

Teksty Drugie 2004, 3, s. 47-58



Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego.

Adam Poprawa

Adam POPRAWA

Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego

W większości napisanych przez Białoszewskiego tekstów dyskursywnych – to znaczy w dwóch spośród trzech – mocno podkreślony został dźwiękowy poziom dzieła literackiego. Taką preferencję autor wyraził dobitnie już samymi tytułami: *O tym Mickiewiczu jak go mówię* (1967) oraz *Mówienie o pisaniu* (1976), szkic z nieledwie genetyjskim otwarciem: „Zaczęło się wszystko od mówienia, a nie od pisania”¹. Podobne sądy deklaruje bohater-narrator Białoszewskiego. W prozie z *Donosów rzeczywistości* odwiedzający Poznań pisarz gości w redakcji „Nurtu”. Pojawia się kwestia typografii planowanych publikacji autora. Jego reakcja jest stanowcza:

Ja głoszę swoje niechęci do łączeń się z muzyką², grafiką i-te-de. W ogóle z wyglądem wiersza.

– Jakby można, tobym wołał, żeby wiersze wcale nie wyglądały.

Bo mnie zaniepokoiły te wykroje czcionek. W rozmowie.

(*Jak Czarniecki do Poznania*; IV 132).

^{1/} M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 142. Zob. też M. Białoszewski *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, w: *Debiuty poetyckie 1944-1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wyb. i oprac. J. Kajtoch i J. Skórzewski, Warszawa 1972; tegoż *Mój wiersz*, w: S. Burkot *Miron... Pozostałe przytoczenia z Białoszewskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z: tegoż *Utwory zebrane*, t. 1-10, Warszawa 1987-2000 (lokalizacja cytatów w tekście głównym: liczba rzymska oznacza tom, arabska paginację).*

^{2/} Chodzi tu nie tyle o muzykę czyjąś, ile o ewentualne dodanie muzyki do tekstu Białoszewskiego nie przez niego samego. Co innego, gdy poeta sam pisze tekst do jakiejś (i czyjejś) melodii lub własny wiersz w kontekście muzycznym umieszcza, o czym za chwilę.

Szkice

Jak widać, to, co mówione, powinno wystarczyć. O ile jednak w ten sposób wyartykułowane przekonanie można by, ewentualnie, uznać tym razem za hiperbole niechęci do konkretnego projektu plastycznego, o tyle inny autotematyczny zapis nie pozostawia już najmniejszych wątpliwości co do idei i hierarchii wyznawanych przez Białoszewskiego:

Pełne bycie poezji to czytanie na głos, mówienie jej. Bo co to za poezja, co czytana po cichu?

Stwierdziłem, że istnieją trzy rodzaje czytania:

na głos

po cichu, ale z wyobrażeniem pełnego brzmienia

po cichu, ale bez wyobrażenia brzmienia.

Pierwsze dwa rodzaje oczywiste. Zacząłem kilka dni temu badać ten trzeci rodzaj. Zaskoczenie. Okazało się, że nie ma czytania po cichu bez wyobrażenia brzmienia. Można czytać po lebkach, skokami, może brzmieć tekst w naszych uszach wyobraźni poza naszą świadomością, ale brzmi

(*Rozkurz*; VIII 119-120).

Artykułowaną wielokrotnie apologię fonosfery komplikuje przecież graficzny poziom pisania Białoszewskiego. I nie chodzi tu wyłącznie o zwykłe kłopoty związane z przechodzeniem od dźwięków do znaków wizualnych. Teksty autora *Szumów*, *zlepów*, *ciągów* są bowiem także, i to wcale często, dziełem dla oka. Liczy się nie tylko delimitacja, ale i wcięcia, z jakimi drukowane są niektóre wersy. Gdyby grafia była czymś podrzędnym, autor nie przywiązywałby wagi do oznaczania wierszy beztytułowych – a, nie lubiąc asterisków, życzył sobie umieszczania w ich miejscach długich kresek, co było zresztą jego wynalazkiem. Różnicował tytuły, dzieląc je na zwykle oraz „mniejsze” lub „półtytuły”³. Sporadycznie pisywał również *carmina figurata*, a przynajmniej utwory nawiązujące do ich tradycji. W tego rodzaju wypadkach sam wygląd tekstu zyskuje znaczną autonomię. Zdarza się również prozodyjne sfunkcjonalizowanie graficznych innowacji. W *Osmędeuszach* przedstawiać tak oto charakteryzuje jedną z postaci:

A Pan Młody owszem

kontenty z Teosi

całkiem jest radosny

wypolerowany

o jak salceso°o°o°o°o°on

(*Teatr Osobny*; II 126)⁴

^{3/} Zob. *Nota od wydawcy*, w: VII 292.

