniu łączenie muzyki słuchanej z płyt z zaokiennymi widokami. Opowiada o tym wiersz *Rano sprawdzania i zapominania i zaskoczenia*⁴⁵ z cyklu *Jedno rano*, opublikowanego w zbiorze *Wiersze wybrane i dobrane*. Jego bohater-podmiot, słuchając klawesynowej kompozycji Bacha, skupia się na dźwiękowych szczegółach jej przebiegu, by w końcu doznać ekstazy:

⁴² Tamże, s. 72.

⁴³ T e n ż e, *Rozkurz*, w: tenże, *Rozkurz*, s. 103.

⁴⁴ Zapisy wskazujące na taką funkcję muzyki znajdują się na przykład w prozach: *Jeszcze, jeszcze frywole. Mniemania a omamy* (zob. t e n ż e, *Jeszcze, jeszcze frywole. Mniemania a omamy*, w: tenże, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 140-146), *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja* (zob. t e n ż e, *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja*, w: tenże, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 166-170) oraz *Transy* (zob. t e n ż e, *Transy*, w: tenże, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 226-239).

⁴⁵ Zob. t e n ż e, *Rano sprawdzania i zapominania i zaskoczenia*, w: tenże, „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 173.

Zostawiam Bacha z klawesynem.
 Idę do okna.
 Nie wychodzi.
 Bach dochodzi.
 Dwa razy na raz.
 Raz jako muzyka,
 dwa brzęk.
 A to tak cicho.
 Wracam, siadam.
 Idzie.
 Tu dobrze. Razem.
 To natchnienie
 zamyślenie, zalecenie drogi
 w tył
 święta obojętność⁴⁶.

Czynnikiem, dzięki któremu bohater tego utworu doświadcza natchnienia i kontemplacyjnego skupienia („zamyślenie”), objawienia prawdy („zalecenie drogi / w tył”) i – w końcu – mistycznego zobojętnienia oraz oderwania od rzeczywistości („święta obojętność”), jest uważne słuchanie płytowego nagrania muzyki Bacha. Słuch bohatera wiersza dociera do dwu, płynących równolegle, pasm dźwiękowych („Dwa razy na raz”): przebiegu melodyczno-harmoniczno-rytmicznego („muzyka”) i zagadkowych odgłosów („brzdęk”), których osobliwość zasygnalizowana została w grafii wiersza przez pustą (białą) przestrzeń między opisującymi je słowami. To tak, jakby strumień dźwięków muzycznych był otaczany przez intrygujące kłębowisko „białych”, metalicznych szmerów (skądinąd będących składową brzmień klawesynowych), sprawiających wrażenie, że są komunikatem pochodzącym z niewyraźalnych sfer bytu. Ich wspólne – ciche – „granie”, coraz bardziej angażujące uwagę słuchającego i sprawiające mu przyjemność („Idzie. / Tu dobrze. Razem”), w finale wywołuje w jego świadomości tajemniczy stan „cofania się” w stronę nieodczuwania niczego.

Podobne rezultaty przynosi słuchanie płyty z organowymi kompozycjami Bacha relacjonowane lapidarnie w jednym z utworów cyklu *Letnie półwiersze* w zbiorze *Odczepić się*:

Bach – organy
 po zmęczeniu
 nareszcie to to
 białe
 bez smaku
 góra
 rusza⁴⁷.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ T e n ż e, *Bach – organy*, w: tenże, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, s. 137.

Niejasne, trudne do wytłumaczenia są ostatnie słowa tego wiersza. Trudno uchwycić, czego ostatecznie doświadcza jego bohater, wcześniej doznający błogości („nareszcie to”) i „zawieszenia” zmysłów, czyli tracenia kontaktu z rzeczywistością („białe / bez smaku”). Być może jego gasnąca świadomość, docierając dzięki muzyce Bacha do abstrakcyjnego rdzenia bytu („białe / bez smaku”), równocześnie wzlatuje („góra”) lub może rozpoczyna wspinaczkę na szczyt mistycznego wzniesienia (przypominającego Górę Karmel?). A może „widzi” on coś, co poraża swym ogromem i zarazem zaczyna groźnie posuwać się w jego stronę („góra / rusza”). Niewątpliwie jest wszakże jedno: dla bohatera utworu początkiem tych ekstatycznych doznań (następujących „po zmęczeniu”) jest słuchanie podniosłych organowych kompozycji Bacha (niejednokrotnie brzmiących monumentalnie). Z zapisu umieszczonego we wcześniejszym ogniwie cyklu *Letnie półwiersze* wiadomo, dlaczego właśnie one mogą tak na niego wpływać:

Na ulotnienie
ludzkości
puszczam
Bacha.
Świetny.
Zajeżdża
kontemplacją
i śmoncesami⁴⁸.

Intensywne wsłuchiwanie się przez podmiot wiersza w dzieła Bacha – porównywane synestezyjnie do zażywania środka odurzającego o agresywnym zapachu (specyfiku, który „zajeżdża”) – otwiera wstępny etap kontemplacyjnego skupienia, prowadzącego finalnie do ekstazy. Zaskakujący, dźwiękowy kształt tych kompozycji fascynuje i wywołuje poruszenie („światny”). Utwory te są bowiem mieszaniną rzeczy nieprzystawalnych – okazują się uduchowione i zarazem zabawne; każdy z nich oszałamia i zniewala („zajeżdża”), zaskakując tajemniczym przekazem („kontemplacją”) ukrytym w muzycznych symbolach, ale także komicznymi figurami dźwiękowymi („śmoncesami”), budzącymi skojarzenia z gramami słownymi z żydowskich dowcipów.

Wyławianie zaskakujących szczegółów z muzycznych przekazów dowodzi niewątpliwie zdolności dogłębnego, analitycznego słuchania, ale stanowi także przejaw jeszcze innej – generalnej – dyspozycji poety i bohatera-podmiotu jego utworów: umiejętności wychwytywania i eksplorowania wszelkich „do-

⁴⁸ T e n z e, *Na ulotnienie*, w: tenże, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, s. 137.

nosów rzeczywistości”⁴⁹. Muzyka jako jedno ze zdarzeń świata, które należy postrzegać jako nieoczywiste i pełne nieodkrytych jeszcze treści, to także „obiekt” przeznaczony do kontemplacyjnego zgłębiania. Co więcej, „obiekt” wyróżniony – dający bowiem szansę niemal automatycznego i pewnego wglądu w istotę rzeczy, a także posiadający zdolność porządkującą, i w końcu – inicjujący stany mistyczne.

