

Stanisław Falkowski

Muzyka sfer ziemskich (O niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 24, 57-64

1989

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.

Stanisław Falkowski

MUZYKA SFER ZIEMSKICH (O NIEKTÓRYCH FUNKCJACH MOTYWÓW MUZYCZNYCH W POEZJI BIAŁOSZEWSKIEGO)

Białoszewski, Homer szarych pejzaży wizualnych i dźwiękowych, potrafił obierać prawdziwie niebanalne punkty... słyszenia. Komu przyszłoby do głowy, że wszedłszy do sklepu można złowić uchem oprócz „ludzkiego mówienia” jeszcze i „szum toreb”¹? Tymczasem w wierszach autora *Obrotów rzeczy* „audiosfera” powszedniości nie tylko karmi wrażliwego słuchacza bogactwem podobnych osobliwości, godnych spostrzeżenia i kontemplacji, nie tylko dostarcza pożywki wyobraźni i marzeniom („Zetowi / chroboce w ścianie / [...] A Zet na to: / to nie robak / nie mączatka / jeno jednorozec / wielomiędzypiętrowy / w moją stronę / korytarzuje”)², lecz potrafi również zaspokajać potrzeby estetyczne:

dalej
deszcz
obiektywny
stoi
piramidą
a tuż
uszy
upite
jednym gatunkiem rynny
prawda
ścieka wciąż do beczki
w niej to
mieszkają Diogenesy
moich uszu
minimalistyczne³

Kto umie własne wymagania co do źródeł przeżyć muzycznych zredukować według miary życiowych wyrzeczeń Diogenesa, temu rynna i deszcz wystarczą za instrument. Prymitywizm potrzeb? Nie — raczej słuch absolutny, któremu więcej nie potrzeba...

Pouczające okaże się porównanie z wierszami innego piewcy codzienności — Gałczyńskiego. I jego uchu cały świat brzmiał muzyką. Czy cały?

Ja jestem noc czerwcową,
królowa jaśminowa,
[...]

i niebo przed wami rozwinę
jak rulon starych nut.

Oplącze was to niebo,
klarnet uczynię z niego
i będzie buczał i huczał,
i na manowce wiódł⁴.

Noc jak bas.
Księżyc wysoko jak sopran⁵,

...jak wielki saksofon brzmi
noc taka srebrna naokół!⁶

Czego tknę: lichtarza czy drzewa,
wszystko mówi: — Jak instrument gram. — ⁷

W poezji Gałczyńskiego walory muzyczne przysługują, jak widać, przede wszystkim gwiazdom, księżycowi, nocy — czyli obiektom z kręgu tradycyjnego poetyckiego decorum tkliwych wzruszeń. Jego niebiosa zaś dźwięczą tonami ziemskich instrumentów. U Białoszewskiego — inaczej. Tu nawet w muzyce Mozarta aspekty dekoracyjne ustępują poznawczym i... quasi-parenetycznym. Oto dla bohatera wiersza *Zawieszenie w porozumieniu* muzyka ta, „odwijana” „z kłębka”, na który została „nawinięta” przez kompozytora i twórców nagrania płytowego, staje się źródłem wtajemniczenia; swoje doznania ujmuje on w lapidarną formułę:

słyszę
co
nie wiem

o podwójnym znaczeniu („nie wiem, co właściwie słyszę” i „słyszę o rzeczach tajemniczych, niewiadomych, o tym, o czym nie wiem”). Przybierając zaś postać przestrzennego, zmysłowego konkretnego, przywodzącego na myśl nieć Parek, muzyka ta przypomina człowiekowi o nadchodzącej śmierci:

[...] wyglądam
to ta nitka
odwija się
w ten piasek
na dół
wisimy
na niej⁸

Prawdziwe rewelacje czekają jednak dopiero tego, kto wsłucha się w dźwięki kamiennych, drewnianych czy blaszanych „instrumentów”, które mija

i których dotyka co dzień. W wygrywanych przez nie „melodiach” usłyszysz pieśń o udziale cierpiących ludzi w męce Golgoty:

W dole — w dole — z góry na dół
Cecylia gra na maglu,
kufry, klaty przesuwają,
drewniane zęby — jej męczeństwo — —
święta Cecylia w politurach,
koło — manual — emmanuel
wał — interwał — fuga⁹.

