

WYDZIAŁ  
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ  
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ  
SZTUKĄ

**JAKUB  
ŻMIDZIŃSKI**

**KULTURA  
MUZYCZNIE  
NASTROJONA –  
MUZYKA  
W LITERATURZE  
I OBRZĘDZIE**

WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU

WYDZIAŁ  
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ  
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ  
SZUKAĆ

**JAKUB  
ŻMIDZIŃSKI**

**KULTURA  
*MUZYCZNIE*  
NASTROJONA –  
MUZYKA  
W LITERATURZE  
I OBRZĘDZIE**

WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU

POZNAŃ 2021

Wstęp: „Zostanie ta muzyka sfer” – w stronę muzyczności IV.....	6
<b>CZĘŚĆ I: KONOTACJE LITERACKIE</b> .....	16
1. Pustka śmierci. <i>Muzyka wieczorem</i> Jarosława Iwaszkiewicza w interpretacji Mirosława Czyżykiewicza .....	18
2. Brzmienie nieba w poezji Adama Mickiewicza.....	30
3. Pomiędzy dźwiękiem a ciszą: głosy i Głos w powieści Romana Brandstaettera <i>Jezus z Nazarethu</i> .....	44
4. Motywy muzyczne w prozie tatrzańskiej Stanisława Witkiewicza.....	54
5. Czy Vincenz był melomanem? Wątki muzyczne w <i>Rozmowach ze Stanisławem Vincenzem</i> .....	72
<b>CZĘŚĆ II: KONTEKSTY KULTUROWE</b> .....	92
6. Tyrańska władza muzyki? O psychologicznym wymiarze rytuału .....	94
7. Czy istnieje religijna tożsamość słuchowa ( <i>audentity</i> )? Odkrywanie muzycznej tradycji religijnej w Polsce po roku 1989 .....	106
8. Tchnienie dawnych pieśni – ścieżki polskiego folku .....	122
<b>APPENDIX: KORESPONDENCJA SZTUK</b> .....	136
9. „Quia symphonialis est anima”. O pewnych relacjach muzyki ze słowem i światłem .....	138
Bibliografia .....	148

**WSTĘP:  
„ZOSTANIE  
TA MUZYKA SFER”  
– W STRONĘ  
MUZYCZNOŚCI IV**

„Nasza wiedza i nauka zwracają na nią [muzykę] mniej uwagi niż na grecką ceramikę. A jednak byli i chcieli być przede wszystkim muzykami. Kultura ich i wychowanie były bardziej artystyczne niż naukowe, ich sztuka była wprawdzie muzyczną, zanim stała się literacką i plastyczną”<sup>1</sup> – zapisał w swojej historycznej syntezie Henri Irénée Marrou. Te z pozoru zadziwiające słowa mają, jak się wydaje, wymiar uniwersalny. Istnieje bowiem wiele przesłanek, by je odnieść nie tylko do epoki antycznej, ale też do całej tradycji kulturowej Europy. Również i w dawnych cywilizacjach wschodnich status muzyki wydaje się wyższy niż np. sztuk plastycznych. Nie wspominając o kulturach niepiśmiennych różnych części świata, gdzie często nie rozgraniczono muzyki instrumentalnej od śpiewu i tańca, a wespół z nimi artystyczna działalność człowieka kształtowała zasadnicze zachowania społeczności ludzkich przybierające postać obrzędów.

W tradycji estetyki europejskiej szczególnym okresem pod tym względem były ostatnie dekady XIX wieku, będące ukoronowaniem wzrastającego od czasów Ludwiga van Beethovena kultu muzyki, czego wyrazem stała się sława Richarda Wagnera. I choć zachwyt nad jego twórczością słabnął<sup>2</sup>, cała epoka modernizmu była pod przemożnym wpływem „religii muzyki”<sup>3</sup>, co odcisnęło silne piętno nie tylko na malarstwie czy rzeźbie, teatrze czy filmie, ale nade wszystko na literaturze. A losy kultury XX wieku potwierdzają ważką rolę muzyki w twórczości artystycznej i refleksji naukowej Zachodu.

Co ciekawe, zarówno badania mózgu, jak i osiągnięcia antropologii muzyki, archeologii czy psychologii ewolucyjnej i paleontologii zdają się przyznawać muzyce prymarny status wobec nie tylko innych form ekspresji artystycznej, ale i języka werbalnego. Czy jesteśmy zatem – by sparafrazować określenie upowszechnione przez Mircea Eliadego – *homo musicus*? Jeśli tak, to wielu z nas nosi w sobie imperatyw, by komponować muzykę bądź partycypować w jej tworzeniu w jakiegokolwiek postaci: gry na instrumentach, śpiewu czy wyrażania jej poprzez taniec. Co jednak z osobami, które z jakiś powodów takiej możliwości nie mają? Czy pozostaje im żywot „niespełnionych muzyków” i poślednia rola słuchaczy? Po doświadczeniach drugiej połowy XX wieku na tę kwestię możemy spojrzeć już nieco inaczej.

W tym samym czasie, kiedy erozji ulegały tradycyjne formy muzykowania w społecznościach wiejskich czy etnicznych, w tradycji

<sup>1</sup>H.I. Marrou, *Historia wychowania w starożytności*, przeł. S. Łoś, Warszawa 1969, s. 80.

<sup>2</sup>Świadczy o tym nie tylko reakcja Fryderyka Nietzschego na skomponowanie *Parsifala*, ale również przemiany kulturowe, preferujące inny rodzaj estetyki, wszak Wasył Kandyński nad Wagnera i Debussyego wynosił muzykę Arnolda Schönberga – por. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 46-48.

<sup>3</sup>Por. S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, wyd. II, Kraków 1976, s. 75.

zachodniej rodziły się idee rozszerzające zarówno samo pojęcie muzyki, jak i nadające odmienny status samemu słuchaczowi. Warto tu przywołać dwa nazwiska artystów i zarazem autorów ważnych refleksji. Najpierw John Cage, który swoim utworem 4’33” zwrócił uwagę na inne niż dotychczas aspekty muzyki, rozszerzając spektrum jej pojmowania nie tylko o ciszę, ale i o dźwięki pozamuzyczne. Przyznał w ten sposób uszom, a raczej umysłowi słuchacza status współtworzenia muzyki. Nieco później Raymond Murray Schafer w ważnym artykule zacytował jedną z paradoksalnych maksym Cage’a: „Muzyka to dźwięki, dźwięki dające się słyszeć wokół nas bez względu na to, czy jesteśmy w sali koncertowej, czy też poza nią”<sup>4</sup>. Upowszechniając pojęcie pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) i ucząc słuchać współczesnego człowieka<sup>5</sup> Murray Schafer dał początek ekologii dźwięku. Jednocześnie, gdy zadawał pytanie: „Czy dźwiękowy pejzaż świata jest niezależną kompozycją, nad którą nie mamy kontroli, czy też to my właśnie jesteśmy jej twórcami i wykonawcami odpowiedzialnymi za jej formę i piękno?”<sup>6</sup> – złożył na naszą uważność i kreatywność odpowiedzialność za otaczający nas świat dźwięków.

Okazuje się zatem, że nie ma ucieczki od odpowiedzialności za zaśmiecenie dźwiękowe (*sound pollution*) świata, zarazem wszyscy zyskaliśmy status współtwórców muzyki, choćby w tej niewielkiej przestrzeni, jaka otacza każdego z nas. Gdy Murray Schafer precyzuje, że światowy pejzaż dźwiękowy traktuje jako „potężną makrokosmiczną kompozycję”<sup>7</sup>, wskazuje równocześnie na korzenie swojej koncepcji w tradycji pitagorejskiej, a to właśnie do niej odwoływał się i ją rozwijał blisko półtora tysiąca lat temu Boecjusz, którego renesans myśli – jak twierdzi współczesny historyk muzyki, poeta i prozaik Krzysztof Lipka – „wciąż jeszcze jest przed nami”<sup>8</sup>. Słynny podział na trzy rodzaje muzyki, jakiego dokonał ów rzymski filozof: *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis* znajduje swe uzupełnienie w ustaleniu statusu samego muzyka: „Muzykiem jest ten, kto posiada na racjonalnej teorii opartą i odpowiadającą muzyce zdolność sądzenia o melodiach i rytmach, o rodzajach śpiewów i wierszach poetów”<sup>9</sup>. Skoro bowiem *musica mundana* ma naturę nie tyle akustyczną, co inteligibilną<sup>10</sup>, status teoretyka muzyki przerasta samego kompozytora, instrumentalistę czy śpiewaka, a nawet poetę, bo i jego twórczość uznana została za sztukę muzyczną – jak pisał Boecjusz: „Trzy są zatem rodzaje sztuki muzycznej: jeden posługuje się instrumentami, drugi tworzy

<sup>4</sup>J. Cage, cyt. za: R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 9/1982 s. 289

<sup>5</sup>Por. R. Murray Schaffer, *Poznaj dźwięk. 100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu dźwięków*, przeł. R. Augustyn, Poznań 1995; tenże, *Argentyński krajobraz dźwiękowy*, przeł. A. Zielińska, „Monochord. De musica acta, studia et commentarii” vol. VIII-IX, s. 23-39.

<sup>6</sup>R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska...*, dz. cyt., s. 289.

<sup>7</sup>Ibidem, s. 314.

<sup>8</sup>K. Lipka, *Mój neobocjanizm*, „Canor” 17, 1997, s. 45-48.