Czym było zatem dla Białoszewskiego – i dla bohatera-podmiotu jego utworów – słuchanie muzyki z płyt w nowym mieszkaniu? Zmierzało ono najpierw do oswojenia i uporządkowania tego, co okazywało się obce i nieprzyjazne w nieznanym otoczeniu. Wówczas stawało się jedną ze składowych wielkiego aktu słuchania świata – słuchania „muzyki” rzeczywistości, rozbrzmiewającej rozmaitymi głosami, które – jeśli odpowiednio nastroić percepcję – układają się w zadziwiającą, harmonijną całość. Pozostawało jednak równocześnie rodzajem praktyki kontemplacyjnej, prowadzącej do nawiązywania łączności z tajemniczymi, głęboko ukrytymi sferami bytu – z nieuchwytnym i niewiadomym Absolutem.

BARAŃCZAK

Który z utworów Stanisława Barańczaka opowiada o tym, jak słuchana jest muzyka? W twórczości tego poety – niezwykle wrażliwego na dźwięki i muzykę⁵⁰ – występuje co najmniej kilka wierszy, z których można by czerpać

⁴⁹ Wyrażenie to nawiązuje do tytułu zbioru prozy Białoszewskiego *Donosy rzeczywistości*, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1973 (zob. wznowienie w wersji bez ingerencji cenzury: t e n e, *Donosy rzeczywistości*, PIW, Warszawa 2013).

⁵⁰ Tomasz Cyz w posłowie do książki *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* (zawierającej wybór sporządzonych przez poetę przekładów librett znanych dzieł muzycznych) napisał: „Poezja – albo lepiej: cała twórczość – Stanisława Barańczaka pełna jest związków z muzyką, muzycznych odniesień. [...] Stanisław Barańczak miał fenomenalny słuch muzyczny. W jakimś sensie komponował wiersze jak muzykę, szczególnie te późne, ostatnie. Szukał słowa, które nie tylko znaczy, lecz także brzmi. Szukał spłotu słów, które jak melodię można łamać, nawijać, dzielić, przetrzącać, zderzać, pieścić. Szukał rytmu, który zorganizuje ruch słów (nut), wersów (melodii), strof i strofiek (fraz), dłuższej wypowiedzi (pieśni albo arii). I najczęściej to wszystko znajdował – tak że «jedno nie przeciwdziałało drugiemu»” (T. C y z, *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*, w: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 363n.). Aleksandra Reimann stwierdza, że ze względu na przenikanie do świadomości poetyckiej Barańczaka rozmaitych odniesień do muzyki można by mówić w przypadku tego autora o „muzycznym światopoglądzie”: „Myśli, w których obecna jest sztuka dźwięków, układają się w konsekwentny ciąg poglądów na temat muzyki oraz filozofii, estetyki, powinności poezji, która ma wyrażać zakłóconą harmonię codzienności. Odnotować bowiem trzeba, że zakres «muzycznego światopoglądu» obejmuje nie tylko teorię i praktykę języka poetyckiego, ale także sposób postrzegania rzeczywistości” (A. R e i m a n n, *Muzyczny światopogląd Stanisława Barańczaka*, w: *taż, Muzyczne transpozycje*).

informacje na ten temat⁵¹, ale pierwszeństwo należy przyznać opublikowanemu w tomie *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*⁵² utworowi *Kontrapunkt*. Jego bohater wyrusza w podróż samochodem i od początku jazdy towarzyszą mu dźwięki słynnej kompozycji Johanna Sebastiana Bacha:

Wariacje dla Goldberga, w rozpoznawalnym od razu nagraniu Glenna Goulda, bryznęły z głośników stereo, gdy włączył starter; i z tym gwałtowniej mdlącą odrazą, męką właściwie, przeklął to, co natychmiast stanęło tępą przegrodą w poprzek rwącego strumienia akcentów: świadomość, że się musi pośpieszyć, jeśli na wieczór chce zajechać do miasta, znaleźć gdzieś parking (w centrum! o tej porze!) i zdążyć przynajmniej na koniec wiecu, na którym, jak dobrze pójdzie, uchwali się z pięć rezolucji, potępiających (w sposób stanowczy, kategoryczny i całkowicie bezsilny) łamanie praw ludzkich i ucisk. Nie żeby nie był już w stanie czuć bólu, współczucia, goryczy. Im później, im odległej, tym większą to miało wartość, tym łatwiej, może z nerwów, łyżę piekły w kącikach oczu. Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięzłe spleciony warkocz kontrapunktu, rozważać cud współistnienia głosów, z których każdy odbywa w czasie osobną podróż, a w każdym punkcie czasu łączy je inna harmonia. Życia by nie starczyło, nie tylko tej chwili — odłóż to na później. Przyspieszył, i dopiero gdy ostro hamował przed skrzyżowaniem, niejasna myśl: że w tak gęstej muzyce jest miejsce na wszystko, z nim włącznie — że jedno nie przeciwdziała drugiemu, że nie on słucha, ale muzyka używa mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidywała⁵³.

To wiersz w całości poświęcony słuchaniu utworu muzycznego⁵⁴, a ściślej – odtwarzający sytuację, w której dokonuje się percepcja *Wariacji Goldber-*

S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski, Universitas, Kraków 2018, s. 115).

⁵¹ Są to wiersze: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* (zob. S. B a r a n c z a k, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 419), *Tenorzy* (zob. t e n ż e, *Tenorzy, czemu was kocham? Przecież wszyscy jesteście tłustawi*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 431), *Hi-Fi* (zob. t e n ż e, *Hi-Fi*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 433n.) i „*Bist Du bei mir*” (zob. t e n ż e, „*Bist Du bei mir*” w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 459n.), a także utwory wchodzące w skład cyklu *Piosenki, nieśpiewane Żonie* z tomu *Chirurgiczna precyzja* (w *Wierszach zebranych* s. 476–486).

⁵² Zob. t e n ż e, *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*, red. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Paryż 1988.

⁵³ T e n ż e, *Kontrapunkt*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 375.

⁵⁴ Interpretacje tego wiersza opublikowali: Adam Poprawa (zob. A. P o p r a w a, *Bach w samochodzie albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka*, „Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 2, s. 44–52) i Aleksandra Reimann (por. A. R e i m a n n, *Muzyczny styl odbioru tekstów*

gowskich Bacha w wykonaniu ekscentrycznego kanadyjskiego pianisty Glenna Goulda⁵⁵.