^{4/} Autorem tego fragmentu jest wprawdzie Ludwik Hering, niemniej taki właśnie zapis został przez Białoszewskiego co najmniej zaaprobowany. O problemach atrybucji i wynikających stąd wnioskach zob. J. Kopciński *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 7-8.

Poprawa Motywy muzyczne w pisarstwie M. Białoszewskiego

Nieortodoksyjne użycie indeksów górnych ma zapewne stanowić ekwiwalent modulowanej melodeklamacji, dodatkowo wzmacniającej komizm sceny. Odstępstwa od konwencji zapisu nie muszą być aż tak radykalne, kwestia artykulacji stawiana jest za to wprost. We fragmencie prozy *Co car na pożar; a co IBL?*² ujęcie, by tak rzec, metafonetyczne pojawia się na innym poziomie meta, to znaczy w relacji z relacji:

– A pan po powstaniu – pyta Jadwiga – panie Julianie, był wywieziony? Gdzie pan był?

Julian z fotela ślubnego Ledery na tle kotary coś dojada i sposobem przyrodzonym sobie sylaboosobnym, podnosowo-mamranym odpowiada z opóźnieniem:

– w Mi – la – nów – ku

Ja im to też, oni w śmiech, turlany. Agnieszka:

– ale to zapisać, jak?

– ano...

Tadzio, że

– nutami

ale sam nie wierzył

(V 208).

Albo co zrobić z fragmentem trzeciej części *Sztuk pięknych mojego pokoju*? Wpadające stada, nazwane aniołkami,

Siadają.

Śpiewają gamę:

do

my

sły

rze

czy

wi

sto

ści

rze

czy

wi

sto

ści

do

my

sły

(*Obroty rzeczy*; I 67)

Można to, owszem, zaśpiewać, ale równie istotny jest schodkowy zapis sylab. Ten zgrabny poetycki żart uruchamia jednocześnie dwa wielce skontrastowane i wcale poważne konteksty, ingardenowski i derridiański. Istnieje zatem albo ide-

alne – acz wyłącznie pojedyncze – dźwiękowe spełnienie, albo też zapis (właśnie zapis) generuje wietość realizacji.

Zastanawiam się nad tym wszystkim, aby już na – być może nieco przedłużonym – początku zgłosić tezę o graficznym uwikłaniu wszelkich dźwiękowych i muzycznych kwestii dzieła Białoszewskiego. Uwikłaniu, a nie uwarunkowaniu czy (samym) ustawieniu w sytuacji relacyjnej, gdyż (powtórzę) sam autor, mimo deklaratywnego przedkładania warstw brzmieniowych, dostatecznie czy wręcz aporetycznie, komplikuje problem. Wniosek z tego taki (o ile, oczywiście, da się wysnuwać – wysuptywać – wnioski z aporii), iż Białoszewski nie mówi o muzyce. Jego teksty są natomiast pismem o mówieniu o odbieraniu parokrotnie zmediatyzowanej muzyki. Dostrzeżona gradacja winna być wystarczającą przestrożą przed zajęciami umuzykalniającymi, czyli przed pospiesznym orzekaniem o takiej czy innej „muzyczności” dzieł Białoszewskiego.

Metodologiczne zastrzeżenia, wyprowadzone po przysłuchaniu się i przyjrzeniu paru fragmentom tekstów Białoszewskiego, pozostają w zgodzie zarówno z negatywną, negującą tradycją Tadeusza Szulca, który jeszcze w latach trzydziestych XX wieku uznał literaturę i muzykę za nieprzekraczalnie oddzielone dziedziny⁵, jak i z poglądami powszechnie przyjmowanymi w czasach obecnych. Konstatuje tedy Andrzej Hejmej: „Ogólne konfrontowanie elementów literatury i muzyki w świetle dzisiejszego stanu badań wydaje się nieefektywne analitycznie, mało przekonujące pod względem teoretycznym czy wręcz niemożliwe”⁶.