<sup>9</sup>A.M.S. Boecjusz, *De institutione musica* I, 34, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, wyd. III, Warszawa 1988, s. 84.

<sup>10</sup>Pojmowaną pozamuzycznie – słowo.



poezję, trzeci wydaje sąd o utworach muzycznych i poezjach”<sup>11</sup>.  
I jak komentuje poglądy rzymskiego filozofa Gabriela Kurylewicz:

Prawdziwa filozofia jest bliska prawdziwej poezji, dlatego że  
obie są muzyką, są częścią wielkiego systemu muzycznego,  
muzycznej całości, jaką jest świat. Więcej, w mierze, w jakiej  
istnieją i są dobre, mają udział w transcendentnej muzyce  
Boskiej, która stanowi ich właściwy cel, początek, drogę i kres<sup>12</sup>.

Jeśli zatem rację mają przywołani powyżej, dawni i współcześni,  
autorzy, to również badacze poezji, czy szerzej literatury i w końcu  
kultury, tropiący w niej rozliczne przejawy muzyczności, mogą  
być traktowani jako osoby współtworzące ową, otaczającą nas  
„potężną makrokosmiczną kompozycję”. Każdy z nas nie tylko jest  
w jakimś sensie za nią odpowiedzialny, ale też może ją na swój  
sposób ubogacić. W duchu tej konstatacji autor niniejszej publikacji  
od lat stara się, tropiąc elementy muzyczne w tekstach kultury,  
uwrażliwiać czytelników na świat dźwięków.

\*

Szkice zebrane w poniższym zbiorze powstały w przeciągu ostatniej  
dekady i były w większości publikowane w tomach zbiorowych lub  
w pismach naukowych. Czytelnika owego zbioru może zaskoczyć  
mnogość odniesień lub też bardziej szczegółowych analiz  
piśmiennictwa Stanisława Vincenza. Pisarz ten i filozof pozostawił  
po sobie niezwykle bogatą w treści muzyczne spuściznę literacką,  
której badanie w ciągu ostatnich lat było bodaj największą  
dotychczasową przygodą intelektualną autora niniejszych słów.  
Jej zwieńczeniem stało się opracowanie *Wzór nieznanym. Stanisław  
Vincenz a muzyka*, opublikowane w roku 2018<sup>13</sup>. Siłą rzeczy, pisarz  
ten i zarazem znawca kultury antycznej rozciągnął patronat  
również i na tę publikację, choć zaledwie jeden szkic odnosi się  
bezpośrednio do jego twórczości.

Pierwsza część zbioru, zatytułowana „Konotacje literackie”  
zawiera artykuły poświęcone wątkom muzycznym i szerzej  
muzyczności obecnej u różnych polskich autorów ostatnich  
dwóch stuleci. Niektóre szkice są uzupełnieniem bogatej literatury  
tropiącej ową tematykę u wskazanych autorów, inne stanowią  
opracowania pionierskie. Całość otwiera niepublikowany dotąd  
tekst „Pustka śmierci. *Muzyka wieczorem* Jarosława Iwaszkiewicza  
w interpretacji Mirosława Czyżykiewicza”<sup>14</sup>. Stanowi on analizę

<sup>11</sup> A.M.S. Boecjusz, *De institutione musica* I, 34, cyt. za:  
W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, dz. cyt., s. 84.

<sup>12</sup> G. Kurylewicz, *Posłowie*  
[w:] A.M.S. Boecjusz,  
*O pocieszeniu, jakie daje*  
*filozofia*, przeł. G. Kurylewicz,  
M. Antczak, Kęty 2006,  
s. 137.

<sup>13</sup> J. Żmizdiński, *Wzór  
nieznanym. Stanisław Vincenz  
a muzyka*, Wrocław-  
Poznań 2018.

<sup>14</sup> Artykuł był pierwotnie  
przygotowany do  
monografii zbiorowej pod  
wspólnym hasłem: „Miejsca  
puste w piosence”

muzycznego misterium, wykreowanego przez zespół artystów  
zafascynowanych utworami starego poety w 30-lecie jego śmierci.

W duchu poezji cofamy się następnie do XIX stulecia, by tropić nie  
podejmowany wcześniej kompleksowo przez żadnego z badaczy  
motyw muzyki sfer w twórczości autora *Dziadów*. Tytuł szkicu  
„Brzmienie nieba w poezji Adama Mickiewicza” wskazuje, że poeta  
idzie w swojej wizji bardziej za Dantem niż za klasyczną tradycją  
pitagorejską, wplatając w swoje utwory odniesienia również do  
*musica divina*<sup>15</sup>. Pozwala to w nieco innym duchu spojrzeć zarówno  
na *Wielką improwizację* – kluczowy moment *Dziadów* części III, jak  
i na wiele innych utworów Mickiewicza.

Wraz z kolejnym szkicem, zatytułowanym „Pomiędzy dźwiękiem  
a ciszą: głosy i Głos w powieści Romana Brandstaettera *Jezus  
z Nazarethu*” wracamy do współczesnych literackich odniesień do  
metafizycznej sfery dźwięków. Jest to pierwsza i niepublikowana  
dotąd próba autora niniejszego opracowania zmierzenia się  
z twórczością tego pisarza, zakorzenioną w tradycji starożytnego  
Izraela i bodaj pierwszy szkic poświęcony aspektom muzycznym,  
czy szerzej akustycznym jego twórczości.

W następnym szkicu zmieniają się nieco akcenty muzyczności.  
„Motywy muzyczne w prozie tatrzańskiej Stanisława Witkiewicza” to  
wkroczenie w górski świat Tatr przełomu XIX i XX wieku – słyszymy  
go wrażliwymi uszami znanego malarza, teoretyka sztuki i pisarza.  
Wnioski płynące z lektury jego pism przekonują, że ów „ojciec  
regionalizmu polskiego” poddał swoich bohaterów, a szczególnie  
Jana Krzeptowskiego-Sabałę daleko idącej mitologizacji. Była to  
też zapewne ważka inspiracja dla Stanisława Vincenza, jak wynika  
ze słów, zanotowanych przez jego żonę, Irenę: „Witkiewicz należy  
do przodków (w pewnym sensie) Wysokiej połoniny. Zwrócenie  
uwagi na Sabałę itp. – na odrębny styl życia”<sup>16</sup>.

Słowa powyższe pochodzą z utworu o niebagatelnym znaczeniu,  
który jak dotąd nie doczekał się zwartej publikacji i jest dostępny  
jedynie w odcinkach w piśmie „Regiony” z lat 1993–2002. Chodzi  
o *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem* – swoisty dziennik,  
notowany przez ostatnie dwadzieścia lat życia pisarza przez  
jego żonę, będącą też nieocenioną pomocą przy redakcji cyklu  
*Na wysokiej połoninie*. Poddając analizie owe zapiski, a jest to  
zaledwie drugi szkic badawczy im poświęcony, autor zadaje  
pytanie: „Czy Vincenz był melomanem?”, a odpowiedź jaką

<sup>15</sup> Chodzi o mistyczny wymiar  
muzyki, rozlegający się  
w niebie „wyższym”.

<sup>16</sup> I. Vincenzowa, *Rozmowy  
ze Stanisławem Vincenzem*,  
„Regiony” 1994/1, s. 94.



otrzymuje dotyczy również wielu innych zagadnień rozważanych przez tego pisarza i myśliciela, ale także ciekawej osobowości jego żony, Ireny.

\*

Całościowe spojrzenie na literaturę poddaną tutaj analizie, zwłaszcza w kontekście badań, które zaowocowały wspomnianą monografią rekonstruującą „filozofię” muzyki Stanisława Vincenza, podsuwa jeszcze jedną, ważką w kontekście badań muzyczności literatury refleksję. Otóż niezwykle przydatne uporządkowanie metodologii owych badań, jakiego dokonał przed kilkunastu laty Andrzej Hejmej, wyróżniając muzyczność I, II i III<sup>17</sup> wydaje się niewystarczające. Badanie brzmienia tekstu literackiego, opisów muzyki czy w końcu tropienie form muzycznych przetransponowanych na formy literackie, nie może wystarczyć, jeśli obcujemy z autorem wprost czy choćby w sposób zakamuflowany odnoszącym się do innego jeszcze, szerszego rozumienia zjawiska muzyki. Chodzi tu o konotacje zarówno filozoficzne jak i te o naturze religijnej czy ściślej: mistycznej. Koncepcję nadającą muzyce status kosmiczny w tradycji europejskiej zapoczątkowali wspomniani wcześniej pitagorejczycy, a podejmowali i podejmują rozliczni filozofowie, pisarze czy kompozytorzy po dzień dzisiejszy<sup>18</sup>. Jak już zostało wspomniane, nie można także zapominać, że system ów, u progu średniowiecza przejęty przez chrześcijaństwo, zyskał inny jeszcze wymiar. Uwzględnił on wnioski wynikające z wizji semickiej zawartej w tekstach biblijnych i rozwiniętej przez mistyków, filozofów i poetów, wśród których wymienić należy na pewno Pseudo-Dionizego Areopagite<sup>19</sup> i Dantego Alighieri. Nie miejsce tu na szczegółowe rozwijanie tej argumentacji, warto jednak podkreślić, i to po raz pierwszy w tekstach badawczych – konieczność rozszerzenia wariantów rozpatrywania muzyczności literatury o muzyczność IV. Często ukryta, u niektórych pisarzy staje się ona centralnym punktem odniesienia wszelkich przejawów muzyczności, zawartym w ich poetyckich czy prozatorskich utworach.