Spróbujmy na wstępie lektury *Kontrapunktu* określić nieco dokładniej, kim jest bohater utworu (nie poprzestając jedynie na stwierdzeniu, że jest kierowcą samochodu). To zapewne wytrawny meloman – potrafi bowiem zidentyfikować natychmiast („od razu”) wykonawcę utworu, którego dźwięki pojawiły się nagle („bryznęły”) we wnętrzu jego samochodu⁵⁶, w chwili, gdy wyruszał w drogę. Pozostanie jednak raczej nieodgadnione, którą z dwu słynnych – i zupełnie różnych wykonawczo – Gouldowskich interpretacji rozpoznał on bez trudu: tę pierwszą, nagrałą w roku 1955, czy też ostatnią, z roku 1981 (zarejestrowaną rok przed śmiercią pianisty)⁵⁷. Pojawiające się w wierszu lakoniczne określenie gry Goulda jako „rwącego strumienia akcentów” może wszakże skłonić do postawienia hipotezy, że chodzi o tę pierwszą,

literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, s. 154-177). O wierszu tym pisała także Joanna Dembińska-Pawelec (por. J. D e m b i Ń s k a - P a w e l e c, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 397n.).

⁵⁵ Glenn Gould był pianistą o wyjątkowo silnej indywidualności, łamał przyjęte kanony i normy interpretacyjne, wprowadzając własne. Jego interpretacje zyskiwały jednak zwykle entuzjastyczne opinie. Nagrane przez niego w czerwcu 1955 roku *Wariacje Goldbergowskie* wielu krytyków uznało za przełom w interpretacji Bacha. „Równolegle z działalnością koncertową wypracowywał własny system nagrywania płyt, który pozwalał – dzięki zastosowaniu bardzo precyzyjnego montażu – na osiągnięcie rezultatu pozostającego w idealnej zgodności z założeniem wyjściowym. G. [Gould – J.W.] uważał, że tylko studio daje możliwość absolutnej koncentracji, podczas gdy na sali, podczas koncertu, zbyt wiele szczegółów wymyka się spod kontroli, stając się dziełem przypadku. Postanowił więc zrezygnować z występów publicznych” (J. W e b e r, hasło „Gould Glenn”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. e-f-g, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 408).

⁵⁶ Aleksandra Reimann stwierdza: „Muzyka [...] nie «rozległa się» czy «odezwała», ale «bryznęła», niejako więc wtargnęła do wnętrza samochodu. Zapewne utwór Bacha nie był słuchany od początku, ale mógł odezwać się *fortissimo* w sposób zupełnie nieoczekiwany” (R e i m a n n, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, s. 161). Adam Poprawa natomiast zaznacza, że czasownik „bryznęły”, za pomocą którego określa autor pierwsze dochodzące do bohatera dźwięki, nie wydaje się [...] określeniem najbardziej adekwatnym do rozpoczynającej dzieło *Arii I*” (P o p r a w a, *Bach w samochodzie albo próba harmonii*, s. 47). „Użycie tego akurat słowa – pisze dalej – oznaczać więc może, że cykl Bacha jest słuchany na przykład od wariacji pierwszej. W każdym razie – bez wstępu, bez przygotowania” (tamże).

⁵⁷ Stefan Rieger syntetycznie objaśnia, co odróżnia te dwie interpretacje: „W roku 1981 Gould nagrał po raz drugi *Wariacje Goldbergowskie*. Z zasady nie nagrywał niczego powtórnie. Uczynił wyjątek dla utworu, dzięki któremu w roku 1955, z dnia na dzień, zyskał światową sławę. Obie wersje fascynują. Różnice między nimi, jak to ujmuję Michel Scheider, oddaje jedno słowo: «mniej». «Mniej szybko, mniej napięć i zaznaczonych intencji, mniej zewnętrżności. Gould ujmuję, działa przez odejmowanie, zaniechanie, elipsę. I co jest niesłychane: za pośrednictwem tego mniej daje nam więcej [...]»” (S. R i e g e r, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 50). Na marginesie warto dodać, że Glen Gould nagrał *Wariacje Goldbergowskie* po raz pierwszy (dla Radia CBC) w roku 1954; ta zupełnie nieznana rejestracja została opublikowana dopiero w roku 2007.

utrzymaną w bardzo szybkich tempach, które sprawiają, że muzyczna „akcja” Bachowskich *Wariacji*... płynie potoczyscie i wartko. Identyfikacja nagrania to jednak nie jedyna przesłanka wskazująca na muzyczne pasje bohatera wiersza. Warto choćby zwrócić uwagę na napomknięcie o obecności „głośników stereo”; można przypuszczać, że nie są mu obojętne parametry dźwiękowe słuchanej muzyki. Warto też zauważyć, że znajdujący się w jego samochodzie radioodbiornik albo odtwarzacz⁵⁸ – bohater wiersza mógłby bowiem słuchać Gouldowskiego nagrania, z równym prawdopodobieństwem, dzięki każdemu z tych urządzeń⁵⁹ – zaczyna działać już w chwili rozruchu silnika; może to oznaczać, że przebywając w samochodzie, bohater wiersza potrzebuje stałej obecności muzyki, w ogóle więc nie wyłącza urządzenia, dzięki któremu może jej słuchać. Nie rozstaje się z muzyką – potrzebuje jej towarzystwa, szczególnie podczas podróży. Tym razem będzie ją odbywać przy dźwiękach *Wariacji Goldbergowskich* Bacha – kunsztownej kompozycji, złożonej z arii i trzydziestu wariacji, w których konstruowaniu zostały wykorzystane wyszukane środki i formy polifoniczne⁶⁰. Przeanalizujmy, w jakie okoliczności zostało uwikłane słuchanie jej nagrania.

Przyglądając się wykreowanej przez poetę sytuacji lirycznej, nietrudno zauważyć, że bohater wiersza jest uczestnikiem trzech równoległe rozwi-

⁵⁸ W tej kwestii interpretatorzy wiersza mieli różne zdania. Adam Poprawa wskazywał na radio: „Arcytrudna muzyka Bacha dociera za pośrednictwem radioodbiornika” (P o p r a w a, *Bach w samochodzie albo próba harmonii*, s. 46). Aleksandra Reimann natomiast zauważyła, że „bohater wiersza włącza magnetofon” (R e i m a n n, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, s. 163), a dźwięki *Wariacji Goldbergowskich* dochodzą „z głośników samochodowego odtwarzacza” (tamże, s. 175).

