

Jerzy Wiśniewski

Morze i muzyka polifoniczna : uwagi o wierszu "Sól konstrukcji" Mirona Białoszewskiego

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 12, 237-242

2009

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy Wiśniewski

**MORZE I MUZYKA POLIFONICZNA. UWAGI O WIERSZU
SÓL KONSTRUKCJI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO**

1

Wiersz Mirona Białoszewskiego *Sól konstrukcji* wchodzi w skład cyklu *Pokrewieństwa*, umieszczonego w tomie *Obroty rzeczy* po *Balladach rzeszowskich*, *Balladach peryferyjnych* i *Szarych eminencjach*¹. Na wstępie warto określić miejsce, które zajmuje w debiutanckim tomie poety z roku 1956.

Cykle ballad, otwierające *Obroty rzeczy*, można uznać za wyobrażeniową podróż poety w bezpowrotnie minioną przeszłość kultury, dotkniętej w połowie XX wieku kryzysem i destrukcją. Ballady Białoszewskiego są subiektywnymi rekonstrukcjami dawnego, zachowanego szczątkowo świata: „gotyckiego” – z czasów średniowiecza i renesansu (*Ballady rzeszowskie*), i „secesyjnego” – sprzed kataklizmu wojny (*Ballady peryferyjne*). Poeta nawiązuje specyficzne relacje z fascynującymi go dawnymi przedmiotami i, poddając się wrażeniom oraz sięgając do własnej pamięci, pozwala działać wyobraźni. Rekonstruowana w ten sposób rzeczywistość, choć odkrywa szczególnie piękno i przypomina o dawnych prawdach dotyczących istnienia duchowego ładu, nie stanowi już wystarczającego oparcia dla człowieka ocalonego z wojennego „pożaru”. Dlatego potrzebne staje się wyjście z tego iluzorycznego choć pięknego świata i wejście w rzeczywistość codziennej egzystencji.

Począwszy od cyklu *Szare eminencje* główną zasadą poezji Białoszewskiego staje się zatem bieżące, teraźniejsze doświadczenie kontaktu z rzeczami należącymi do bezpośredniego, najbliższego otoczenia człowieka i dążenie

¹ M. Białoszewski, *Obroty rzeczy. Wiersze*, Warszawa 1956, s. 84.

do odkrywania ukrytego w nich sensu. Poeta, pożegnawszy się z dawnym światem, rozpoczyna poznawczą, mającą sięgać istoty rzeczy eksplorację tego, co „podręczne”, koncentrując uwagę na przedmiotach zaskakująco niepoetyckich (np. łyżce durszlakowej, piecu kaflowym, szafie, podłodze, drewnianym stole, pufie, firance, ścianie)². Dzięki specyficznemu wyostreniu percepcji i spojrzeniu w nowy sposób na rzeczywistość staje się możliwe odkrywanie wewnątrz tego, co powszednie i potoczne, zupełnie nowego porządku – zobaczenie, mówiąc przenośnie, nieznanych, zaskakujących „obrotów rzeczy”³.

Poeta, praktykując „nieustanne uroczyste zdziwienie”⁴ – czyli odrzucając nawyki postrzegania i rutynę myślenia – przemierza najpierw „kosmos” mieszkania. Wszakże nowe, kontemplacyjne spojrzenie na rzeczywistość daje się zastosować – choćby najpierw tylko wyobrazeniowo i spekulatywnie – również do tego, co znajduje się na zewnątrz „pustelni” jego pokoju. Nieprzyczajenie do rzeczy daje możliwość ujżenia nieoczywistych, zaskakujących powiązań między przedmiotami i zjawiskami. O dokonywanych przez poetę niezwykłych odkryciach w tej dziedzinie mówią wiersze z cyklu *Pokrewieństwa* (umieszczonego zaraz po *Szarych eminencjach*) – wśród nich także *Sól konstrukcji*⁵.

² Rzeczy te pojawiają się w kolejnych wierszach *Szarych eminencji* – w *Szarych eminencjach* zachwyty (durszlak i piec), *Swobodzie tajemnej* (szafa), *Podłogo, błogosław!* (podłoga), *Stołowej piosence prawie o wszechbycie* (stół), *Sztukach pięknych mojego pokoju* (szafa, pufa, firanka, krzesło, siennik), *O mojej pustelni z nawoływaniem* (ściana, widelec, kurz).