\*

W drugiej części książki zaproponowany jest inny typ refleksji, zataczający nieco szerszy krąg badawczy – literatura jest tu bowiem tylko jednym z elementów tworzących system kulturowy. Jego zaś centrum, ogniskującym działania społeczne, zarówno w prehistorii, jak i w kulturach ludowych, etnicznych, ale i współcześnie, jawi

<sup>17</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 53–67.

<sup>18</sup> Por. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.

<sup>19</sup> Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, [w:] tenże: *Pisma teologiczne II*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1999.

się życie obrzędowe. Zatem właśnie obrzęd i tradycja ludowa będzie tu kluczem do rozważań nad „Kontekstami kulturowymi” muzyki. Zmiana materiału badawczego wymusza również pewną zmianę optyki, która przybiera charakter bardziej socjologiczny czy psycho-kulturowy. Wymusza to również nieznaczną zmianę języka naukowej narracji. Lecz i tu patronat Stanisława Vincenza jest wyraźnie obecny.

Pierwszy szkic, zatytułowany „Tyrańska władza muzyki? O psychologicznym wymiarze rytuału” ukazuje rozliczne formy przejawiania się rytualizacji w życiu współczesnym, bardzo często przybierające kształt muzycznych dźwięków – innymi słowy: rytuał lubi działać właśnie poprzez muzykę, co staje się zasadniczym wątkiem owego szkicu, odwołującego się również do takich form artystycznych jak film, poezja czy proza.

Kolejny rozdział, zatytułowany „Czy istnieje religijna tożsamość słuchowa (*audentity*)? Odkrywanie muzycznej tradycji religijnej w Polsce po roku 1989” to próba przybliżenia ciekawego, aczkolwiek zakresem oddziaływania niszowego nurtu muzycznego, bazującego na polskich pieśniach tradycyjnych wpływających ze sfery sacrum.

Tym samym tropem, ale już w szerszym zakresie, podąża szkic, zatytułowany „Tchnienie dawnych pieśni – ścieżki polskiego folklu”. Jest to próba zakreslenia szerokiej panoramy poszukiwań muzycznych tzw. sceny folkowej ostatniego ćwierćwiecza. Pomimo rozlicznych nurtów jawi się ona jako alternatywa zarówno wobec bardziej komercyjnych działań muzyki popularnej, jak i wobec różnorodnych nurtów szeroko pojętej muzyki rockowej, której anglosaski idiom daleki jest od tradycji polskiej muzyki wiejskiej, czy szerzej – muzyki słowiańskiej. Ten wielobarwny i dynamiczny muzyczny fenomen, zaowocował już wieloma, wysokiej próby artystycznej nagraniami, może być rozpatrywany również w kontekście socjologicznym jako rys pokoleniowy, a w kulturowym jako forma sprzeciwu wobec postępującej globalizacji.

\*

Zamykający całość Appendix odsłania nieobecną we wcześniejszych tekstach perspektywę refleksji o muzyce. Chodzi o jej relacje z innymi formami artystycznymi, w szczególności ze sztukami wizualnymi. Szkic zatytułowany „«Quia symphonialis est anima».



O pewnych relacjach muzyki ze słowem i światłem” traktuje jednak nie tyle o samej korespondencji między wymiarem akustycznym i wizualnym, ile o wspólnym źródle obu tych wymiarów. By się do niego zbliżyć, przywołana została tradycja filozoficzna, o której wcześniej było już powiedziane. Zarówno w jej perspektywie, jak i w kontekście synestezyjnym rozpatrywane są różne przykłady z historii sztuki i literatury.

Zasadniczą część tytułu poniższego zbioru stanowi parafraza słów zapisanych blisko 800 lat temu przez Sybillę Renu – św. Hildegardę z Bingen, której pisma mistyczne przytaczane są w ostatnim rozdziale. Ta kompozytorka i poetka w jednym ze swych dzieł *Cause et Curae* zapisała intrygujące, choć osadzone w filozofii platońskiej słowa: „Dusza jest muzycznie nastrojona”<sup>20</sup>. Współczesna popularność jej pism i utworów muzycznych pozwala stwierdzić, że treści przez nią zapisane zachowały swoją aktualność do dzisiaj. „Muzyczne nastroje” zarówno duszy jak i kultury pozostaje wyzwaniem również w XXI wieku.

<sup>20</sup> Hildegarda z Bingen, *Cause et Curae*, cyt. za: O. Betz, *Hildegarda z Bingen. Cztery pory roku*, przekł. J. Jarołowicz, Kraków 2007, s. 141.

\*

Składam serdeczne podziękowania dla wydawców, którzy udzielili mi pozwolenia na przedruk poniższych szkiców. Lista pierwodruków znajduje się na końcu publikacji.



**CZĘŚĆ I:  
KONOTACJE  
LITERACKIE**

# 1. PUSTKA ŚMIERCI. MUZYKA WIECZOREM JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA W INTERPRETACJI MIROŚŁAWA CZYŻYKIEWICZA

<sup>21</sup> Cz. Miłosz, *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji w Teatrze Narodowym w Warszawie*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Noc w polu. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, wybór Cz. Miłosz, Kraków 2001, s. 6.

<sup>22</sup> M. Budzyńska, *Stan badań nad piosenką w Polsce – próba uporządkowania*, [w:] *Nowe słowa w piosence: źródła – rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 11-21.

<sup>23</sup> J. Osiński, *Polonista w świecie piosenki*, [w:] *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzęstowska, Poznań 2019, s.27-35.

<sup>24</sup> J. Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980; *Muzyka wieczorem. Wiersze Jarosława Iwaszkiewicza śpiewa Mirosław Czyżykiewicz*, [audio CD] MTJ 2015.

<sup>25</sup> Nie chcę wchodzić tutaj w problemy związane z pojęciem „bard” czy „piosenka bardowska” – zob. np. K. Dźwiniel, *Piosenka bardowska w perspektywie metodologicznej – seria pytań wyjściowych i kilku hipotez*, [w:] *Nowe słowa w piosence*, dz. cyt., s. 39-51; K. Gajda, *Bard. Kto to taki?*, [w:] tamże, s. 103-117.

*Nienasycony i zdumiony pięknem,  
Słuchałeś rytmów dnia i rytmów nocy,  
Zmieniając siebie w muzyczny instrument.  
Słyszemy w twojej melodyjnej frazie  
Ton głębinowy, pomimo zwątpienia.*

Czesław Miłosz<sup>21</sup>

Jak przekonuje Magdalena Budzyńska-Łazarewicz<sup>22</sup>, refleksja nad fenomenem piosenki w ciągu ostatnich dwu dekad przyrasta w coraz szybszym tempie, a nieliczne, starsze opracowania autorstwa Edwarda Balcerzana czy Anny Barańczak należą już do klasyki. Dziś truizmem byłoby przypominać o wielokodowym przekazie i konieczności podejmowania badań interdyscyplinarnych, a wyzwaniem stało się opracowanie założeń i metod nowej dziedziny badań, która według Jakuba Osińskiego mogłaby się nazywać piosenkologią<sup>23</sup>. Wciąż aktualne są bowiem problemy z wyznaczaniem granic i definiowaniem rozlicznych zjawisk z pogranicza literatury i muzyki. Tak też zapewne pozostanie, artyści bowiem odpowiadając na przemiany zachodzące w świecie, dzięki swej wrażliwości i kreatywności wciąż tworzą nowe formy, badaczom zaś pozostaje ten żywy strumień twórczości nazywać, porządkować i interpretować.

Takim właśnie, niełatwym do sklasyfikowania, dziełem jest materiał zarejestrowany na albumie muzycznym, zatytułowanym – podobnie jak ostatni tomik wierszy Jarosława Iwaszkiewicza – *Muzyka wieczorem*<sup>24</sup>. Wymieniony w podtytule wykonawca, Mirosław Czyżykiewicz, nie skomponował jednak muzyki do żadnego z utworów, a to wyłącza ją z kategorii określanej przymiotnikiem „bardowska” (co sugerowałoby określenie „bard z Gorlic”<sup>25</sup>).



<sup>26</sup> „Termin ten, jak dowodzi Michał Traczyk, jest trudny do uchwycenia” – J. Osiński, *Opozycja wiersz – piosenka wobec problematyki kompozycji dzieła literackiego*, [w:] *Nowe słowa w piosecie*, dz. cyt., s. 24.

<sup>27</sup> Np. „Każda odmiana piosenki wpisuje się (ze swej genologicznej natury) w krąg kultury popularnej...” – K. Dźwinel, *Piosenka bardowska...*, dz. cyt., s. 40.

<sup>28</sup> „Co zrobić z materiałem tak niesamowicie niekomercyjnym w naszych czasach, nawet w naszej niszy?” – zastanawia się T. Drozda: *Muzyka wieczorem – mówią*

Mirosław Czyżykiewicz i Adam Opatowicz [rozmawia T. Drozda, spisała B. Radziszewska], 15.10.2015 [spisane nagranie radiowe wywiadu z 26.04.2015], strefapiosenki.pl, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/1133-muzyka-wieczorem-mowia-miroslaw-czyzykiewicz-i-adam-opatowicz> [dostęp: 24.04.2020].