Te same „instrumenty” utrwalają dla pokornego słuchacza tajemnicze echa dawnych ludzkich wzruszeń:

Próbuję
tętna pod tynkiem,
płaczem zamarzniętego w rynnie¹⁰

W zamieszkiwanej przez bohatera poematu *Autobiografia* starej kamienicy

Jedna i ta sama poręcz
od piwnic
niepojętych jak stworzenie świata
do strychów
niespokojnych jak sąd ostateczny
skrzypi i skrzypi
niby instrument
drewniany
melancholijny
i ponadto
wszechludzki,
bo grają na niej
wspólnie
ręce wchodzące i schodzące
i piętrzą się
zamyślenia
mijania
w akord tak wzruszający,
że uszy wzbierają mi płaczem...¹¹

Każdorazowe przebycie przestrzeni schodów obramowanych tą poręczą to obrzęd, w którym uobecnia się i staje się dostępny w linearnym i „lokalnym” czasie indywidualnego życia i psychiki sakralny czas historii świata i ludzkości. Osobliwa, pełna skrzywienia fuga, złożona z symultanicznie nałożonych na siebie dźwięków, z których każdy wydobyto w innym czasie, została na poręczy zagrana niezliczonymi anonimowymi dłońmi; gdybyśmy mogli ujrzeć je wszystkie naraz we wszystkich fazach ich poruszeń jednocześnie, naszym oczom ukazałaby się wizja przypominająca obraz z wiersza Przybosa *Gmachy*, w którym „Każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni”¹², lub symultaniczną „fotografię” wielu przenikających się faz tego samego ruchu w znanym obrazie Marcela Duchampa *Akt schodzący po schodach*¹³. Nie ma brzmieniowej

harmonii w tej „muzyce sfer ludzkich”, ale jest źródło wzruszenia płynącego z poczucia wspólnoty „wszechludzkiego” losu.

Dla Gałczyńskiego muzyczne aspekty świata stanowią — podobnie jak cała natura stanowiła dla romantyków i modernistów — przede wszystkim projekcję przeżyć podmiotu. U Białoszewskiego zaś doznający podmiot odczytuje z nich istotne cechy struktury świata i tajemnice cudzych egzystencji. Podmiot poematu *Noctes aninenses* wyznaje:

gwiazdy zaczęły wschodzić; zagwieździło się niebo;
trząsałem nimi jak pękiem kluczy;
i przychodziła do mnie sosna i inne drzewo,
i prosiły: „instrument z nas uczyn”¹⁴.

U Białoszewskiego podobna prośba byłaby niepotrzebna, bo sosna i inne drzewa, i w ogóle wszystkie składniki widzialnej rzeczywistości po prostu z natury rzeczy są instrumentami lub raczej częścią wielkiego instrumentu: świata. Gdy przy tym gwiazdy, księżyc i niebo u Gałczyńskiego odzywają się tonami instrumentów ziemskiej orkiestry, u Białoszewskiego na odwrót — rzeczy ziemskie dźwięczą muzyką, która pochodzi nie tylko z tego świata. Przelamuje ona granice epok i pokoleń, choć dosłyszeć ją można w sytuacjach najodleglejszych od tradycyjnych scenerii metafizycznych i egzystencjalnych wtajemniczeń. Na przykład — w trywialnych dekoracjach wagonu drugiej klasy o świcie:

w przedziale szarym
takt wybija
siedmiu nie-braci śpiących

przebudziłem się ósmy
obcy

w szybie klawiatura ciemna
mgła na grubość tłumy
to chmura bezsenna
koncertuje
i jakże wielki odgłos nieba

chyłkiem tych siedmiu
chyłkiem drzew
o harmonii brzasku

i moja z tymi harmonia
grająca pokrewieństwo forma

i widnokraj
rozciąga się od nas
w stronę swoją
jak instrument
zwany harmonią¹⁵

Nietrudno zauważyć, że choć w zacytowanym wierszu mówi się o harmonii, „koncertowaniu” i „odgłosie nieba”, w gruncie rzeczy nie chodzi w nim wcale o zjawiska akustyczne, które by były dostępne w zwykły sposób ludzkim uszom. Nie znaczy to, że nie ma w nim mowy o muzyce. Istnieje taka muzyka, której ucho nie słyszy — najdoskonalsza muzyka świata, ta o której uczyli pitagorejczycy.

Ustaliwszy [...], że przyczyną dźwięków jest ruch, twierdzili [oni], że również i sfery gwiazdne, krążące dokoła środka świata, ruchem swym wydają dźwięk. Dźwięk ten jest harmonijny, ponieważ odległości sfer tworzą harmonijną proporcję: musi więc dźwięczeń w przestworzach „muzyka sfer”, symfonia świata, której nie słyszymy tylko dlatego, że działa stale i równomiernie¹⁶.