W niniejszym szkicu zajmuję się (więc) nie paralelami pomiędzy muzyką a tekstami Białoszewskiego, lecz występowaniem w nich motywów muzycznych. Interesuje mnie zatem ten sposób istnienia „muzyki w literaturze”, który Steven Paul Scher nazywa „muzyką werbalną”, czyli czynieniem z muzyki tematu. Poza tym dla wyodrębnionego zbioru utworów Białoszewskiego odniesieniem jest muzyka wokalna, łącząca, według Scherowskich dystynkcji, „muzykę i literaturę”⁷. Idzie o proponowane przez pisarza formy dramaturgiczne i poetyckie, wykorzystujące gatunki słowno-muzyczne (1). Jeśli zaś chodzi o muzykę werbalną, to motywy muzyczne realizowane są w dziełach autora *Oh* na kilka sposobów. Różnorodne motywy muzyczne stanowią elementy świata przedstawionego uprawianych przez pisarza (wszystkich) rodzajów literackich (2). Białoszewski nieraz przywołuje konkretnych kompozytorów i ich dzieła, dopisując do nich komentarz (3). Muzyka jest tutaj zdarzeniem recepcji, dokonującym się w doświadczeniu egzystencjalnym oraz w relacjach społecznych (4). Z racji dużej częstotliwości występowania

^{5/} Zob. T. Szulc *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937. Na książkę tę często powołuje się wielu późniejszych badaczy zagadnienia. Zob. *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, *passim*.

^{6/} A. Hejmej *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000 nr 4, s. 33.

^{7/} Tamże, s. 33-34.

Poprawa Motywy muzyczne w pisarstwie M. Białoszewskiego

motywów muzycznych w tym pisarstwie, poniższy przegląd może mieć charakter jedynie egzemplifikacyjny, bo nie wyczerpujący.

(1) Białoszewskiemu zdarzało się pisywać teksty przeznaczone do śpiewania⁸. Warto wspomnieć o jego wybitnych dokonaniach w tej dziedzinie, jakimi okazały się przekłady sekwencji *Stabat Mater* i *Dies irae*, ogłoszone w „Tygodniku Powszechnym” w roku 1965⁹. W tych wypadkach sprawa jest prosta – opis muzyki wokalne jako osobny rodzaj twórczości nie wymaga dodatkowych wyjaśnień. Ale kontekst muzyczny był przez pisarza aktualizowany także przy innych okazjach. Jego spotkania z czytelnikami nie ograniczały się do czytania tekstów: „Południe autorskie udane. Śpiewałem Kicię Kocię na paradnym tle. W dyskusji po czytaniu i śpiewaniu [...]” (*AAAmeryka*; IX 248-249). Informację o śpiewaniu autor zaraz powtarza, chcąc wyraźnie zaznaczyć przeznaczony dla niektórych własnych tekstów kształt realizacji wokalne. To było dla pisarza istotne. Z jego wspomnień o doświadczeniach teatralnych wynika zresztą, że także niemuzyczne wykonanie tekstu wcale nie musi być czymś jednorodnym:

Często były u nas mówienia specjalne (bardzo wyliczone co do melodii, choć jeszcze mówienia), śpiewania wprost i śpiewanie-mówienia, na pograniczu, które okazało się dość szerokie, bo okazało się wiele sposobów prawie śpiewania, mówienia podśpiewywane-go, ciągów monotonii albo na odwrót spiętrzeń rytmicznych, które robiły się samochcą muzyką¹⁰.

Do znanej i znacznej liczby patentów genologicznych Białoszewskiego trzeba by dołączyć także jego systematykę form mówionych.

Didaskalia dramatów zawierają oczywiście wskazówki wykonawcze¹¹. Autor może w nich odsyłać do istniejących utworów muzycznych, niekiedy, przy okazji, oryginalnie poszerzając istniejący repertuar. Przed jednym z fragmentów *Kabaretu: Piesni na krzesło i głos* autor instruuje: „(na melodię podwórzowych zawołań: / «różny fajans dają za gałgany»” (*Na śmierć jest tyle...; Teatr Osobny*; II 41)¹². Przywołania różnych melodii w *Kabarecie Kici Koci* także da się potraktować jako autorskie wskazówki realizacyjne, aczkolwiek, ze względu na gatunkową niejednorodność tego cyklu, kwestia okazuje się bardziej złożona.

^{8/} Słowa jednej z takich pieśni opublikował jej kompozytor, S. Prószyński. Zob. *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 31.

^{9/} Pisze o nich Z. Siatkowski, jego artykuł jest przede wszystkim fascynującą analizą *Stabat Mater* w wersji Białoszewskiego. Zob. *Kiedy poeta przestaje być formalistą?* „Teksty” 1975 nr 6, s. 109-129.

^{10/} M. Białoszewski *O tym Mickiewiczcu...*, s. 292.