⁵⁹ Gouldowskie nagranie *Wariacji Goldbergowskich* Bacha mogło znajdować się w programie audycji radiowej nadawanej w chwili, gdy bohater wiersza wyruszał w podróż samochodem; mogło być jednak odtworzone z kasety magnetofonowej (lub płyty kompaktowej), pozostawionej wcześniej w „kieszeni” odtwarzacza, który został uruchomiony – podobnie jak radioodbiornik – w chwili włączania samochodowego startera.

⁶⁰ Polifonię tego utworu charakteryzuje między innymi Bohdan Pocię (por. B. P o c i e j, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995, s. 97-101). Oto fragment jego wywodu: „*Wariacje Goldbergowskie* – obok *Wohltemperiertes Klavier*, *Musikalisches Opfer*, *Die Kunst der Fuge* – stanowią najintensywniejsze ognisko Bachowskiej sztuki polifonii, inaczej mówiąc – techniki kontrapunktu. [...] Jest to więc rozległe, wieloaspektowe studium polifonii, kontrapunktyki «klawiaturowej», realizacja idei polifonii w medium harmoniki funkcyjnej i tonalności dur-moll. Wprawdzie w porównaniu z wielotonacyjnością *Wohltemperiertes Klavier* «rozrzut» harmoniczno-tonalny jest tu ograniczony dyscypliną wariacyjną jednej zasadniczej tonacji (G-dur) panującej w całym utworze, ale w jej polu mamy całą misterną sieć mikromodulacyjnych odchyłeń. Kontrapunkt. Imitacja. Kanon. Te trzy hasła określają generalnie bogatą problematykę kompozytorską *Wariacji*, a każde hasło wskazuje na swoje źródła – głębokie osadzenie w historii muzyki. [...] Całą tę, niełatwą do opanowania praktycznego, problematykę polifonii podaje tutaj Bach w formie skończonej doskonałej, w postaci wysoce w słuchaniu atrakcyjnej, w fakturze zawsze przejrzystej, dwu- i trzygłosowej” (tamże, s. 98n.).

jających się „akcji”⁶¹, zainicjowanych w tym samym momencie – z chwilą uruchomienia samochodowego rozrusznika. Są to: po pierwsze – muzyczny przebieg fragmentu nagrania *Wariacji Goldbergowskich*, po drugie – jazda samochodem, po trzecie – bieg myśli bohatera. Jest on uczestnikiem tych trzech ciągów zdarzeniowych, wykonuje bowiem równocześnie symultaniczne względem siebie czynności: słucha muzyki (z radia lub odtwarzacza), kieruje samochodem, myśli o słuchanym utworze, jeździ i celu swej podróży⁶².

Czym mogłoby być motywowane takie właśnie ukształtowanie spłotu trzech „akcji” tworzących sytuację liryczną w tym wierszu? Odpowiedź wydaje się ukryta w słowie, które zostało umieszczone w tytule: „kontrapunkt”. Jego pierwotne znaczenie związane jest z muzyką, a precyzyjniej – z jej tworzeniem. „Kontrapunkt” to nazwa techniki kompozytorskiej polegającej na równoczesnym prowadzeniu (zestawianiu) w utworach polifonicznych samodzielnych linii melodycznych (głosów), według określonych zasad tonalnych, harmonicznych i rytmicznych⁶³. Spłot kilku równoległych „akcji” ukazujących w tym wierszu to zatem konstrukcja motywowana zasadami muzycznego kontrapunktu, to poetyckie odtworzenie techniki równoczesnego prowadzenia kilku głosów.

Z zasad muzycznego kontrapunktu wynika również, że pomiędzy dźwiękami przynależącymi do poszczególnych głosów tworzą się współbrzmienia o dwojakim charakterze: konsonansowe (harmonijne) lub dysonansowe (dysharmonijne)⁶⁴. Warto zatem zapytać, czy i ta właściwość polifonicznej kon-

⁶¹ Zauważa to Aleksandra Reimann: „Barańczak stwarza swego rodzaju polifoniczność sytuacji. W wierszu spotykamy «kontrapunkt potrójny»: zachodzi on między muzyką, świadomością bohatera i rutynowym prowadzeniem pojazdu” (R e i m a n n, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, s. 163).

⁶² Spostrzeżenie to formułuję, kierując się stwierdzeniami Aleksandry Reimann: „Od momentu, w którym bohater wiersza włącza magnetofon, mamy do czynienia z równoczesnym wykonywaniem różnych czynności [...]. Słuchaniu towarzyszą zajęcia wykonywane symultanicznie” (tamże, s. 163).

⁶³ Zob. J. H a b e l a, hasło: „Kontrapunkt”, w: tenże, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 95; por. hasło „Kontrapunkt”, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 461n.

⁶⁴ Relacje zachodzące między elementami kompozycji polifonicznej scharakteryzował Bohdan Pocij w rozprawie *Bach – muzyka i wielkość*: „Sztuka kontrapunktu, unaoczniona w systemie reguł, stanowi [...] jądro i fundament wszelkiej umiejętności komponowania. Komponowanie muzyki jest w swej istocie przede wszystkim składaniem, zestawianiem, zestrzajaniem, uzgadnianiem różnobarwnych elementów. Zgodność i harmonia jest tu ideałem, do którego cała, rozwijająca się w pewnym «przedziale czasowym», muzyka zmierza; dźwięki w poszczególnych głosach polifonicznej konstrukcji spotykają się i zestrzajają we współbrzmienie, w akord; każdy dysonans dąży do konsonansowego (harmonijnego) rozwiązania. Można by rzec, iż «polifonia» dąży do «harmonii», wszelako jest polifonia zawsze w stosunku do harmonii pierwsza, bardziej zasadnicza, bardziej pierwotna” (B. P o c i e j, *Bach – muzyka i wielkość*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 8n.)

strukcji została odtworzona w wierszu. Które zatem z jego motywów można by uznać za ekwiwalenty współbrzmień konsonansowych lub dysonansowych?