³ Mówi o tym wiersz *O Obrotach rzeczy* z cyklu *Szare eminencje* („A one krążą // I krążą. // Przebijają nas mgławicami. // Spróbuj schwycić / ciała niebieskie / któreś z tych / zwanych „pod ręką” – [...]”).

⁴ Zob. wiersz *O mojej pustelni z nawoływaniem* z cyklu *Szare eminencje*.

⁵ Wiersz ten jest trzecim ogniwem cyklu. Poprzedzają go *Jednym palcem wystukane* i *Za język pociągnąć*; następne to: *Z elementarza istnienia*, *Nocne kucie szyn na Jana Duklana*, *Kalendarzowego*, *Zielony: więc jest*, *Od ziemi odrosnąć*, *Noce nieoddzielenia*, *Do NN****, *Słowa dokładane do wiśniowych wotów*. Tropienie pokrewieństw między różnymi rzeczami pozwala poecie odkrywać tajemniczą więź panującą wśród istnień. 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”. Doświadczenie zjednoczenia z innymi istnieniami, któremu towarzyszy wrażenie wykroczenia poza ramy zwykłego porządku czasowo-przestrzennego, pozwala odkrywać równość wszystkiego, krzepiącą wobec faktu powszechności umierania.

2

Sól konstrukcji

morze
 ślania 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

fale!
 kładźcie peruki
 ćśśś

Odkrywanie zaskakujących pokrewieństw następuje tu podczas obserwacji morza dokonywanej przez poetę stojącego na plaży. Oto jego wstępne ustalenia: morskie wody kołyszą się, a ich fale cyklicznie opływają piaszczysty brzeg. Symbolika tak zobaczonego morza zdaje się oczywista: oznacza ono (m.in.) chaos, zmienność, niestabilność, nieokiełznanie, ale także rzeczywistość zamkniętą w rytmicznym cyklu przemian.

W zobrazowaniach przedstawionych w początkowych fragmentach wiersza kryją się jednak także ujęcia dość zagadkowe. Zarówno antropomorfizacja morza (ma ono „nogi” i „mierzy sandały”), jak i wypowiedzenie „ślania się na soli”, sugerują istnienie jakiegoś specjalnego „fundamentu”, na którym opiera się jego chwiejny byt. Poeta upatruje tych podstaw – czyli symbolicznych „nóg” morza – w soli. Zarazem jednak utożsamia tę sól z wodami morza (skądinąd wiadomo, że jej obecność stanowi cechę dystynktywną tych wód), a jego „nogami” nazywa także fale. „Sól” w pierwszym wypowiedzeniu wiersza wskazuje zatem metonimicznie na wodę morską – czyli taką, której stałą własnością jest falowanie. Podstawą istnienia morza – jego, mówiąc przenieśnie tak jak chce poeta „słonymi nogami” – wydaje się zatem to, co ustanawia i podtrzymuje jego niestabilność i entropię. Wszakże stwierdzeniu tego stanu rzeczy towarzyszy inne, nowe odkrycie: „słone nogi” morza, będące same dla siebie niewystarczającym, bo z istoty chwiejnym, oparciem, próbują znaleźć dodatkową, pewniejszą

podstawę w okalającym je lądzie. Morskie wody „mierzą / z piachu sandały”, a więc próbują osadzić w brzegowych formach swoje stopy – palczaste wypustki fal, opływające plaże rytmicznym, posuwisto-wstecznym ruchem. Symboliczne znaczenia związane z tym przedstawieniem mogą potwierdzić słusność formułowanych przypuszczeń. W obrazie stóp mierzących sandały kryją się podteksty erotyczne; przedstawiona w wierszu sytuacja może zatem oznaczać dążenia do zaślubin zmiennego morza, wyposażonego w faliczne stopy fal, ze stabilną ziemią, dysponującą wulwiczną plażą⁶.