^{11/} O relacjach między muzyką a literaturą w *Teatrze Osobnym* zob. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, zwłaszcza s. 357-374. <http://rcin.org.pl>

^{12/} Tekst autorstwa Heringa.

Szkice

Pisarz czasem odsyła do konkretnych tytułów słowno-muzycznych. Sytuacja intertekstualna – nie tylko w utworach dramaturgicznych – ustanowiona może być także za pomocą cytatu, parafrazy lub parodii. Ciekawe, że to samo dzieło okazuje się inspiracją dla radykalnie nieraz odmiennych nawiązań. W *Wyprawach krzyżowych* Baldwin śpiewa:

Hagios Mozaikos
Pooliigon
Bożej Zofijji
jeednaś ty z ikon
(II 82-83).

Celem takiej międzytekstowej realizacji jest, rzecz jasna, komizm, powstający w sporej mierze za sprawą kontrastu pomiędzy szacownym dostojeństwem melodii *Bogurodzicy* a nieledwie purnonsensownym tekstem. Zupełnie inaczej w *Starej pieśni na Binnarową*:

Bogarodzica Dziewica,
złotem gotycka Maryja
nad ołtarzem płonąca
koralami u szyi,
u twego syna Gospodzina
Cała Jerozolima [...]
(*Obrotы rzeczy*; 17)

Owszem, parafraza ta ujmuje patosu oryginałowi, przenosząc *Bogurodzicę* w nowy – i spójny – kontekst kultury ludowej i estetycznego zachwyty¹³. Melodia zaś okazuje się czymś w rodzaju dźwiękowej potencjalności: wprawdzie pozostaje gdzieś w tle pamięci (w naszych uszach wyobraźni, jak by rzekł autor), ale nie powinna być aktualizowana. Zaśpiewanie tego fragmentu na melodię *Bogurodzicy* byłoby nieporozumieniem.

(2) Oczywiście motyw, także muzyczny, jest *per se* elementem świata przedstawionego. Zaproponowałem jednak taki punkt, aby odnotować wielokrotne wprowadzanie przez pisarza tego rodzaju (i szeroko rozumianych) motywów. W utworach Białoszewskiego sporo zatem słyhać¹⁴, zjawiska dźwiękowe nieraz ujmowane są w kategoriach muzycznych. Często temat stanowią konkretne utwory, o czym za moment. 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 po niekąd charakter także cielesny:

^{13/} Por. nieco inne odczytanie funkcji tej trawestacji. S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 158-159.

^{14/} Zob. S. Falkowski *Muzyka sfer ziemskich (o niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1989, s. 57-64. Nie jest to zbyt dobry artykuł, niemniej zawiera trochę trafnych obserwacji.

Poprawa Motywy muzyczne w pisarstwie M. Białoszewskiego

Budzę się, przeginam do picia na lewo, do płyty na prawo, a tu coś w dołku... o...
żołądek? żołądek przejdzie. Płyta idzie i nie bawi, bo to coś na prawo, wątroba?

Tak

(Polpasiec – noga – ząb; Donosy rzeczywistości IV 160).

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 wypełniać całkiem nieproste funkcje. Oto całość z *Donosów rzeczywistości*:

– Przepraszam pana, ja tu zostawiłem szproty.

Emfazy w Filharmonii (Cytaty; IV 9)

Wbrew pozorom, funkcja przedstawieniowa wcale nie jest tu najważniejsza. Rzucając się na chwilę w otchłań domysłów genetycznych, zaryzykuję tezę, że nawet Białoszewski by tego zdania nie zapisał, gdyby usłyszał je gdzie indziej. Nie byłoby więc *Cytatu* na przykład takiego:

*– Przepraszam pana, ja tu zostawiłem szproty.

Jan w stolówce

Dopiero bowiem filharmonia (i witkacowskie imię postaci – zresztą autentycznej) ustanawia przestrzeń gwarantującą znaczeniowo – w tym estetyczny – ruch. Sprawa nie wyczerpuje się na kontraście między kulturalnymi konotacjami filharmonii a siermiężną denotacją puszki ze szprotkami lub, jeszcze gorzej, przetłuszczonej szaro-brązowej papierowej torby. W odnotowanym miejscu przedstawia się muzykę, więc także sztukę czystą, pozareferencyjną. Filharmonia staje się sceną dla Emfazowych szprotów – nie po to, by je uwznioślić, lecz po to, by interpretacyjną rekonstrukcję tekstu skierować w stronę estetycznej autonomii.