Ponownie należy przyjrzeć się przebiegom wspomnianych trzech „akcji” tworzących sytuację liryczną. Już w początkowej fazie tych przebiegów w relacjach między nimi wyraźnie zaznacza się dysharmonia. Dźwięki nagrania Bachowskiej kompozycji zderzają się („bryznąły z głośników stereo”) z rozruchem silnika i początkiem jazdy („włączył starter”), a także ze świadomością bohatera – z nawałem (z „tępą przegrodą”) jego niespokojnych myśli o tempie i celu podróży⁶⁵. Na dalszym etapie jazdy to drugie dysonansowe „współbrzmienie” ulega diametralnej, choć chwilowej zmianie. Między muzyczną „akcją” *Wariacji Goldbergowskich* a świadomością bohatera dochodzi do zestrojenia – wkrótce jednak przerwane przez jego ironiczną myśl (auto-przyganę?): „Życia by nie starczyło, nie tylko tej chwili – odłóż / to na później”.

Tej chwili harmonijnego „współbrzmienia” dwu „akcji” wiersza należy przypatrzeć się wnikliwiej. Jest ona bowiem momentem, w którym następuje uważniejsze słuchanie fragmentów *Wariacji Goldbergowskich* Bacha. Jest chwilą „porozumienia” bohatera wiersza z polifoniczną muzyką kompozycji, która – choć bardzo dobrze mu znana – od początku jazdy samochodem funkcjonuje „gdzieś obok” niego, wyraźnie niedopasowana do jego zamierzeń i działań. To krótkotrwałe doświadczenie zestrojenia się z nią – jej słuchanie – dokumentuje w wierszu następujący zapis:

Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięźle spleciony warkocz
kontrapunktu, rozważać cud współistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż,
a w każdym punkcie czasu wiązuje je inna harmonia.

Znakiem intensywnego pragnienia, by choć przez krótki czas doświadczać kontaktu z polifoniczną muzyką *Wariacji Goldbergowskich*, jest powtórzenie wyrażenia „przez chwilę”, otwierające ten fragment. Początkowo może się wydawać, że mamy tu do czynienia po prostu z trafnym oraz pogładowym – i zarazem efektownym poetycko – objaśnieniem, czym jest technika kontrapunktu; że zawarta w tym rozbudowanym zdaniu wypowiedź to przede wszystkim

⁶⁵ Potwierdzają to spostrzeżenia Joanny Dembińskiej-Pawelec: „Jadący samochodem bohater doświadcza dysonansowego zderzenia przenikających się dwu sfer: pospiesznej, doraźnej codzienności i doskonałej linii melodycznej muzyki Jana Sebastiana Bacha. Obie te sfery wydają się przeszkadzać sobie, odpychać się, wykluczać wzajemnie” (D e m b i ŋ s k a - P a w e l e c, dz. cyt., s. 397). O tym braku zestrojenia pisze także Adam Poprawa: „Strefa muzyki (a więc doskonałości, sensu, esencji) oraz sfera codzienności (banalne kłopoty spowodowane prowadzeniem samochodu) są na początku postrzegane jako obszary nie dające się pogodzić. Zajęcia związane z jazdą samochodem uniemożliwiają przyjęcie muzyki” (P o p r a w a, *Bach w samochodzie albo próba harmonii*, s. 47).

wyraz podziwu dla słuchanej muzyki i udana próba zwięzłego opisu jej polifonicznych struktur. W istocie jest to przenośnie ujęte objaśnienie sposobu słuchania muzyki praktykowanego przez bohatera wiersza (i przypuszczalnie przez ukrywającego się za jego maską poetę – autora). Jego „metodę” opisują dwa następujące po sobie wypowiedzenia, zawierające – jak w „instrukcji” – bezosobowe formy czasowników: „gładzić zwięźle spleciony warkocz / kontrapunktu” i „rozważać cud współlistnienia głosów”. Pierwsze z tych wypowiedzeń ukazuje słuchanie muzyki – przez synestezyjne odniesienie do zmysłu dotyku („gładzić [...] warkocz”) – jako doznanie emocjonalne i intymne, czyli przeżycie ogniskujące pozytywne uczucia osób chcących wyrażać przez czułe gesty na przykład sympatię, przywiązanie, miłość. W drugim wypowiedzeniu natomiast słuchanie to zostaje przedstawione jako czynność o charakterze intelektualnym: jako rozumowanie („rozważać cud”), zmierzające do odkrycia sensu muzycznych konstrukcji – do zgłębiania ich tajemnicy.

Te dwie odmiany percepcji muzycznej – emocjonalna i intelektualna – uobecniają się w świadomości bohatera wiersza. Jak jednak mogą one w niej funkcjonować? Czy ich działanie jest równoczesne, czy może raczej sekwencyjne? Odczytywany fragment nie pozwala na sformułowanie jednoznacznych odpowiedzi. Z jednej strony bowiem kolejność, w jakiej zostały przedstawione, sugeruje, że słuchanie jest najpierw doświadczeniem o charakterze emocjonalnym, a następnie przyczyną operacji intelektualnych. Z drugiej strony jednak, skoro wypowiedzenia opisujące tu dwie odmiany muzycznej percepcji są względem siebie współrządne syntaktycznie, znaczyć to może (wydaje się niewykluczone), że percepcja muzyczna według bohatera wiersza (i Barańczaka) to splot emocjonalnych i intelektualnych procesów rozgrywających się – jak w polifonii – równocześnie.

Słuchanie uprawiane przez bohatera utworu, łączące te dwa rodzaje postrzeżeń (zapewne cyklicznie się powtarzających) nie jest jednak „układem zamkniętym” – nie jest celem samym w sobie. Emocjonalno-intelektualna (afektywno-analityczna) percepcja muzyki przynosi konsekwencje w postaci refleksji o charakterze ogólniejszym. Kiedy jazda samochodem dobiega końca („gdy ostro hamował / przed skrzyżowaniem”) – choć bohater wiersza już wcześniej przerwał uważne słuchanie – w jego świadomości formułuje się „niejasna myśl”:

[...] że w tak gęstej muzyce
jest miejsce na wszystko, z nim włącznie – że jedno nie przeciwdziała
drugiemu, że nie on słucha, ale muzyka używa
mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała.