Spotkanie morza z lądem, ujrzenie na płaszczyźnie symbolicznej jako akt seksualny, można postrzegać jako figurę czynności kreacyjnych, dających początek rzeczy zupełnie nowej. Stwarza to możliwość zauważenia kolejnego, zaskakującego pokrewieństwa: obraz wypiętrzonych na płyciznie i załamujących się koliście fal – przed ich wpływieniem na brzeg – budzi skojarzenia z przedzeniem („strona fali / nieustalona / jak u wrzeciona”). Ruch, w którym następuje zachwianie kierunków wcześniej ustabilizowanych – strona wewnętrzna fali staje się zewnętrzną i na odwrót, jest więc „nieustalona” – wydaje się skutkiem pracy wrzeciona, które obracane, tworzy z przędzy nić. Podstawę tej asocjacji stanowi wizualne podobieństwo zawijającej się koliście fali i wiru przędzy. Spotkanie fal z brzegiem budzi zatem skojarzenia z tworzeniem, opartym na porządkowaniu amorficznej materii – na organizowaniu z jej elementów konstrukcji o nowej jakości.

Wszakże poeta sięga widzeniem jeszcze głębiej, ekspresywnie sygnalizując swoje następne odkrycie: „o więcej! / jak u motetu wrzeciona”. Niewidzialne wrzeciono, o którego istnieniu można wnosić, obserwując zawirowania fal morskich, przypomina mu motet – jeden z najstarszych gatunków muzyki polifonicznej – kompozycję, w której kilka głosów, osnutych wokół wiodącego *cantus firmus*, spleta się w konstrukcyjną całość⁷, na wzór nici skręcanej

⁶ Zob. W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 259–260 i 403.

⁷ Zob. U. Michels, *Atlas muzyki*, Warszawa 2002, s. 124–125. Motet to „jedna z najstarszych i najtrwalszych wielogłosowych form wokalnych”, która utrzymywała się „w muzyce od XIII do XIX wieku”, przechodząc „w tym okresie wielokrotnie przemiany stylistyczne”. Motet „największą rolę odegrał w średniowieczu i w okresie renesansu. W tym czasie był czynnikiem decydującym o rozwoju techniki wielogłosowej. Później przyjmował środki wykształcone na gruncie innych form, bądź był wyrazem archaizacji. Nazwa motet (franc. *le mot* = słowo) wiąże się z jego genezą. Powstał on w analogiczny sposób jak sekwencja, tzn. na drodze tekstowania melizmatów. Podstawą dla tych czynności były dla motetu odcinki melizmatyczne *organum* i klauzul, które zaopatrywano w nowy tekst. Na oznaczenie głosów z nowym tekstem wprowadzano nazwę *motetus*; przeszła ona w niedługim czasie na całość utworu. [...] Głównym czynnikiem formotwórczym w motecie średniowiecznym był rytm. [...] W okresie renesansu powstało kilka rodzajów motetów. U J. Okeghema i J. Obrechta motet odznaczał się długim *cantus firmus* z towarzyszeniem gęstej polifonii innych głosów. U Josquina des Prés otrzymał przejrzystą budowę dzięki wprowadzeniu przeciwstawnych odcinków dwugłosowych, które w toku utworu łączyły się w większe kompleksy głosowe”. (Zob. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 576–577).

z włókien przędzy. Przędzenie oznacza tu zatem nie tylko muzyczną kreację, ale także symbolizuje techniki imitacyjne, umożliwiające powstanie spójnej konstrukcji polifonicznej – motetu. Zapatrzenie w ruch morskich fal stwarza zatem możliwość poznawczego studium nad kreacją wielogłosowej, harmonijnej muzyki.

Pojawienie się skojarzeń muzycznych podczas prowadzonej przez poetę obserwacji morza ustala kierunek jego dalszych dociekań. Wpatrzenie się „w słone nogi” morza – czyli jeszcze głębsze niż dotąd analizowanie jego istotowych podstaw – przynosi kolejne odkrycie. Są one zaskakująco identyczne ze strukturalnym rdzeniem muzyki Bacha: „wyglądają / na nogi abstrakcji / na nogi muzyki Bacha”⁸. W ten sposób poeta zdołał zobaczyć abstrakcyjną, uniwersalną „sól konstrukcji”, zapowiadaną przez tytuł wiersza – czyli metafizyczny fundament zarówno morza, jak i polifonii Bachowskiej. Tym samym odnalazł najgłębiej ukrytą przesłankę pokrewieństwa wszystkich rzeczy i zjawisk: substancję, która – ta sama, niezmienna i identyczna – przejawia się w różnych, jednostkowych formach istnienia⁹. Jego udziałem staje się zatem mistyczne doświadczanie jedności świata. Dlatego po odkryciu pokrewieństw wszystkich rzeczy, poeta obserwujący fale morskie, prostolinijnie spodziewa się, że staną się one barokowymi muzykami, którzy, po założeniu peruk, rozpoczną koncert; nawołuje bowiem: „fale / kładźcie peruki / óóóó”. Morze, wdzierające się na brzeg, postrzegane jako symbol czynności kreacyjnych, zostaje skojarzone z ansambłem muzycznym, którego członkowie – czyli „fale-muzycy” – to przypominająca pramaterię dźwięków „przędza”. Szum tak ujrzanych fal to jednak zaledwie przygotowanie – „strojenie” się do gry. Trzeba go zatem uciszyć, by została wydobyta na powierzchnię muzyka w postaci doskonałej; trzeba odpowiednio nastroić percepcję, by mieć możliwość usłyszenia tego, co głęboko ukryte. Proces tego sięgającego coraz głębiej słyszenia został odzwierciedlony w semantyce onomatopei