(3) Białoszewski wchodzi również w rolę muzycznego krytyka. Jego wypowiedzi o muzyce mają charakter spontaniczny i okazjonalny (choć okazje nie należą tu bynajmniej do wyjątków). Zdarza się pisarzowi powtarzanie znanych z historii muzyki faktów i anegdot, odnotuje nawet informację o eksperymencie polegającym na puszczaniu muzyki Mozarta zwierzętom. Należy jednak pamiętać, iż poszczególne całości wchodzi w skomplikowane układy z dłuższymi tekstowymi cyklami, w których się pojawiają. Pisarz podziela krytykę popularnych piosenek angielskich (choć bez podawania tytułów czy wykonawców) oraz niechęć do nowoczesnych, młodzieżowych pieśni kościelnych. Najczęściej przecież komentarze Białoszewskiego są mocno zindywidualizowane, nie tylko pod względem stylistycznym.

I rano dziś głośno puściłem siekanki Bacha. Powolne, szły powolniutko, bo Richter prędkie sprędsza, wolne zwalnia. Ale też siekanka z podstawianiem nogi. To racja. Szła akurat ta najzamyślniejsza, uparta, jak wchodzenie w sobotę do „Sesamu”.

(Oo-ho ho-ooohoho; Szumy, zlepy, ciągi; V 314-315).

Szkice

Chodzi o *Das wohltemperierte Klavier*. Pisarz wypowiada uwagi odnoszące się do tempa, dynamiki i rytmu Bachowskiego cyklu. Lecz również do konstrukcji, tyle że rozszyfrowanie konkretów pozostać musi w sferze domysłów. Czy „podstawianie nogi” to któryś z głosów którejś z fug? A „najzamyślniejsza” to rozpoznawalny głos przebijający się przez gęstą polifoniczną fakturę? Ta kwestia muzykologiczna została porównana do zjawiska społecznego, to znaczy do tłoku w pewnie jedynym otwartym sklepie w peerelowską wolną sobotę. Białoszewski ma wyraźną predykcję do takich przeskoków:

Handel streszcza się. Na przykład idzie melodia, potem śpiew, a potem to się powtarza, ale coraz szybciej, do jakiegoś takiego zakręcenia w wir w zlewie. W Cegłowie na weselu przed wojną harmonista chciał grać równo do śpiewania takiej jednej baby, specjalnie sprowadzonej do przyśpiewek. Ona wypila kieliszek wody, zresztą połowę wylała za siebie, i zawołała

– Jak ja śpiewam, to pan nie gra, tylko czeka, jak ja przestanę, to pan dopiero gra”

(*Rozkurz*; VIII 153-154).

Przebiegi instrumentalne i wokalne w kompozycjach Händla zamknięte zostają zgola nieoczekiwaną metaforą, wziętą z życia codziennego. I dopiero teraz, by tak rzec, prawdziwe zaskoczenie: anegdota wprowadzie też muzyczna, ale z zupełnie innych gatunkowych i socjalnych rejestrów. Literackim (komicznym) celem powyższej całości jest zestawienie Händla z parą występującą w Cegłowie, niemniej tekst Białoszewskiego ma także pewien walor poznawczy, muzykologiczny: otóż w obu wypadkach, przy wszystkich oczywistych różnicach, idzie o właściwe tempa i także zharmonizowanie partii wokalnych i instrumentalnych.

Opinie o muzyce pojawiają się także w dialogach. Na przykład Lu. wypowiada się na temat Beethovena i trzynastowiecznych motetów. W innej rozmowie narrator Białoszewskiego broni tekstu w muzyce: „a taka baba jak śpiewa w *Pasji* o Chrystusie i o duszy i przygrywa jej flet i wiolonczela, to czy to się nie robi dziwna abstrakcja?” (*Zawał*; VI 142). Przywołanym fragmentem jest najprawdopodobniej aria altu *Buss und Reu* z *Pasji Mateuszowej* (aczkolwiek nie mówi się tam wprost o duszy). Dojście od znaczeń literackich do abstrakcji nie stanowi tu idei sformułowanej *ad hoc* w celu przekonania interlokutora do muzyki wokalne. Uznanie fragmentu Bachowskiej *Pasji* za abstrakcję okazuje się swoistą analogią rozważanej przeze mnie wcześniej parafrazy *Bogurodzicy* w *Starej pieśni na Binnarową* czy nawet szprotów Emfazego w filharmonii – Białoszewski dąży do postrzegania/ustanawiania estetycznej autonomii.