Czym zaowocowało uważne – choć tylko chwilowe – słuchanie *Wariacji Goldbergowskich* Bacha podczas podróży samochodem? Bohater wiersza,

analizując kunsztowne przebiegi głosów i ich przeróżne współbrzmienia w polifonicznej „akcji” Bachowskiej kompozycji, dostrzegł w tej strukturze projekt wszystkiego – także własnej egzystencji. Nagle ujrzał on wielką analogię: tak jak działa mechanizm tej muzyki – tak też funkcjonuje rzeczywistość. Percepcja zjawisk, pasma uczuć, procesy myślowe, ciągi zdarzeń, wszystkie ich przebiegi i zderzenia, tworząc przeróżne sploty sytuacyjne („współbrzmienia”), mają swe odniesienie w muzycznym kontrapunkcie⁶⁶. Dlatego bohater utworu – maska poety – może stwierdzić, pointując swoją refleksję, że „muzyka użycza / mu [...] wszystkiego, co przewidziała”. Można by powiedzieć to inaczej: słuchanie muzyki „udziela wiedzy” o wszystkim. Każde uważne jej słuchanie wydaje się przekonywać o tym bohatera wiersza Barańczaka. Kiedy przez chwilę zgłębiał piękno i finezję polifonii *Wariacji Goldbergowskich*, zapewne przeczuwał (już wiedział?), że muzyka ta jest niewyczerpanym źródłem refleksji. Pomyślał przecież o jej słuchaniu: „Życia by nie starczyło, nie tylko tej chwili”.

*

Potrzebne wydaje się – zamiast zwykłego podsumowania rozważań podjętych w tym artykule – poruszenie jeszcze jednej kwestii. Wybrane do lektury utwory Gałczyńskiego, Białoszewskiego i Barańczaka, przedstawiające trzy odmienne sytuacje, w których słuchanie muzyki odbywa się dzięki nagraniom dźwiękowym, okazały się także – w przeważającej liczbie – tekstami ukazującymi recepcję kompozycji Johanna Sebastiana Bacha. Chcąc krótko objaśnić, dlaczego tak się stało, można by stwierdzić, że to po prostu rezultat decyzji autorów tych wierszy – takiego dokonali wyboru motywów, tworząc swoje utwory o słuchaniu muzyki (Bach i jego sztuka nie stanowiły dodatkowego „kryterium wyboru” podczas gromadzenia przeze mnie tekstów do analiz). Obecność nawiązań do osoby i dzieł tego kompozytora w wierszach o słuchaniu muzyki z nagrań płytowych lub radia wydaje się wszakże znacząca. Wynika ona przede wszystkim z podzielanej przez tych trzech poetów fascynacji muzyką Bacha⁶⁷, ale może także być konsekwencją innego rodzaju

⁶⁶ Podobny wniosek formułuje Joanna Dembińska-Pawelec: „Muzycznie pojmowany kontrapunkt staje się w wierszu metaforycznym obrazem istnienia, przebiegiem zdarzeń życia, które w płynącym nurcie czasu wciąż na nowo «związuje inna harmonia»” (D e m b i ń s k a - P a w e l e c, dz. cyt., s. 398).

⁶⁷ Ślady tej fascynacji można zauważyć w twórczości tych poetów w wielu różnych miejscach. Są one oczywiście obecne w ich utworach, ale o ich podziwie dla sztuki Bacha można też przeczytać w tekstach wspomnieniowych. Gałczyński na przykład upatrywał w muzyce Bacha źródła najważniejszych wartości, co syntetycznie zostało wyrażone w końcowym zdaniu części

„ośnienia”, którego doznał każdy z nich. Wydaje się, że Gałczyński, Białoszewski i Barańczak właśnie w słuchaniu muzycznych nagrań odnaleźli sposób na nawiązywanie specjalnej, prywatnej – wręcz intymnej – relacji z Bachowską sztuką, pozwalającej intensywniej przeżywać i zgłębiać jej przekaz. Takie doświadczenia stają się przecież udziałem osób kreowanych w ich utworach. Bohaterów *Pieśni V* Gałczyńskiego muzyka Bacha wprawia w tak niezwykle, radosne uniesienie, że chcieliby je koniecznie „ocalić od zapomnienia”. Dla podmiotu utworów Białoszewskiego staje się ona katalizatorem natchnienia prowadzącego ku przeżyciom mistycznym. Bohater przedstawiony w wierszu *Kontrapunkt* Barańczaka natomiast dostrzega w jej polifonicznej strukturze projekt wszystkiego – także własnej egzystencji. Warto więc zapytać: Co słyszą w odtwarzanej z nagrań muzyce Bacha bohaterowie tych tekstów, skoro doświadczają tak różnych i zarazem wyjątkowych przeżyć? Co przykuwało ich uwagę? Wydaje się, że dla bohaterów *Pieśni V* Gałczyńskiego, nadających domowemu słuchaniu muzyki kształt rytuału, mógł to być głównie rytm, napędzający dźwiękowy przebieg „Koncertu Brandenburskiego Trzeciego” i przypuszczalnie wprawiający w ruch ich ciała. Podmiot-bohater utworów Białoszewskiego, będący mieszkańcem wielopiętrowego bloku, sięgał słuchem do rdzenia muzyki Bacha, wychwytyjąc niuanse brzmieniowe w metalicznych dźwiękach klawesynu i zniewalających głosach organów, a także odkrywając jej estetyczną dwoistość. Natomiast jadący samochodem bohater *Kontrapunktu* Barańczaka w chwili, kiedy mógł się skupić na dźwiękach „Wariacji dla Goldberga”, śledził kunsztowne przebiegi głosów tej kompozycji i ich przeróżne współbrzmienia, pozwalając, by ich działanie osiągało zarówno jego emocji, jak i intelektu.

W tych skrótowo charakteryzowanych stylach słuchania nagrań muzyki Bacha odzwierciedlają się zapewne praktyki jej odbioru realizowane przez

szóstej („Zamieć”) jego autobiograficznego poematu *Przed zapaleniem choinki* (1947): „Wszystko, coś stracił, wszystko, coś zgubił, / w Bachu, bracie, odnajdziesz” (K.I. G a ł c z y Ń s k i, *Przed zapaleniem choinki*, w: tenże, *Dzieła*, t. 2, *Poezje*, s. 201). Białoszewski z kolei zafascynowany był muzyką Bacha jako sztuką głęboko uduchowioną, a jej kompozytora uważał za artystę doskonałego. Tadeusz Sobolewski zapamiętał taką jego wypowiedź: „Rozmowa człowieka z Bogiem jest możliwa chyba tylko w fudze Bacha. Co miało takie znaczenie: żeby móc rozmawiać, trzeba być Bachem... O Bachu wyraził się kiedyś półżartem, jak o koledze-artystcie: rozumiem, mieć jedną czy drugą rzecz genialną, ale wszystko?” (S o b o l e w s k i, *Post scriptum: muzyka u Mirona*, s. 236). Zgłębianie przez Barańczaka twórczości Bacha przyczyniło się do powstania wiersza „*Bist Du bei mir*”, nawiązującego do przypisywanej kompozytorowi arii z notatnika muzycznego Anny Magdaleny Bach. Wyrazy respektu dla Bachowskiej sztuki można także dostrzec w działaniach translatorskich Barańczaka; w przekładach fragmentów libretta *Pasji według św. Mateusza* dobór słów został ściśle podporządkowany muzyce dzieła, na co zwraca uwagę Tomasz Cyz: „Zgadza się nie tyle sens poszczególnych słów, co sens istniejący pomiędzy słowami – sens zdań. Sens muzyki. [...] Barańczak nie tłumaczy linijka po linijce, tylko szuka własnego ściegu, pulsu słów, trzymając się cały czas sensu całości tekstu. I sensu muzyki” (C y z, dz. cyt., s. 365n.).