<sup>29</sup> Por. [hasło] *Muzyka wieczorem*, [w:] Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzyka\\_wieczorem](https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzyka_wieczorem) [dostęp: 27.04.2020]; *Muzyka wieczorem – mówią* Mirosław Czyżykiewicz...; I. Łakomicz-Kamińska, *Malowanie śpiewem, czyli o koncercie Mirosława Czyżykiewicza*, 13.05.2015, strefa piosenki.pl, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/1114-malowanie-spie-wem-czyli-o-koncercie-mirosława-czyzykiewicza> [dostęp: 24.04.2020]; *Mirosław Czyżykiewicz, Rozmowa A. Trzeciakiewicz*

Również ranga artystyczna nie pozwala bezproblemowo wpisać tej płyty w obszar piosenki literackiej, czy poezji śpiewanej, nie tylko ze względu na trudności z definicją tych zjawisk<sup>26</sup>. Nie pozwalają na to również konotacje tego nurtu z kulturą popularną, na które wskazują niektórzy badacze<sup>27</sup>. Nie chodzi tu zresztą o deprecjowanie tej ostatniej, czy sztuczne wyznaczanie granic między obszarami, które już dawno te granice zatraciły, chodzi raczej o zwrócenie uwagi na unikatowość opisywanego zjawiska<sup>28</sup>. Świetna aranżacja muzyczna, w której dominują muzyki z kręgu bliższego jazzowi i klasyce niż muzyce pop, z wykorzystaniem klasycznego kwartetu smyczkowego sugeruje, by za współtwórcę całej produkcji uznać, czuwającego nad jakością opracowania muzycznego, Jacka Skowrońskiego. Przede wszystkim jednak należy wskazać na pomysłodawcę i demiurga całego przedsięwzięcia, Adama Opatowicza.

By naświetlić znaczenie tej osoby dla całego przedsięwzięcia, trzeba pokrótce przytoczyć historię, która doprowadziła do powstania płyty, wydanej 20 kwietnia 2015 roku<sup>29</sup>. Ostatnia, niedokończona książka poetycka Jarosława Iwaszkiewicza, zatytułowana *Muzyka wieczorem*, ukazała się już po śmierci autora, w 1980 roku. Niedługo później, blisko 20-letni student, Adam Opatowicz, napisał melodie do kilkunastu ostatnich wierszy poety ze Stawiska, a te przeleżały w szufladzie aż do 2011 roku, czyli ponad 30 lat. W tym czasie Opatowicz piastował już stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego Teatru Polskiego w Szczecinie, gdzie organizował i do dziś organizuje m. in. spektakle o charakterze muzycznym, współpracując często ze wspomnianym, wszechstronnym muzykiem z Poznania, Jackiem Skowrońskim. Po jednym z koncertów, na którym występował Mirosław Czyżykiewicz, podczas prywatnego spotkania Opatowicz usiadł przy fortepianie i zagrał kilka własnych piosenek do wierszy Iwaszkiewicza, które od razu poruszyły Czyżykiewicza. Tak rozpoczęła się współpraca, która po 4 latach zaowocowała wydawnictwem płytowym. Jak wspominają twórcy, dzięki sponsorom mieli pełen komfort czasowy podczas pracy w studiu, testując różne warianty i wielokrotnie nagrywając materiał. Opatowicz był reżyserem całości, z na tyle dojrzałą wizją artystyczną, że Czyżykiewicz poddawał się wszelkim jego sugestiom wykonawczym, udzielając własnego głosu jako instrumentu<sup>30</sup>: „Adam z Jackiem kreowali kształt tej płyty. Ja służyłem jako głos, rodzaj medium. Poddawałem się wszelkim sugestiom Adama, uważając, że on jest głównym pomysłodawcą tego projektu [...]”. Reżyserował mnie i co dziwne,

z M. Czyżykiewiczem, [w:] *Muzyczne rozmowy*, Polskie Radio pr. 3, 10.05.2015, <https://www.polskieradio.pl/9/229/Artykul/1425608,Mirosław-Czyżykiewicz> [dostęp: 25.04.2020].

<sup>30</sup> „Podkreślam rolę Adama, bo oddałem mu się jako głos, jako jeden z instrumentów [...] Postanowiłem absolutnie oddać całe dzieło i tę wizję w ręce autora, Adama Opatowicza” – Mirosław Czyżykiewicz, *Rozmowa...*, dz. cyt.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Jak mówił M. Czyżykiewicz: „Wręcz wcielam się w wiersze. Podejmuję próbę wcielenia się, przeistoczenia w osobę, która je pisała [...]”. Staram się nie szkodzić tym wierszom, staram się dochować nastroju, jaki towarzyszył podczas pisania” – tamże. Podobnie wyznaje A. Opatowicz: „Myślę, że te wiersze obna nas uwiodły” – *Muzyka wieczorem – mówią...*, dz. cyt.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Ossolineum 1992, red. A. Brodzka i in., s. 549–550.

<sup>35</sup> Wszystkie ważne opracowania tego tematu podał w przypisie A. Dziadek – zob. tenże, *Rytm i podmiot w Oktostychach i Muzyce wieczorem Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” XC, 1999, s. 40.

<sup>36</sup> P. Mitzner, *Na progę. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003, s. 255.

poddawałem się temu”<sup>31</sup>. Premiera, w okrojonym składzie instrumentalnym, zbiegła się z 35. rocznicą śmierci poety, a premierowe koncerty zapowiadano jako „spektakle”<sup>32</sup>. Sam jednak materiał na płycie robi podobne wrażenie: od początku do końca wszystkie składowe: tekst i melodia, podkład instrumentalny, a przede wszystkim głos zdają się właśnie „wyreżyserowane” tak, by napięcie dramaturgiczne miało swoje odpowiednie momenty kulminacyjne i chwile wytchnienia. Całości projektu dopełnia okładka płyty opracowana przez Lechosława Carnelliego, będąca nie tyle estetycznym ekwiwalentem muzyki, ile wyraźnym komentarzem, a nawet dopowiedzeniem ścieżki dźwiękowej.

\*

W tym artystycznym przedsięwzięciu, pierwsze i najważniejsze są jednak wiersze<sup>33</sup>, i od nich należy rozpocząć analizę, nie zapominając, że ostatecznych sensów warto dopatrywać się w owym muzycznym spektaklu jako całości. Jak wiadomo, mamy tu do czynienia z kilkoma kodami i to wzajemne relacje między nimi zdają się najsilniej działać na odbiorcę.

Autor *Muzyki wieczorem* uchodzi za najbardziej reprezentatywnego polskiego pisarza, odwołującego się w swojej prozie do wiedzy o muzyce i – jak dodaje Michał Głowiński: „Również w zakresie poezji Iwaszkiewicz muzyce poświęcił najwięcej miejsca wśród poetów polskich XX wieku”<sup>34</sup>. Idzie za tym wielość opracowań tego tematu w jego twórczości<sup>35</sup>. Nie może to dziwić, skoro – jak konstatuje Piotr Mitzner: „muzykę od najwcześniejszych lat uważał Iwaszkiewicz za ważniejszą od literatury”<sup>36</sup>.

*Muzyka wieczorem*, już z racji tytułu i śródtytułów, jest szczególnie naznaczona przez autora. Dwa człony tej książeczki tworzą odrębne cykle: *Muzyka na kwartet smyczkowy* i *Muzyka na orkiestrę*. Ta druga część, składająca się z kilku rozległych poematów oraz kilku tłumaczonych wierszy Stefana Georga, została przez Opatowicza pominięta, melodie skomponował do kilkunastu wierszy z pierwszej części, złożonej niemal w całości z autorskich oktostychów. W swoim wnikliwym szkicu, dotyczącym *Rytmu i podmiotu w Oktostychach i Muzyce wieczorem Jarosława Iwaszkiewicza*, Adam Dziadek przytacza opinie Czesława Miłosza o roli muzyki w poezji interesującego nas autora:

wiersze Jarosława są słowami do muzyki, której partytura nie została napisana, ale jest w pewien sposób obecna. Jest to różne od „muzikalności” wiersza właściwej wielu poetom, bo u niego słowa nie tworzą muzyki, one do niej



jedynie odsyłają, często są pomiędzy jednym odezwaniem się orkiestry a drugim<sup>37</sup>.

Sam badacz przychylił się do tego sądu, dodając, że poezja ta nie jest „meliczna”, redefiniując natomiast pojęcie rytmu, odkrywa wewnętrzny, „podświadomy”, inny od metrum, porządek rytmiczny, który odsłania też wtórny sens utworów. Za przykład może tu posłużyć wielość anagramów zawartych choćby w wierszu *Do siostry*, odsyłających do dalszych znaczeń czy innych tekstów, np. Horacego czy Villona<sup>38</sup>. Tematem niniejszego szkicu nie jest zagadnienie „muzyczności” tekstów Iwaszkiewicza, należy jednak podkreślić, jak ważna i wielostronnie traktowana w tej poezji jest to problematyka. I choć Mitzner wykazuje, że Stary Poeta nabierał coraz większego dystansu do muzyki, co znajdowało wyraz w rozluźnieniu wersyfikacyjnym jego liryków, to w ostatnim cyklu następuje pewien zwrot: „ostatni tom nosi tytuł *Muzyka wieczorem* i jest świadectwem powrotu wiersza regularnego, a w planie treści – niebywale intensywnym wsłuchiwanym się w muzykę świata”<sup>39</sup>.