(4) Co nie oznacza rezygnacji z innych kontekstów muzyki tematyzowanej w literaturze. Cały „muzykologiczny” indywidualizm pisarza bierze się również stąd, że zajmuje go muzyka w recepcji. Jak stwierdza Michał Głowiński, we

wszelkiego typu utworach literackich mówi się o dziełach muzycznych tak, jak są odbierane. Zasadniczo więc jest to język percepcji. To on właśnie dominuje bezwzględnie, wszelkiego typu języki nakierowane na sam przedmiot mogą być w zasadzie traktowane jako

Poprawa Motywy muzyczne w pisarstwie M. Białoszewskiego

wyjątek czy odstępstwo. 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.¹⁵

Także Białoszewski różnymi metodami poświadcza odbiór. O Vivaldim i Couperinie opowiada, porównując swoje doznania do smakowania potraw. Nieraz podkreśla zmienność doznawanych wrażeń. Jest bliski przekonania o nieistnieniu dzieła muzycznego w trwałej i jednorodnej postaci. Muzyka podlega bowiem personalnej relatywizacji, to znaczy zmienia swe działanie w zależności od (różnych) słuchaczy. Sąd ten może przybrać formę sentencji: „Muzyka leczy, ale zależy jaka i kogo. Jak nie pasuje, to wpędza w chorobę” (*Rozkurz*; VIII 153). Nawet słuchanie jednego dzieła przez tego samego odbiorcę nie gwarantuje inwariantnych powtórzeń. Bohater-narrator prozy z *Rozkurzu* zna dobrze płytę z mszami gregoriańskimi.

To było pewnie ze dwudzieste słuchanie tych mszy. Nagle odebrałem to jako przejmujący głos ludzkości. Tragiczny. Mówię o tym do Le. [...] W końcu, nie od razu, mówię – To puść tę płytę, niech usłyszę ten tragizm.

Puściłem. Czy usłyszał? Nie wiem. Może i ja już nie usłyszałem.

Raz się zdarzyło. Ale mam podejrzenie, że się ten jeden raz nie myliłem.

(VIII 102)

Recepcja jest projekcją. A na pewno może być. W pisarstwie Białoszewskiego powraca motyw ucha jako przyczyny sprawczej (ale, rzecz jasna, nie chodzi tu wyłącznie o fizjologię słuchu) doznawanych dźwięków. Owszem, niekiedy rozwiązaniem problemu bywa diagnoza słuchowej omyłki – „to mi migło w uchu” (*Zawał*; VI 211), niemniej nie jest to rozstrzygnięcie obowiązujące bezwyjątkowo. Trzeba teraz przypomnieć w całości wiersz *Rynna czynna (grudzień)*:

ryna długa jak mój stan
i taka cicha i głośna i jednakowa
a i mój stan ma takie płukanie do czysta
spełnień swoich czynności
ale i ma poślizg taki ciągly ciągly
że aż myk – –
(łamało nas czekanie
złamało)
(na deszcz)
ucho to wymyśliło swoimi zwojami
może nieco stylizacji
ale nie tylko – – –
. sytuacja ma rację

(*Było i było*; 328)

<http://rcin.org.pl>

^{15/} M. Głowiński *Muzyka w powieści*, w: *Muzyka w literaturze...*, s. 292.

Szkice

To co zewnętrzne, także dźwiękowy świat, zostaje porównane – przybliżone – do immanentnej sfery bohatera. Ucho jako źródło dźwięku stanowi metonimię świadomej aktywności kulturalnej bohatera; „nieco stylizacji” okazuje się zaś litotą. Powtórzenie utartego zwrotu oznacza tu jego zakwestionowanie: zgoda, sytuacja ma rację, ale jest to momentalna sytuacja pojedynczej egzystencji, do niej zrelatywizowana¹⁶.

Idea podmiotowej redukcji sprzyja włączaniu motywów muzycznych w złożone konstrukcje artystyczne. Odbiór stanowi doświadczenie (w) rzeczywistości egzystencjalnej. Krótkie zapisy oddziaływania muzyki wykorzystują więc poetykę paradoksu. Tak rzecz się ma w końcówce *Transu (dalej)*, podobnie w *Rozwidnianiu* (oba przykłady z *Szumów, zlepow, ciągów*).

Zapis indywidualnej recepcji/proiekcji muzyki pełni także ważką funkcję w dłuższych sylwicznych prozach, takich jak *Drugi trans* oraz *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja* (utwory te również pochodzą z *Szumów...*). W dynamicznych ciągach przeplatają się wątki muzyczne i inne – wspomnienia, notatki z lektur, fragmenty wizyjne i konstatacje o zasadniczym ciężarze (w tym tanatologiczne i eschatologiczne), niekiedy kontrastowane stylem.