Gałczyńskiego, Białoszewskiego i Barańczaka. Dlaczego każdy z nich zdecydował się zaprezentować w poetyckim zobrazowaniu swój odrębny i specyficzny styl słuchania? Nie jest oczywiście możliwe wskazanie jednej przyczyny – wszak muzyka przynosiła każdemu z nich inny rodzaj doznań. Można jednak przyjąć, że decyzja ta wynikała, z jednej strony, z potrzeby opowiedzenia o doświadczeniu, które okazywało się istotne; słuchanie muzyki – szczególnie słuchanie muzyki Bacha – stawało się przeżyciem, o którym należy opowiedzieć, tworząc poetycki zapis. Natomiast z drugiej strony, przyczyną prezentowania subiektywnej i zarazem tekstowo intrygującej relacji o słuchaniu Bachowskich dzieł mogło być także dążenie do nawiązania bliższego kontaktu z czytelnikiem – między innymi przez odwoływanie się do doświadczeń odbioru muzyki wspólnych miłośnikom tej sztuki i stanowiących swoisty kod porozumienia.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barańczak, Stanisław. "Bist Du bei mir." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- . "Hi-Fi." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- . "Kontrapunkt." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- . "Tenorzy, czemu was kocham? Przecież wszyscy jesteście tłustawi." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- . *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988*. Edited by Barbara Toruńczyk. Paryż: Fundacja Zeszytów Literackich, 1988.
- . "Z okna na którymś pięttrze ta aria Mozarta." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- Beylin, Karolina. "Jan Sebastian i Hans Christian – dwaj przyjaciele Gałczyńskiego." In *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, edited by Anna Kamieńska and Jan Śpiewak. Warszawa: Czytelnik, 1961.
- Białoszewski, Miron. "1939." In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- . "Bach – organy." In Białoszewski, *"Odczepić się" i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*. Warszawa: PIW, 2016.
- . "Chamowo." In Białoszewski, *Rozkurz*. Warszawa: PIW, 1998.
- . *Donosy rzeczywistości*. Warszawa: PIW, 2013.
- . "Jeszcze, jeszcze frywole: Mniemania a omamy." In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- . "Mniejsze lato." In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- . "Na ulotnienie." In Białoszewski, *"Odczepić się" i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*. Warszawa: PIW, 2016.

- . “Puszczanie płyt w mrówkowcu.” In Białoszewski, *“Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*. Warszawa: PIW, 2016.
- . “Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja.” In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- . “Rano sprawdzania i zapominania i zaskoczenia.” In Białoszewski *“Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*. Warszawa: PIW, 2016.
- . “Rozkurz.” In Białoszewski, *Rozkurz*. Warszawa: PIW, 1998.
- . “Sól konstrukcji.” In Białoszewski, *Obroty rzeczy: Wiersze*, selected by Artur Sandauer. Warszawa: PIW 1956.
- . “Transy.” In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- Chodkowski, Andrzej, ed. *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Cyz, Tomasz. “Barańczaka słuch (i humor) absolutny.” In *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, selected by Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5, 2016.
- Demińska-Pawelec, Joanna. *“Poezja jest sztuką rytmu”: O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Dziębowska, Elżbieta, ed. *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. Vol. e-f-g. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.
- Gałczyński, Konstanty Ildefons. “Pieśni.” In Gałczyński, *Dzieła*. Vol. 2, *Poezje*, edited by Kira Gałczyńska and Barbara Kowalska. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- . “Przed zapaleniem choinki.” In Gałczyński, *Dzieła*. Vol. 2, *Poezje*, edited by Kira Gałczyńska and Barbara Kowalska. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- Głowiński, Michał. “Muzyka w powieści.” In *Muzyka w literaturze: Antologia polskich studiów powojennych*, edited by Andrzej Hejmej. Kraków: Universitas, 2002.
- Habela, Jerzy. *Słowniczek muzyczny*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- Harnoncourt Nikolaus. *Dialog muzyczny: Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*. Translated by Magdalena Czajka. Warszawa: Fundacja Ruch Muzyczny, 1999.
- Hermanowski, Marcin. *Radiofonia w Polsce: Zarys dziejów*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2018.
- Hejmej, Andrzej. *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Kirchner, Hanna, ed. *Miron: Wspomnienia o poecie*. Warszawa: Wydawnictwo Tenten, 1996.
- Kofin, Ewa. *Muzyka wokół nas: Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012.
- Kominek, Mieczysław. *Zaczęło się od fonografu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.
- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu: Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Leopoldinum, 1997.

- Lissa, Zofia. *Zarys nauki o muzyce*. Warszawa and Rzeszów: Agencja Wydawnicza Ad Oculos, 2007.
- Pociej, Bohdan. *Bach – muzyka i wielkość*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- . *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995.
- Poprawa, Adam. “Bach w samochodzie albo próba harmonii: O ‘Kontrapunkcie’ Stanisława Barańczaka.” *Warsztaty Polonistyczne*, no. 2 (1993): 44–52.
- . “Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego.” In *Intersemiotyczność: Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, edited by Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, and Jakub Niedźwiedź. Kraków: Universitas, 2004.
- Reimann, Aleksandra. *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2013.
- . *Muzyczne transpozycje: S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*. Kraków: Universitas, 2018.
- Rieger, Stefan. *Glenn Gould czyli sztuka fugi*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Sachs, Curt. *Historia instrumentów muzycznych*. Translated by Stanisław Olędzki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.
- Skarbowski, Jerzy. *Literatura – muzyka: Zbliżenia i dialogi*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1981.
- Sobolewski, Tadeusz. *Człowiek Miron*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012.
- Wiśniewski, Jerzy. *Miron Białoszewski i muzyka*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004.
- Wiegandt, Ewa. “Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku.” In *Muzyka w literaturze: Antologia polskich studiów powojennych*, edited by Andrzej Hejmej. Kraków: Universitas, 2002.
- Zavarský, Ernest. *J. S. Bach*. Translated by Maria Erhardt-Gronowska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Jerzy WIŚNIEWSKI – Poeci o słuchaniu muzyki: Trzy wybrane lektury