⁸ Specyfika muzyki Bacha, dająca się uchwycić zarówno podczas jej słuchania, jak i w trakcie analizy formalnej, często oddawana określeniami „matematyczna” czy „abstrakcyjna”, skłaniała do poszukiwania zasad rządzących jej strukturami. O ideach stanowiących podstawę dla tej muzyki pisał m.in. Bohdan Pociąg: „Każda prawdziwa koncepcja muzyki [...] wyrasta z określonej wizji świata, z odczucia i koncepcji rzeczywistości. Każda tedy koncepcja muzyki może być określona przy pomocy pojęć filozoficznych. Przy pewnym więc filozoficznym nastawieniu odkrywamy u Bacha dwie jakby – w pewnym sensie uzupełniające się – koncepcje muzyki: pierwszą nazwijmy „esencjalną” lub „substancjalną”; drugą „egzystencjalną” lub „modalną” (od *modi*, czyli sposobów istnienia). Pierwsza koncepcja dotyczy idei, myśli, kardynalnych zasad tworzenia konstrukcji polifonicznej; druga koncepcja odnosi się do brzmienia, harmoniki, instrumentacji, melodii”. (B. Pociąg, *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972, s. 36–37).

⁹ Myśl ta ma swoje źródło w Arystotelesowskim pojęciu substancji oraz w rozważaniach filozofów epoki Bacha – Spinozy i Leibniza, z których ideami muzyka lipskiego kantora jest głęboko spokrewniona (zob. B. Pociąg, *op. cit.*, s. 13–41).

„ćśśś”, kończącej wiersz. Po pierwsze, jest ona naśladowaniem szumu morza. Po drugie, jest głosem poety, który ucisza ten szum, by móc usłyszeć coś więcej. Po trzecie wreszcie, oznacza ukryty pod szumem „odgłos” pełni bytu, usłyszany przez poetę, kiedy fale grają Bachowską polifonię – „odgłos” doskonałości, paradoksalnie bliski ciszy absolutnej.

Zaproponowane przez poetę nowe, dogłębne spojrzenie na falujące morze prowadzi do odkrycia jego ukrytej istoty. Wtedy też okazuje się, że jest ona zaskakująco zbieżna z właściwościami konstrukcyjnymi muzyki polifonicznej (przywoływanej w wierszu formą motetu i twórczością Bacha), która symbolizuje ład świata i jego wewnętrzną spójność.

Ukazane w wierszu Białoszewskiego *Sól konstrukcji* tropienie pokrewieństw między odległymi rzeczami prowadzi do odkrywania harmonii świata; staje się to jednak możliwe dopiero wtedy, gdy zostaną odrzucone stereotypowe, utarte sądy i mniemania, a dostrzeżone nowe, nieznanne „obrotu rzeczy”.

Jerzy Wiśniewski

The sea and polyphonic music. Notes on the poem *Sól konstrukcji* by Miron Białoszewski

(S u m m a r y)

In the poem *Sól konstrukcji* from the cycle of poems *Pokrewieństwa* in the volume *Obrotu rzeczy* 1956 (*The Revolution of Things*), Miron Białoszewski describes a waving sea, which leads to discovering its hidden nature, surprisingly similar to the structural characteristics of polyphonic music – exemplified by the form of a motet and the works of Bach.

Searching for affinities and similarities between distant things, Białoszewski discovers the harmony and internal cohesion of the world. It becomes possible when all stereotypic opinions and clichés are rejected and we perceive a new and unknown “revolution of things”.