Za kluczowe tematy omawianej książki poetyckiej *Dziadek* uznaje jednak nie tyle muzykę, a: przedmioty, pamięć i śmierć, zaś „osią, wokół której zorganizowane są teksty, jest dom w Stawisku”<sup>40</sup>. Owa „oś” utrzymuje swoje znaczenie również w materiale wybranym na płytę. Z kolei Zbigniew Chojnowski, tropiąc w swojej monografii *Metafizykę bycia* w końcowym okresie życia poety, wskazuje na dominującą „świadomość Egzystencji”: „Konsekwentny zwrot ku elementarnym realiom bytowania wynika z tego, że to one stanowią prawdę, a przynajmniej oparcie dla człowieka poddanego doświadczeniu nicości”<sup>41</sup>. Badacz wskazuje też na wagę lektury Kierkegarda, na franciszkanizm i zwrot ku akmeizmowi (w *Muzyce wieczorem* poeta umieścił nawet własny przekład jednego liryku Anny Achmatowej), na bliskość późnej poezji Iwaszkiewicza i Staffa w jej prostocie i ascezie, poczuciu „nagości” i nędzy istnienia, głębokiej nieświadomości niezrozumienia świata<sup>42</sup>. Ma to o tyle znaczenie, że jeden z utworów zaśpiewanych na płycie poświęcony jest właśnie Leopoldowi Staffowi. Ostatecznie Chojnowski pyta o religijność poety ze Stawiska, zmagającego się u kresu życia z silnym lękiem przed śmiercią. Odpowiedź nie jest jednoznaczna, brak tu dowodów na ateizm, ale określenie, które Iwaszkiewicz niegdyś stosował wobec siebie: „poeta katolicki” wydaje się zdecydowanie nieadekwatne do tych utworów. Nieco inny odcień tego zagadnienia wyłania się z opracowania Piotra Mitznera – w swojej prozie Iwaszkiewicz wielokrotnie dotykał doświadczeń religijnych, a jego

poezja daje świadectwo wrażliwości na sferę *sacrum*. Nawet w obliczu własnej skończoności poeta był przekonany o metafizyce świata: „choćbym zniszczył wszystko / nawet siebie / zostanie ta muzyka sfer”<sup>43</sup>. Jednak w odniesieniu do praktyk religijnych czy kwestii wyznaniowej pozostawał zawsze „na progu”.

\*

A jaki obraz zmagania ze starością wyłania się ze spektaklu stworzonego na podstawie tej poezji? Bo przecież znalazł się tu wybór jedynie 19 utworów, a wśród dzisiejszych słuchaczy zapewne większość nie obcuje na co dzień z poezją Iwaszkiewicza, lub jej w ogóle nie zna. Spróbujmy zatem „zapomnieć” to wszystko, co wiemy o poecie: o jego skomplikowanej osobowości i życiowych wyborach, o wszystkim co wcześniej napisał, by wsłuchać się w „nagie” pieśni<sup>44</sup>. Choć nie ma tu mowy o przeróbkach tekstów, ucinaniu bądź dodawaniu zwrotek, fraz czy choćby wyrazów – twórcy podeszli z ogromną pokorą i pieczołowitością do wierszy, to jednak zdarza się, że powtórzone są niekiedy dłuższe lub krótsze fragmenty, przede wszystkim jednak w wyborze materiału pominięto wiele utworów.

Opatowicz wybrał 19 wierszy, wśród nich jest 18 oktostychów i jeden złożony z 12 wersów, w przypadku jednej pieśni dwa oktostychy zostały połączone. Pochodzą one z różnych miejsc cyklu liczącego w całości 36 liryków, a porządek, jaki nadał utworom w książce poeta bądź redaktorzy, tylko raz został zmieniony. Nie mając wglądu w proces twórczy Opatowicza, nie sposób odpowiedzieć na pytanie, dlaczego akurat te utwory kompozytor umuzyczył, być może znaczenie miały tu względy czysto subiektywne. Pozostaje zatem skupić się na ostatecznym kształcie spektaklu, jakim stała się *Muzyka wieczorem*.

Z ciszy wybrzmiewa, obdarzony charakterystyczną „chrypką”, głos Mirosława Czyżykiewicza recytujący *a capella* pierwszy wers wiersza *Uparte wichry*, i to głos pozostaje niemal do ostatnich dźwięków głównym instrumentem całej kompozycji – jak relacjonuje pieśniarz: „musałem umiejętnie modulować głos, ale też starać się, by było to wiarygodne. Śpiewanie nie mogło być «nie moje», nie mogło nie wypływać z moich przeżyć. Przy zachwycie tymi wierszami nie było to trudne”<sup>45</sup>. Skala artykulacji, jaką posługuje się podczas całego programu Czyżykiewicz, musi zaskoczyć nawet jego oddanych fanów: od szepotu, przez recytację, przechodzącą subtelnie w melorecytację, a potem w spokojny śpiew przy bardzo rozległym ambitusie melodii. W innych utworach natomiast śpiew

<sup>37</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, cyt. za: tamże, s. 43.

<sup>38</sup> Zob. A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, dz. cyt., s. 52-55.

<sup>39</sup> P. Mitzner, *Na progę...*, dz. cyt., s. 261.

<sup>40</sup> A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>41</sup> Z. Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 222.

<sup>42</sup> Por. tamże, s. 254.

<sup>43</sup> J. Iwaszkiewicz, *Sen*, cyt. za: P. Mitzner, *Na progę...*, dz. cyt., s. 261.

<sup>44</sup> Jest to parafraza określenia „nagie wiersze”, jakiego użył w odniesieniu do wierszy Iwaszkiewicza M. Czyżykiewicz w: *Mirosław Czyżykiewicz, Rozmowa...*, dz. cyt.

<sup>45</sup> *Muzyka wieczorem – mówią...*, dz. cyt.



jest niemal radosny, aż po ekspresyjne, niemal wykrzywane frazy. W przypadku Czyżykiewicza, obdarzonego oryginalną barwą, głębokiego, niskiego, ale o wielkiej ekspresji głosu, robi to ogromne wrażenie. Tym bardziej, że melodie ściśle „przylegają” tu do tekstów, oczywiście nakładając na niego swoją własną siatkę akcentów. Słyszemy zatem całą gamę uczuć: od melancholii, smutku, wręcz grozy, przez zachwyty, szczęście, po autoironię i drapieżność. Gdyby chcieć zwizualizować emocjonalny przebieg całego programu na osi współrzędnych i przyjmując, że oś pionowa wyznacza temperaturę emocjonalną, gdzie zero to neutralny nastrój lirycznego spokoju, 1. to nastrój bliski radości, a 2. to silna ekspresja, poniżej zaś lirycznego 0. mamy melancholijne -1. oraz -2. określające grozę, to przebieg czasowy na osi poziomej dałby nam wykres bardzo nieregularnej sinusoidy, niby wydruk zaburzonego EKG, w końcowej części zmierzającego do zaniku akcji serca. Mamy tu oczywiście różne punkty kulminacji: w części pierwszej dominują dwa ekspresyjne utwory, stylizowane nieco na tango spod znaku Astora Piazzolli: *Opuszczony* i *Rzeczy*, po czym następuje seria najbardziej „depresyjna”, złożona z trzech utworów najsilniej oddających grozę śmierci: *Niewygoda*, *Koncert Rachmaninowa upalnym latem* i *Do siostry*, przeplecione tylko wyrecytowanym, niezwykle melancholijnym *Upałem* i najbardziej ekspresyjnym w całym programie *Lisem*. Podobne skoki emocji zdarzają się też później, szczególnie jest tu utwór *Do Izoldy*, jako jedyny utrzymany w konwencji melodyjnej, niemal tanecznej, renesansowej pieśni dworskiej, śpiewany do akompaniamentu lutni. I nagle, w zakończeniu tego utworu, niespodziewanie słyszemy spokojnym głosem wyśpiewaną frazę: „Czyż nie zawiera każdy pocałunek / Ziarna nicości?”. To skonstrastowanie zmysłowej miłości z odczuciem niebytu stanowi może kluczowe zagadnienie, do którego warto będzie jeszcze powrócić. Zaraz potem następuje mroczna, wyrecytowana *Apassionata*, połączona w jedną pieśń z podobnym w nastroju *Arturem*. Dalej słyszymy podnoszącą nastrój, nostalgiczną, ale melodyjną *Pilicę*, by następnie wybrzmiała niemal frywolna *Przebieralnia* – zwieńczony kobiecym śmiechem ostatni jasny akord całości. I nagle następuje gwałtowny zwrot: niskie, minimalistyczne dźwięki fortepianu wprowadzają równie niski, jakby z trudem recytujący głos, który przechodzi w trzeciej zwrotce do melodyjnych, ekspresyjnych fraz, również krążących wokół tematyki śmierci. Ostatnie dwa utwory prowadzą ku wyciszeniu.

## PUSTKA ŚMIERCI

<sup>46</sup> W nagraniu płyty brali udział: M. Czyżykiewicz – śpiew; Sylwia Różycka – wokaliza; Jacek Skowroński – fortepian, fortepian improwizowany, instrumenty klawiszowe; Marcin Chenczke – kontrabas; Sławomir Tokłowicz – perkusja; Henryk Kasperczak – lutnia renesansowa, chitarrone, aranżacja partii lutni; Maciej Kociński – saksofon sopranowy improwizowany; Bogdan Szczerkowski – skrzypce, skrzypce improwizowane; Karol Marianowski – wiolonczela; kwartet smyczkowy w składzie: Jarosław Nadarzycki – I skrzypce; Wojciech Koprowski – II skrzypce; Michał Bryła – altówka; Karol Marianowski – wiolonczela.