Proza *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka i ja* rozpoczyna się, opowiedzianą, bez żadnych wstępów, sceną z koncertu Mozarta:

„Ktoś krzyknął «Figaro!» i Mozart modulując gamy zaczął wpadać w melodię z *Figara*. Potem oklaski i okrzyki «Brawo, Mozart! Brawo, Mozart!» (V 180).

Tuż po tej relacji narrator wyraźnie podkreśla czasoprzestrzenną odmiennosc: „To było dawno temu w Pradze.

Teraz w nocy leżę, a Bella Dawidowicz gra jego sonatę” (V 180). „To było dawno temu” – tak się rozpoczynają legendy lub opowieści mityczne. Tyle że sięgnięcie do takiej narracyjnej topiki służy czemuś wręcz przeciwnemu: jak potwierdzi dalszy ciąg – dalsze ciągi – tej prozy, zaznaczenie różnicy czasu i miejsca staje się paradoksalną funkcją łączenia. Nie tyle więc: kiedyś Mozart, a teraz ja – ile: jego i moją historię można zestawić. Lub inaczej: ja także jestem *in illo tempore*¹⁷.

Następnie pojawia się komentarz do słuchanego wykonania. Bohater sytuuje się w przestrzeni odbioru, wskazując przy tym obszar nieznanego: „Nie wiem, dlaczego ta płyta działa na mnie aż tak wzruszająco za każdym razem. Trochę wiem, ale tylko trochę” (V 180). Niewyjaśnialność recepcji stanowi sygnał nierozstrzygalności sensów całego tekstu, w tym jego wewnętrznych spojeń¹⁸. Wprawdzie układ

16/ Por. interpretację M. Łukaszuk-Piekary „niby ja”. *O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997, s. 29-30.

17/ Por. tamże, s. 22-24. Badaczka mówi o tytułowych „równoważnych elementach” i kontekstowo je interpretuje.

18/ Zob. R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 231-233. Autor odkrywa i komentuje zasady „wewnętrznej jedności” jednej z epifanijskich próz Białoszewskiego. Konstrukcja *Pana Mozarta, Pana Bacha...* wykazuje wiele analogii; proza ta jest sylwą epifanijską.

Poprawa Motywy muzyczne w pisarstwie M. Białoszewskiego

epizodów jest logiczny i przejrzysty, niemniej idzie o zasady czy więzi funkcjonujące na wyższym (czy głębszym) poziomie znaczeniowym.

Po wątku Belli Dawidowicz (jej udział w konkursie chopinowskim, plakaty anonsujące jej późniejszy warszawski koncert, wiadomość o śmierci pianistki) wspomniane są dwa teksty o Mozarcie – opowiadanie Hessego i *Podróż pana Mozarta do Pragi*. Dalej narrator mówi o fascynacji kompozytorem, jak się okazuje, ponadkulturowej. Co ciekawe, w recepcji Mozarta istnieją nie tylko jego dzieła, ale i wytworzona została, by tak rzec, blisko spersonalizowana postać twórcy. „Więc uwielbiamy Mozarta jako Mozarta i jako pana Mozarta. Osobiście. Wyjątkowo. Od iluś pokoleń. Różni pisali, wspominają go, wskrzeszają, byleby żył dalej – jako pan – osobiście” (V 181). Bohater prozy przypomina opowiedzianą mu kiedyś anegdotę o pianiście, który, zwracając się do dziecka, nazwał siebie „panem Mozartem”.

Dalej narrator mówi o „panu Mozarcie” i „panu Bachu” jako o kompozytorach zaledwie sprzed kilku lat. Tak zaskakująco krótki odcinek czasu jest alegorią odkryć nieznanych kompozycji, a w dodatkowym znaczeniu ukrytym staje się kolejnym sygnałem zbliżenia. Czasowego i międzyludzkiego: formułą „pan + nazwisko” mówimy o znajomych. Ta część prozatorskiego cyklu kończy się informacją o pochodzeniu inicjalnej anegdoty, tej o Mozarcie w Pradze. W następnym fragmencie międzysobowe zbliżenie jest jeszcze większe, gdyż Bach występuje także jako „Tata” – bohater-narrator i Przemek przeglądają reprodukcję rękopisu *Die Kunst der Fuge*, z uwagą jednego z synów kompozytora.