Przebudzony bohater wiersza *Z kolejowych przypadków* stwierdza istnienie tej muzyki, tyle tylko, że w jego świecie wydają ją z siebie nie same gwiazdne sfery, lecz wszystkie składniki uniwersum, łącznie z najbanalniejszymi rekwizytami codzienności. Ten sam spośród nich co w omawianym wyżej wierszu — pociąg — w innym utworze zamienia się dosłownie w instrument, nazwany „pociągołą”:

kiw głów
kiw butów
kiw kolan
pociąganie vizaviw
tokkółata¹⁷.

Konsekwentna aż do granic i poza granice językowej poprawności („viziaviw”!), zabawna instrumentacja wiersza zagranego na strunie „w ” przynosi zaskakujące odzwierciedlenie jednolitej harmonijności świata. Kto w pociąganiu nosem przez współpasażera pociągu dostrzega nie objaw kataru, lecz składnik muzycznej harmonii, a w kołataniu toczących się kół doczytuje się rytmu toccaty, ten musi dostrzegać wypełniającą świat harmonię wszystkiego i wszystkich.

Niebezpodstawne wydaje się w tym miejscu skojarzenie z innym jeszcze autorem operującym metaforą muzyczną — świętym Janem od Krzyża, pisarzem notabene nieobcym Białoszewskiemu, jak o tym świadczy m. in. wiersz *Trudno jest się nie unieść*¹⁸. Oto komentarz wielkiego mistyka do wersetu jego *Pieśni duchowej* brzmiącego: „Jako muzyka ciszą przepojona”:

„W spoczynku i ciszy tej nocy, wśród tego poznania światła Bożego, widzi dusza całą przedziwną zgodność i ład mądrości Boga w całej różnorodności stworzeń i we wszystkich Jego dziełach. Wszystkie razem i każde z osobna mają w sobie jakiś przejaw Bożej doskonałości i każde przez to, co posiada, głosi na swój sposób to, co w niej jest Bogiem. A dla duszy rozbrzmiewa to jak akordy najcudowniejszej muzyki, która przewyższa wszystkie dźwięki i melodie świata”¹⁹.

I tutaj mowa o muzyce doskonałej, która wypełnia świat, chociaż ludzkie ucho jej nie słyszy. Jak się więc okazuje, motyw muzycznej harmonii świata, słyszalnej dla duszy, nie dla ucha, spokrewnia Białoszewskiego i z patronem starożytnej szkoły filozoficznej, i z patronem XVII-wiecznej poezji metafizycznej.

Warto teraz wrócić do kontekstów współczesnych. W poezji Gałczyńskiego interesująca nas harmonia stanowiła, jak już zauważyliśmy, raczej pochodną chwilowych przeżyć podmiotu niż stałą cechę uniwersum. Inaczej dzieje się u Herberta, który w wierszu o znamienym tytule *Głos* podobnie jak Białoszewski nawiązuje do twierdzenia pitagorejczyków o muzyce sfer. „Wspaniały ironista postanowił — pisze Ryszard Przybylski — sprawdzić to twierdzenie. Wyszedł nad morze, na pole, do lasu, ale nie usłyszał tam owej muzyki sfer”²⁰. Spodziewał się „usłyszeć ten głos / między jednym uderzeniem fali a drugim”, „gdy na chwilę zamilknie / niezmordowany monolog ziemi”. Tymczasem jego uszu nie doszło „nic tylko szmery / klaskanie wybuchy”²¹. Wraca więc do domu i formułuje wniosek z przeprowadzonego eksperymentu:

albo świat jest niemy
albo jestem głuchy

ale być może
obaj jesteśmy
napiętnowani kalectwem

Według Przybylskiego wiersz Herberta stanowi charakterystyczny wyraz „demuzykalizacji świata” — to jest porzucenia przez poetów idei pitagorejskiej harmonii uniwersum. Rozstrzygająca faza procesu odchodzenia od tej idei dokonać się miała zdaniem tego autora w naszych czasach; u Herberta — pod wpływem „niezmierzonego, niesprawiedliwego i obezwładniającego cierpienia” ludzkiego²².

Czy Białoszewski zapomniał o zbrodniach i szaleństwach XX w., które skłoniły Różewicza do ogłoszenia śmierci poezji, a Herberta — do stwierdzenia kresu harmonii sfer? Trudno o to podejrzewać autora *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Jeśli więc jego świat zachowuje mimo wszystko harmonijną naturę, to wolno sądzić, że zawdzięcza jej ocalenie temu, iż Białoszewski poszukuje źródeł harmonii świata raczej tam, gdzie ich szukał św. Jan od Krzyża, a przed nim jeszcze św. Franciszek z Asyżu, niż tam, gdzie ich szukali pitagorejczycy. W myśl koncepcji pitagorejskiej muzyka obracających się sfer jest przecież immanentną właściwością świata; dla św. Jana natomiast stanowi coś więcej — jest w świecie śladem Boga.