Skupiłem się tu na wiodącym instrumencie, jakim jest głos, ale cała kompozycja to jakby koncert na głos i bogate instrumentarium, gdzie tytułowy kwartet smyczkowy nie jest dominujący, choć wielokrotnie się pojawia. Możemy to traktować nie tylko jako aluzję do tytułu cyklu, jego brzmienie poszerza bowiem wyraz całości o barwę odsyłającą do klasycznego okresu kameralistyki wiedeńskiej, nadając momentami muzyce – jak w utworze *Ubieralnia* – mozartowskiej lekkości, ale taki nastrój pojawia się epizodycznie. Smyczki w różnych konstelacjach odzywają się jednak w całym materiale. Do późniejszej kameralistyki nawiązują ekspresyjne brzmienia w utworze *Lis*. Kiedy zaś wchodzi w stylistykę tanga, w rytmicznej dynamice utworów *Opuszczony* czy *Rzeczy* słyszemy bardziej nutę argentyńskiej melancholii niż zachętę do tańca. Zazwyczaj skrzypce wprowadzają delikatną frazę liryczną, bądź przeciągłe, psychodeliczne dźwięki – oba te warianty występują w utworze *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa*. Na pewno są one łącznikiem z wielką tradycją muzyczną, tak jak z wielką tradycją poetycką łączy *Muzykę na kwartet smyczkowy* forma oktostychu, uprawiana wcześniej choćby przez Kaspra Twardowskiego czy Piotra Kochanowskiego. Podkład do muzyki skrzypcowej stanowią najczęściej dźwięki fortepianu i to one subtelnie dominują nad pozostałym instrumentarium.

Jacek Skowroński z wirtuozerią oscyluje tu między stylistyką jazzową, minimalistyczną i klasyczną, uzupełniając dźwięki fortepianu o subtelne brzmienia elektroniczne i sekcję rytmiczną: kontrabas i perkusję. I tutaj, pośród tytułów wierszy, znajdziemy aluzję do klasycznej tradycji muzycznej, wszak *Apassionata* (co znaczy dosłownie: namiętnie, z pasją) to tytuł znanej *Sonaty fortepianowej f-moll* Ludwiga van Beethovena. Dodatkowo, niekiedy pojawiają się, prócz wspomnianej lutni renesansowej: chitarrone i improwizowany saksofon sopranowy<sup>46</sup>. Ten ostatni zresztą stanowi świetny przykład, ukazujący, jak konsekwentnie i celowo zinstrumentalizowana jest całość. Pojawia się on po pierwszej zwrotce utworu *Do siostry*, sugerując swym głębokim brzmieniem, przypominającym nieco ormiański duduk, „samotną pamięć”, która „wątłe snuje ściegi”. Zatem różnorodność doboru instrumentów zawsze jest tu ograniczona przez ich celowe, czasem wręcz symboliczne użycie. Trzeba więc podkreślić, że całość została zinstrumentalizowana tak, by z jednej strony uwydatnić główny instrument solowy – głos, z drugiej, by „dopowiedzieć”, a raczej „dograć” to, co wypowiedziane, czy wyśpiewane zostać nie mogło.



Dochodzimy tu do „miejsc pustych”, które w *Muzyce wieczorem* raczej „wydobyte są”, niż pozostawione poprzez głos: to ściszenia, zawieszenia głosu i może najbardziej intrygujące: oscylowanie między szeptem, recytacją, melorecytacją i śpiewem, co w zestawieniu z fragmentami ekspresyjnymi pogłębia jeszcze uczucie smutku, przygnębienia, ale i sugeruje stany na granicy jawy, snu i majaczenia. „Miejsca puste” to tutaj pauzy w głosie niknącym do szeptu, zawsze jednak wyraźnie artykułującym słowa. Ale „miejsca puste” to nie cisza, ta pojawia się oczywiście między utworami – stanowi naturalną „ramę” z której one wypływają i do której wracają, co jest rzeczą naturalną. Cała wirtuozeria tkwi tu w relacji głosu i pozostałych instrumentów, których dobór sprawia, że muzyka staje się tutaj „mową dźwięków”<sup>47</sup>. W otwierających całość *Upartych wichrach* ascetyczny akompaniament fortepianu przechodzi w przejmujące solo skrzypcowe, by w następnym utworze ustąpić różnym pociągnięciom skrzypiec w rytmie tanga, a zaraz potem w utworze *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa* w niemal psychodeliczne solo skrzypcowe, imitujące omamy dźwiękowe lub sugerujące złowróżbną muzykę, której pochodzenie nie jest znane. Jednak w drugiej części owej kompozycji powraca ascetyczny podkład fortepianu, do którego dołączają liryczne smyczki. I tak misternie zaaranżowany jest każdy kolejny utwór.

Warto przyjrzeć się bliżej, najbardziej chyba przejmującej kompozycji z całego cyklu, zatytułowanej *Niewygoda*<sup>48</sup>. Z ciszy wybrzmiewa niskie, choć coraz głośniejsze, stałe niby burdon brzmienie syntezatora, do niego dołącza rytm grany na basie i perkusji. Dopiero wtedy pojawia się głos wraz z imitującymi linię melodyczną skrzypcami. Owo zaakcentowanie rytmu wyjaśnia się pod koniec utworu, kiedy dochodzi do naszej świadomości, że jest to imitacja, sugerująca uderzenia, ciągnących karawan z trumną, końskich kopyt. Treść pozostawia słuchacza w zawieszeniu poznawczym, nie wie bowiem, o jaką przestrzeń chodzi w tekście? – gdzie znajduje się bohater, a my wraz z nim: na jesiennej przechadzce, czy może w grobie, albo dopiero trwa jego/nasz pogrzeb, czy raczej leżymy we własnym lub szpitalnym łóżku i wszystko to nam się wydaje? Po wybrzmieniu słów całej pieśni trio jazzowe wciąż gra ten sam motyw, skrzypce milkną, partię solową przejmuje fortepian, by dać nam czas na oswojenie się z tym poetyckim obrazem, z jego niezrozumieniem i ciężarem. Po chwili jednak słyszymy powtórzenie całej drugiej zwrotki, przez co wyakcentowana zostaje ostatnia fraza: „Jaki ciasny, niewygodny, jaki zimny grób” – a więc może chodzi o ten grób, w którym jesteśmy tu i teraz? O ten świat? Ból

<sup>47</sup> Odwołuję się tu do klasycznego już opracowania dotyczącego muzyki barokowej i klasycystycznej N. Harnon-courta, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995.

<sup>48</sup> Po wpisaniu w wyszukiwarkę Google hasła *Muzyka wieczorem* jako pierwszy „film” pojawia się nagranie tego utworu, podkład wizualny stanowią zdjęcia artysty z towarzyszeniem gitary (liczba wyświetleń: 7273) - <https://www.youtube.com/watch?v=bZLL124BPRo> [dostęp: 27.04.2020].

<sup>49</sup> Gilgamesz. *Epos starożytnego Dwurzecza*, zrekonstruował, przełożył, wstępem opatrzył R. Stiller, Bibliotheka Mundi, Warszawa [1982], s. 83–84.

<sup>50</sup> Por. np. I.D. Yalom, *Patrząc w słońce. Jak przetrwać groźbę śmierci*, przeł. A. Dodziuk, Warszawa 2008.

<sup>51</sup> Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 39–55.

<sup>52</sup> Por. A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, dz. cyt., s. 60–61.

<sup>53</sup> Wiersz Cz. Miłosza, którego fragment przytoczony został jako motto, kończy się słowami: „I powracają nam nieraz na usta / Twoje modlitwy do Dionizosa”. Dalej Miłosz komentuje: „Religia Dionizosa niebył mi się podoba i być może innym jej imieniem jest pokusa nicości” – tegoż, *Od wiernego wielbiciela*, w: J. Iwaszkiewicz, *Noc w polu...*, s. 6, 8.

<sup>54</sup> „Nicość, powiązana z *sérénité*, staje się równoznaczna z osiągnięciem wewnętrznego spokoju, stałości, ładu” – A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, dz. cyt., s. 62. Do stoicyzmu, szczególnie *Rozmyślań* Marka Aureliusza odwołuje się też Irvin D. Yalom w książce: *Istoty ulotne*, przeł. P. Luboński, Warszawa 2015.

istnienia wybrzmiał tu najmocniej. I znów trio jazzowe przejmuje motyw, aż do pełnego wyciszenia.