Po opowieści o wdowie po Mozarcie – nazywanej „panią Mozartową” – która nie zdążyła na pogrzeb męża, pojawia się jeszcze jedno przybliżające przejście: „To tak jak Reginka. Bohaterka z mojego tomiku i ze swojego życia. Sąsiadka. Nie byłem na jej pogrzebie” (V 182). Książka i czyjeś osobne życie – wszystko się łączy dzięki przenikaniu kultury i egzystencji. Relacja przechodzi w konwencję oniryczną. Bohater widzi umarłą panią Reginkę i mówi do niej. Budzi się, epizod wydaje się zamknięty, lecz pojawia się wyodrębniona graficznie – jako kolejny składnik prozy – czyjaś wypowiedź:

– a czy pan wie, że pan żyje?
taak? – i błędne

(V 183).

Nie jest najistotniejsze, czy to dalszy ciąg wizji, czy też to dziwne pytanie zadaje tytułowa bohaterka. Istotna jest odsłaniana przez pytanie egzystencjalna przepaść.

Kolejna częśćka prozy jest rekapitulacją wprowadzanych dotąd wątków. Najpierw wspomnienie Reginki i tego, że bardzo lubiła Mozarta. Potem sąd Bogusia o niezmienności rejestracji płytowej, jej swoistej martwocie. Żeby to jednak nie zakwestionowało roli (zindywidualizowanej) recepcji, idei w dziele Białoszewskiego niezbywalnej, bohater wpływa na niezmienność. Tak: słucha płyty Belli Dawidowicz raz jeszcze, ale „z pewną odmianą, niespodzianą, bo odezwał się ten ptak, fu-jarkowy, przedświtowy, z mojej topoli między baziami” (V184). Stały charakter narzania wcale nie wyklucza zmienności – odbiorczej – kolejnych odtworzeń. Nastę-

Szkice

puje tajemniczy, fragmentaryczny wielogłos, powtarzający, podsumowujący i parafrazujący.

Przypadająca teraz najkrótsza – i paralelna w stosunku do przytoczonego czyjeś pytania i pełnej lęku odpowiedzi bohatera – cząstka jest sygnałem dystansu: „no tak, i dalbym się nabrać. Przecież umrę. I też – no –” (V 184). Z tym że elipsa otwiera dwa rozwiązania; negatywne (śmierć oznacza definitywny koniec) bądź afirmatywne: jakoś będę nadal – będzie mnie nadal – tak jak te trzy zmarłe postaci w tytule, występujące tam na równych prawach ze mną jeszcze żywym. Jest więc projekcja zawieszająca tę, nieprzekraczalną przecież, odmienność.

Negujący dystans i afirmatywność. W te strony kierują dwie ostatnie cząstki. Więc anegdota tym razem o niechęci do Mozarta, a zaraz potem:

Pani Bella skończyła na bis.

– Brawo pan Mozart!

Ktoś krzyknął „Figaro!” i pan Mozart zaczął.

(V 184)

Opowieść, wracając do swego początku, zatacza koło. Więc i Białoszewski ma swoje Wieczne Teraz, tyle że zmienne. Każdy powrót jest inny, w tym wypadku bliższy: to już nie Mozart czy Bella Dawidowicz znani za pośrednictwem kultury, lecz jednocześnie przez tę mediację (ode mnie) oddzieleni, lecz (moi) znajomi, pani Bella, pan Mozart.

Indywidualne doświadczanie muzyki w przestrzeni egzystencjalnej jest o wiele ważniejsze i bardziej złożone niż funkcjonowanie recepcji w pewnego typu interakcjach. Między muzycznym a społecznym najczęściej powstaje konflikt. Głośne słuchanie płyt bywa więc dźwiękową barierą, mającą chronić przed sygnałami ingerujących gości. Kolchoźnik w sanatoryjnym pokoju czy tranzystorowe radio pacjenta ze szpitalnej sali są realnym zagrożeniem. Jednakże społeczne z muzycznym mogą współtworzyć skonstrastowaną harmonię, jak w cyklu poetyckim *Lecenie mszą*, z tomu zatytułowanego jednak *Odczepić się*.

Trudno zresztą, aby u Białoszewskiego rzecz nie sprowadzała się do „ja”. „No i tak leżę. Jest mgła. Noc. Pięknie. Balkonowo... Nastawiam. Płyty. Siebie. Pisać – nie pisać?” (*Złoniedziątek; Donosy rzeczywistości; IV 207*). Między muzycznym a indywidualnym jest płynne przejście, jak sugeruje funkcjonalne rozerwanie i synteza dwóch frazeologizmów, posiadających identyczny czasownik. Najpierw jest wprowadzić muzyka (nastawianie płyty), lecz po to, by znów zacząć od „ja”.