DOI 10.12887/32-2019-2-126-11

Artykuł prezentuje interpretacje wybranych utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Mirona Białoszewskiego i Stanisława Barańczaka, przedstawiających trzy odmienne sytuacje, w których słuchanie muzyki odbywa się dzięki nagraniom dźwiękowym. Interpretacje stanowią próbę scharakteryzowania tego specyficznie realizowanego odbioru muzyki (czyli ustalenia, jak przebiega słuchanie: co jest słuchane, kto jest słuchaczem, w jakich okolicznościach się ono odbywa, jaki jest jego cel, jakie przynosi rezultaty)

i zmierzają do uchwycenia odrębności indywidualnego stylu słuchania, jaki został przedstawiony w utworach każdego z tych poetów.

Wybrane do lektury utwory Gałczyńskiego (*Pieśń V*), Białoszewskiego (*Rano sprawdzania i zapomniania i zaskoczenia, Na ulotnienie, Bach – organy*) i Barańczaka (*Kontrapunkt*), są także tekstami ukazującymi recepcję muzyki Johanna Sebastiana Bacha. Dla bohaterów *Pieśni V* Gałczyńskiego muzyka ta, słuchana z płyt w ramach osobliwej domowej liturgii, stanowi źródło radosnego uniesienia. Dla bohatera-podmiotu utworów Białoszewskiego słuchana z płyt muzyka Bacha staje się katalizatorem natchnienia, prowadzącego ku przeżyciom mistycznym; dociera on swym słuchem do jej rdzenia, wychwytyjąc niuanse brzmieniowe w metalicznych dźwiękach klawesynu i głosach organów, a także stwierdzając jej estetyczną dwoistość. Bohater wiersza Barańczaka natomiast, słuchając nagrania *Wariacji Goldbergowskich* Bacha podczas jazdy samochodem, dostrzega w ich polifonicznej strukturze projekt wszystkiego – także własnej egzystencji; śledzi kunsztowne przebiegi głosów i ich przeróżne współbrzmienia, pozwalając, by ich działanie osiągało zarówno emocji, jak i intelektu.

Prezentowane w tych utworach style słuchania nagrań muzyki Bacha odzwierciedlają praktyki jej odbioru, realizowane przez Gałczyńskiego, Białoszewskiego i Barańczaka. Każdy z nich zdecydował się zaprezentować w poetyckim zobrazowaniu swój odrębny i specyficzny styl słuchania, chcąc opowiedzieć o doświadczeniu, które okazywało się dlań istotne, oraz dążąc do nawiązania bliższego kontaktu z czytelnikiem – między innymi przez odwoływanie się do doświadczeń odbioru muzyki, wspólnych miłośnikom tej sztuki i stanowiących swoisty kod porozumienia.

Słowa kluczowe: polska poezja dwudziestego wieku, Konstanty Ildefons Gałczyński, Miron Białoszewski, Stanisław Barańczak, muzyczność literatury, słuchanie, muzyka Johanna Sebastiana Bacha

Kontakt: Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

E-mail: jerzy.wisniewski@uni.lodz.pl; jurwis@t-system.com.pl

<http://polonistyka.uni.lodz.pl/wisniewski-jerzy/#tab-id-1>

<https://orcid.org/0000-0003-0208-8969>

Jerzy WIŚNIEWSKI – Poets Speak on Listening to Music: Three Selected Readings

DOI 10.12887/32-2019-2-126-11

The article comprises the author's interpretations of selected poetical works of Konstanty Ildefons Gałczyński, Miron Białoszewski, and Stanisław Barańczak. Their poems describe three distinct sceneries in which one can listen to recorded music. The author analyzes the essence of the reception of mediated music by reconstructing the process of listening and establishing the categories of the 'listened,' the 'listener,' the 'listening situation,' as well as those of the purpose

and of the consequences of the acts of listening in question. Then the individual style of listening characteristic of each of the three poets is discussed. The selected works by Gałczyński ("Song V"), Białoszewski ("The Morn of Checking and Forgetting and Astonishment," "To Offer Wings," and "Bach—The Organ"), and Barańczak ("The Counterpoint") show, respectively, the poets' reception of the music of Johann Sebastian Bach. In the case of "Song V" by Gałczyński, Bach's music, listened to from records, assumes the shape of a peculiar home liturgy and is a source of joyful elation. To the lyrical 'I' of Białoszewski's poetry, Bach's music becomes a catalyst for inspiration and, as such, engenders a mystical experience. The focus with which the lyrical 'I' of Białoszewski's poems reaches the deepest core of Bach's music enables grasping the nuances inherent in the metallic sound of the harpsichord and of the organ, and discovering the two kinds of aesthetic experience this music inspires. The protagonist of the poem by Barańczak, in turn, listens to Bach's "Goldberg Variations" while driving a car: the polyphonic structure of this work makes him discover the universal design of things, also of his own existence; he follows the elaborate complexity of the sound and the various harmonies inherent in it, allowing them to affect both his emotions and his intellect. The styles of listening to Bach's recorded music reflect the practices of its reception employed by Gałczyński, Białoszewski, and Barańczak. Each of them describes his own individual style of listening to this music and conveys this 'practice' by means of a specific image, simultaneously expressing an experience he considers as significant. Reference to the experience of the reception of music, universal to music lovers and constituting as if a specific code, is for each of the poets a way to reach out to his readers.

Translated by *Dorota Chabrajka*

Keywords: 20th century Polish poetry, Konstanty Ildefons Gałczyński, Miron Białoszewski, Stanisław Barańczak, musicality of literature, listening, Johann Sebastian Bach's music

Contact: Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, Poland

E-mail: jerzy.wisniewski@uni.lodz.pl; jurwis@t-system.com.pl

<http://polonistyka.uni.lodz.pl/wisniewski-jerzy/#tab-id-1>

<https://orcid.org/0000-0003-0208-8969>