To właśnie muzyka instrumentalna bierze na siebie „ciężar” wypełniania „pustych miejsc”, poprzez odpowiednie akcentowanie lub wyciszenie rytmu, często improwizowane przebiegi melodyczne, dobór odpowiedniej barwy instrumentów „dopowiada” emocje, jednocześnie pogłębia obecność nieznanego, niejasnego – tajemniczy. Śmierć jest tu bowiem wielką tajemnicą, przed którą nie ma obrony, wobec której brak adekwatnych słów, prócz słowa „nicość”. Od początków literatury nic się w tej kwestii nie zmieniło – poeta jakby powtarzał za Gilgameszem: „Więc i ja umrę, i będę jak Enkidu? W łonie mym rozpacz się zaległa. Jakże mi to zmilczeć? Jak spokój znaleźć? Trwogę przed śmiercią poczułem, bogowie!”<sup>49</sup>. Jak przekonuje Irvin D. Yalom<sup>50</sup>, lęk przed śmiercią towarzyszy nam od wczesnej młodości przez całe życie. W tej perspektywie współczesna tendencja do banalizacji śmierci byłaby tylko inną maską ucieczki przed owym lękiem. Iwaszkiewicz, Opatowicz, Czyżykiewicz, Skowroński nie uciekają – wchodzą w tę groźbę nadzy, bez nadziei dawanej przez wizję zmartwychwstania – kreując doznanie *misterium tremendum*, czyli tego, co Rudolf Otto uznał za początek i konieczny warunek każdego autentycznego uczucia religijnego<sup>51</sup>. Tego oczywiście nie dowiadujemy się podczas słuchania koncertu, ale dogłębnie to odczuwamy. Dlatego owego muzycznego spektaklu nie obawiam się określić mianem: misterium.

Być może jednak najważniejszym „miejszem pustym” w całym projekcie jest nieobecna – zamilczana? w warstwie brzmieniowej *Urania*. Ostatni wiersz Iwaszkiewicza, noszący ten właśnie tytuł, nie tylko został wydrukowany w książeczce dołączonej do płyty jako końcowy, nienumerowany utwór, został również zaznaczony w warstwie wizualnej, jako główny motyw graficzny. *Urania* bowiem to nazwa jednej z 9 soseń, rosnących niegdyś w przydomowym parku w Stawisku, bo wszystkie nosiły imiona antycznych muz. Muza astronomii i geometrii była jednak szczególna: rosnąca na wprost domu, w miejscu wyznaczonym na aleję lipową, została ścięta. Wiersz ten Adam Dziadek odczytuje jako „obrzęd, rytuał” i dopatruje się w nim zarówno aluzji do rozpiętych rąk ukrzyżowanego Chrystusa, jak i do celtyckich praktyk druidów, czy do kastracji Uranosa przez Kronosa<sup>52</sup>. Owa modlitwa – „mistyczne zjednoczenie z praprzyczyną” nie jest więc zwrotem ku konkretnej religii, raczej ukazuje pewien uniwersalizm, ale i niezdolność decyzji: w co wierzyć<sup>53</sup>? Najbliższa podmiotowi jest zapewne owa stoicka *sérénité* – równowaga ducha, która pozwala



z jednej strony z godnością wejść w nicość, z drugiej nie pozostawia nadziei zmartwychwstania<sup>54</sup>. I może dlatego owa groza śmierci jest tu tak przejmująca, jednym z imion wieczności jest bowiem nicość<sup>55</sup>. W kontekście niezwyklej wrażliwości zmysłowej, której dowodem jest poezja Iwaszkiewicza, rodzi to ogromne napięcie. Wszak *Muzyka wieczorem* to nie tylko świadectwo wsłuchiwania się w dźwięki świata i swego wnętrza, ale również wpatrywania się w otaczające i zmieniające się barwy („Księżyc różowy”), formy („liście niby żółte tarcze”, „bzy kwitną kiściami”) i struktury („Poldziu kryształowy”, „Czasu wirujący kryształ”) natury, odbierania woni („jedwabny nos”), czucia niewygody, upału i chłodu. I oto w ostatniej pieśni słyszymy pożegnanie „gorącego ciała” i „stygnejącej duszy” – Pawłowy podział na „człowieka zmysłowego” i „człowieka duchowego”<sup>56</sup> zostaje tu niejako odwrócony: czy to nie forma rozliczenia się z własnym życiem, zakamufLOWANA, przedśmiertna spowiedź, uznanie klęski ducha wobec materii? „Być (...) nicością” – owa metafora, zarazem paradoks jest może tym, co w poezji ostatecznie można powiedzieć, czując przejmującą grozę splecioną z jakąś niejasną nutą nadziei. Urania bowiem, sosna – siostra „palcem pnia swojego” ukazuje niebo, tak jakby do końca tliło się tam światełko. Owo „światełko” – wektor skierowany ku niebu jest, jak zaznaczono wcześniej, największym „miejszem pustym” omawianego, wprowadzającego w śmierć, misterium. Jej ekwiwalentem pozostaje jednak przez cały czas jego trwania właśnie muzyka, ze swej natury tak bliska doznaniu mistycznemu. Jest to więc zarazem „muzyczna ofiara” złożona w nadziei, że istnieje TEN, który jej wysłucha.

<sup>55</sup> Szerzej o nicości jako jednej z metafizycznych obsesji pisarza – zob.

P. Mitzner, *Odmiany nicości*, w: tegoż, *Na progach...*, dz. cyt., s. 285-302.

<sup>56</sup> Por. 1 Kor. 2, 14-15.

## 2. BRZMIENIE NIEBA W POEZJI ADAMA MICKIEWICZA

<sup>57</sup> Por. S. Vincenz, *Dante i Mickiewicz*, [w:] tegoż: *Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II wojny światowej*, wybór, wstęp i oprac. J. Snopek, Warszawa 1994, s. 58-68; tenże, *Dante a mity ludowe*, [w:] tegoż, *Eseje i szkice zebrane*, tom I, wybór i wstęp A. Vincenz, przygotowali do druku M. Klecel i A. St. Kowalczyk, Wrocław 1997, s. 230-262; tenże, *Norwid – poeta dantejski*, [w:] tegoż, *Po stronie dialogu*, t. I, Warszawa 1983, s. 130-138; tenże, *Arcydzieło a mit ludowy*, [w:] tegoż, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 351-359; tenże, *Dantyzm w Polsce*, [w:] tamże, s. 174-233.

<sup>58</sup> Por. A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza,łowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003.

<sup>59</sup> Por. I. Chrzanowski, *Podobieństwa i pokrewieństwa pomiędzy „Dziadów częścią trzecią” a „Boską Komedią”*, [w:] tegoż, *Wśród zagadnień i ksiązek*, Lwów-Kraków 1922, s. 298-309.

*Niechaj ją anioł harmonii w niebiosach,  
A czuły słuchacz w duszy swej dośpiewał!*

A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*

Inspiracją do podjęcia badań nad zagadnieniem idei brzmiących niebios w poezji Adama Mickiewicza były uwagi na temat dantejskości polskich romantyków w esejach Stanisława Vincenza<sup>57</sup>. Szczególnie zaś interesująco brzmi sformułowanie tego świetnego pisarza i dantologia, że polscy emigranci polistopadowi przybyli na Zachód Europy ze świata – jak to określił autor: „średnio-wiecznego”. Homer Huculszczczyzny miał tu na myśli te elementy, które najbardziej zbliżyły pokolenie polskich emigrantów do Dantego. Za dowód owej bliskości miałyby służyć choćby żywotność ludowych i w znacznej mierze pogańskich obrzędów, takich jak dziady, zarazem katolickość polskiej kultury. Vincenz zapewne zdawał sobie sprawę z uproszczeń takiego ujęcia, nie udało mu się jednak zrealizować zamiaru napisania całej książki poświęconej Dantemu, w której tę kwestię mógłby rozwinąć.

Na fascynację Dantem wśród, nie tylko polskich, poetów romantycznych zwracano już wielokrotnie uwagę, czego zwieńczeniem jest błyskotliwe opracowanie współczesnej tłumaczki *Boskiej Komedii*, Agnieszki Kuciak<sup>58</sup>. I choć wspomina ona o wpływie kosmologii Dantego na twórców tego okresu, koncentruje się jednak na innych zagadnieniach. W kontekście *Dziadów* części III wspomina o tym jedynie Ignacy Chrzanowski<sup>59</sup>, do którego przyjdzie nam się jeszcze odwołać. Tym samym odczytanie przez Mickiewicza idei brzmiących niebios, oddanej w tercynach *Boskiej Komedii* pozostaje wciąż aktualnym tematem badawczym. Jednak niezwykle bogata historia egzegezy poezji romantycznej udowadnia, że



<sup>60</sup> O zainteresowaniu pitagorejczykami daje znać Mickiewicz w młodzieńczym wierszu *Już się z pogodnych niebios* – por. A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998, s. 184-190; W. Weintraub, *Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 7-8.

<sup>61</sup> Por. Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980. Czytamy tu o zainteresowaniach nieortodoksyjną tradycją religijną i mistyczną Mickiewicza, m.in.

alchemią i hermetyzmem, kabałą, pismami Jakuba Boehmego, Saint-Martina i Emmanuela Swedenborga.

<sup>62</sup> Por. F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, [w:] tegoż, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 184-187.

<sup>63</sup> C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995, s. 28.

<sup>64</sup> Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989, s. 190.

<sup>65</sup> „Ulro jest słowem pożyczonym od Blake’a. Oznacza ono krainę duchowych cierpień, jakie znosi i musi znosić człowiek okaleczony” – Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 48.

<sup>66</sup> J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 195.

zainteresowania, poszukiwania intelektualne i duchowe, a także lektury jej autorów były bardzo rozległe – ideę brzmiących niebios mogli oni bowiem zaczerpnąć nie tylko od Florentczyka, ale również z przekazów antycznych<sup>60</sup> i od mistycznych autorów XVI i XVII wieku<sup>61</sup>, w końcu od prekursorów romantyzmu<sup>62</sup>. Dowodem na to jest choćby niejednoznaczność porządków kosmologicznych przedstawionych w ich poezji. Czy jednak mogło być inaczej, skoro od czasów Kopernika i Galileusza kształtował się nowy, empiryczny pogląd na budowę kosmosu?