Ciekawych przesłanek potwierdzających sąd, że Białoszewskiemu nieobce jest spojrzenie na świat pod takim właśnie kątem, dostarczyłyby dalsze szczegółowe analizy. Tutaj ograniczymy się do jednego przykładu — wiersza *Podłogo, błogosław!* Ten sławny utwór to bynajmniej nie żaden manifest ubóstwiającego tytułową podłogę panteisty; podłoga nie odgrywa w nim roli bóstwa, lecz jednego ze znaków składających się na świat, poprzez który Bóg przemawia do nas. Zagadkowe określenie jej jako „leżącej strony” „boga naszego powszedniego” (nie zaś po prostu jako „boga”²³ staje się jaśniejsze, jeśli je skojarzymy z prośbą z *Ojczy nasz*: „Chleba naszego powszedniego daj

nam dzisiaj...”: poznając przedmioty widzialne, także ze swego codziennego otoczenia, człowiek przeżywa nieustanną „komunię poznawczą” z Bogiem-chlebem, który dla niego „rozmnóżyl się” między wszystkie te przedmioty i uczynił je znakami siebie.

Oto właściwy fundament harmonii świata u autora *Obrotów rzeczy*, fundament — w odróżnieniu od pitagorejskiego — transcendentny. Białoszewski nie neguje ani nie lekceważy ogromu zła przepelniającego historię naszego stulecia i jego niszczących skutków. Ale harmonii zbudowanej na takim fundamencie nie są zdolne zburzyć nawet największe z ludzkich szaleństw.

Przypisy

¹ *Ballada o zejściu do sklepu* w: *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 120 (dalej oznaczam to wydanie: *UZ 1*).

² *Zet*, tamże, s. 197.

³ *Zakonnym cynikiem słucham (czyli) Cienka jest skóra beczki*, tamże, s. 138.

⁴ *Noctes aninenses* w: *Wiersze*. Warszawa 1956, s. 159-160.

⁵ *Sanie*, tamże, s. 521.

⁶ *Anińskie noce*, tamże, s. 150.

⁷ *Dziecko się rodzi*, tamże, s. 322.

⁸ *Zawieszenie w porozumieniu* w: *Odczepić się*. Warszawa 1978, s. 118.

⁹ *Tryptyk pionowy* w: *UZ 1*, s. 52. Por. A. Sandauer, *Poezja rupieci* w: *Zebrane pisma krytyczne*. Warszawa 1981, t. 1, s. 382; S. Falkowski, *Pokorny prorok (Dwa chrześcijańskie wiersze Białoszewskiego)*. „Ruch Literacki” 1985, z. 5-6, s. 458-462.

¹⁰ *Autobiografia* w: *UZ 1*, s. 101.

¹¹ Tamże, s. 103.

¹² J. Przyboś, *Utwory poetyckie. Zbiór*. Warszawa 1971, s. 465.

¹³ M. Duchamp, *Akt schodzący po schodach nr 2*. Filadelfia, Museum of Art. Reprodukacja w: M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Wyd. III. Warszawa 1986, s. 221.

¹⁴ *Noctes aninenses*, s. 158.

¹⁵ *Z kolejowych przypadków* w: *UZ 1*, s. 139.

¹⁶ W. Tatariewicz, *Historia filozofii*. Warszawa 1970, t. 1, s. 46-47.

¹⁷ *pociągola* w: *UZ 1s*. 294.

¹⁸ *Trudno jest się nie unieść (Karmelicka plota)*, tamże, s. 361.

¹⁹ Św. Jan od Krzyża Doktor Kościoła, *Dziela*. Z hiszp. przełożył o. Bernard Smyrak OCD. Wyd. IV przejrz. i popr. Kraków 1986, s. 600.

²⁰ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 130.

²¹ Z. Herbert, *Wybór poezji. Dramaty*. Warszawa 1973, s. 51.

²² R. Przybylski, *op. cit.*, s. 131; por. s. 18.

²³ Por. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974, s. 138-139; H. Zaworska, *Dom*. „Twórczość”, 1970, nr 10, s. 97.

Miron Białoszewski

SZKOŁA ŚPIEWU

*Szafo szafo Smiramido
 piramido
 Aido
 opero w trzech drzwiach!
A od każdych rozwidnień
 zaświeceń
blyszczysz w cztery płaskie świece.
Gdybym umiał śpiewać w tobie
 ach
spróbuję arii „O szafo...”*

*Jeden powiedział:
taki żydowski kloc —
ta szafa to Golem.*

*I kto wie?
Kto zna jej noc?
I jej żyrandole?*

[Sztuki piękne mojego pokoju; z tomu: *Obroty rzeczy*].