W swym klasycznym już opracowaniu Clive S. Lewis wykazuje, że model wszechświata zbudowany przez założycieli Średniowiecza na bazie nauki antycznej: „Nie został całkowicie i z pełnym przekonaniem porzucony aż do końca XVII wieku”<sup>63</sup>. Stulecie XIX byłoby zatem z jednej strony pierwszym, w którym – mówiąc słowami Czesława Miłosza – dokonało się wygnanie „z przestrzeni istniejącej w umyśle, zhierarchizowanej przez tron Boga”<sup>64</sup>, a co za tym idzie skazanie na duchowe cierpienia Ziemi Ulro<sup>65</sup>. Z drugiej strony, wbrew dynamicznemu postępowi nauki, podjęto wtedy próbę ocalenia tego, co żywotne w tradycji duchowej. Autor szerokiego opracowania historii idei muzyki sfer, Jamie James zwraca uwagę na ważne przesunięcie akcentów ideowych w pierwszej połowie XIX wieku:

Jeżeli posłużenie się Bachem jako lustrem odbijającym dzieje kultury może nas czegoś nauczyć, to tego, że w dziewiętnastym wieku punkt ciężkości i perspektywa myślenia przesunęły się z kosmosu na człowieka<sup>66</sup>.

Już nie matematyczne prawa harmonii sfer niebieskich, odkryte według tradycji przez Pitagorasa, sankcjonowały wielkość wszelkiej słyszalnej muzyki, a „nadprzyrodzony geniusz” artysty. Ale jeszcze nie wtedy dokonała się „demuzycyzacja świata”, na którą zwracał uwagę w swym eseju Ryszard Przybylski<sup>67</sup>. Patronem nowej, antropocentrycznej wizji sztuki wraz z ideą korespondencji zachodzącej między sztukami, stał się Orfeusz, co akcentował Juliusz Starzyński w swojej pracy poświęconej romantycznej syntezie sztuk<sup>68</sup>. Romantyczny Orfeusz nie porzucił jeszcze liry<sup>69</sup>, nie od razu powróciła ona do swej niebiańskiej egzystencji pośród gwiazdnych gwiazdozbiorów. Aspekt muzyczny poezji miał wciąż kolosalne znaczenie, muzyka zachowała boski status – wszak lirę tracki śpiewak otrzymał od Apollona. Czy jednak nad romantycznym światem zamilkły niebiosy? Czy idea zrodzona w tradycji pitagorejskiej, schryścianizowana przez Boecjusza<sup>70</sup> i „rozszerzona”, czy raczej pogłębiona o niebo wyższe – *Empireum*

<sup>67</sup> Por. R. Przybylski, *Klasycyzm a demuzycyzacja świata*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 14-17.

<sup>68</sup> Por. J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*, Delacroix, Chopin, Baudelaire, Warszawa 1965, s. 14-16; tegoż, *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, Stendhal, Delacroix, Baudelaire, Warszawa 1972, s. 9.

<sup>69</sup> O orfizmie w poezji romantycznej – por. np. M. Siwiec, *Orfizm Słowackiego. Romantyczna koncepcja poezji orfickiej i jej twórcy w deklaracji poetyckiej przez furie jestem targan ja, Orfeusz*, [w:] Juliusz Słowacki – poeta europejski, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 41-57.

<sup>70</sup> Najpełniejszy wykład koncepcji muzyki sfer – por. J. James, *Muzyka sfer...*, dz. cyt.; zob. też: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 30-35, 68-83.

<sup>71</sup> Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, [w:] tegoż, *Pisma teologiczne II*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 45-114.

<sup>72</sup> Por. C.S. Lewis, *Odrzucony obraz...*, dz. cyt., s. 33, 100.

<sup>73</sup> Por. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, wykład V; E. Hoffmann-Piotrowska, *Adam Mickiewicz i Tomasz Merton – miejsca wspólne*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005, s. 156.

<sup>74</sup> Por. [Hasło:] *Muzyka*, w: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka,

przez Pseudo-Dionizego Areopagite<sup>71</sup>, a kontemplowana w tercynach przez Dantego<sup>72</sup>, została w pełni odrzucona? Jak do niej odnosili się polscy poeci – a w szczególności Mickiewicz, dla którego Orfeusz i jego syn Muzajos byli symbolami dawnej świetności poezji<sup>73</sup>?

\*

Zainteresowania muzyką u Mickiewicza i ich wyraz w poezji były tematem wielu opracowań, choć żaden z ich autorów nie koncentrował się na motywie muzyki sfer<sup>74</sup>. Podkreśla się zgodnie jego muzyczną wrażliwość<sup>75</sup>, fenomenalną zdolność improwizacji autora *Dziadów* i ogromne znaczenie, jakie w jego edukacji muzycznej miała znajomość z Marią Szymanowską, której dedykował wiersz *Do M.S.*, nazywając ją „Królową tonów”<sup>76</sup>. W wierszu tym widzimy już zapowiedź późniejszych odniesień do niebiańskiej muzyki:

Zdziwisz się, kiedy nagle z cherubinów choru  
Wyrwie się jakiś odgłos nieznanym i dziki  
Pomiędzy tryumfalne pieśni i okrzyki

Niemale też znaczenie miała dla poety znajomość z Chopinem i Lisztem, który nazwał Polaka „Dantem północy”, przede wszystkim jednak inspiracje muzyczne czerpał Mickiewicz z tradycji pieśni ludowej<sup>77</sup>.

Jako wprowadzenie w Mickiewiczowskie odwołania do muzyki sfer potraktujmy wiersz stosunkowo późny, bo powstały około roku 1835-36, noszący tytuł *Widzenie* – kluczowy jest tu początkowy fragment pierwszego wersu:

Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało  
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,  
Prysło, zerwane anioła podmuchem,  
I ziarno duszy nagle pozostało.

Szkoda, że poeta nie wniknął w akustyczną materię owego dźwięku, wyraźnie wskazuje jednak na jego anielskie pochodzenie. Na pewno był to dźwięk mocny, skoro został odebrany jako „uderzenie”, zarazem skojarzony z czymś bardzo subtelnym – „podmuchem” dochodzącym z innego wymiaru rzeczywistości. Miał też ewidentnie charakter akustyczny, choć niekoniecznie muzyczny – nie wspomina bowiem poeta o melodii, akordzie czy choćby współbrzmieniu. Najbliższe skojarzenie wiąże się tu z uderzeniem, najbardziej sakralnego z instrumentów, dzwonu – niezwykle ważnego dla Mickiewicza, gdyż, jak pisał Hrabia w *Panu Tadeuszu*: „gdy spiż



z dała ryknie./ Wszystko miesza się, zrywa, mąci się i niknie!” (III, 666-667). Czy Mickiewicz wierzył wtedy, podobnie jak Towiański, że: „Nie tylko jedna sztuka, ale nawet jedna nuta może zbawić człowieka”<sup>78</sup>?

Z wierszem tym koresponduje w jakiś sposób jeszcze późniejszy, nie odczytany w pełni utwór, opublikowany już po śmierci poety:

Wsluchać się w szum wód głuchy, zimny i jednaki  
I przez fale rozeznac myśl wód jak przez znaki.

Dać się unosić wiatrom, nie wiedzieć gdzie lotnym,

I zliczyć każdy dźwięk w ich ruchu kołowym,  
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami [...] –  
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda [...]”<sup>79</sup>

Nie mamy tu bezpośrednich aluzji do niebiańskiej muzyki, wiersz jednak na pewno jest dowodem na wrażliwość słuchową Mickiewicza, która służy refleksji metafizycznej. Dźwięki natury są tu interpretowane symbolicznie. Odgłosy wody czy wiatru stanowią znaki do odczytania, które możliwe jest tylko dzięki wnikięciu w ich głębszą istotę na drodze rozważań o charakterze kontemplatywnym, prowadzących do swoistej *communio* z naturą.

Kilka lat wcześniej poeta w pierwszej strofie wiersza *Arcy-mistrz*, ukazał Boga jako stwórcę muzyki:

Jest mistrz, co wszystkie duchy wziął do chóru  
I wszystkie serca nastroił do wotóru,  
Wszystkie żywioły naciągnął jak struny:  
A wodząc po nich wichry i pioruny,  
Jedną pieśń śpiewa i gra od początku:  
A świat dotychczas nie pojął jej wtku.

Obraz boskiego kreatora bliski jest tu ukazaniu w *Timajosie* Platońskiemu Demiurgowi, z tym że u Mickiewicza nie zajmuje się on budowaniem materii i ducha wszechświata wedle matematycznych prawideł. Niemniej właśnie z pitagorejskiej tradycji wypływa tu muzyka: duchów, serc i żywiołów. Jest to zatem wspólna pieśń: zaświatów, ludzi żywych i...? W *Timajosie* budulcem ciała wszechświata są właśnie żywioły, zatem Mickiewicz nie tyle rezygnuje z idei muzyki sfer, ile niejako ukrywa ją pod obrazem muzyki natury, tworzonej przez wichry i pioruny. Pioruny odsyłają nas do dawnych, ale i ludowych wyobrażeń, wiążących je z działaniem sił nadprzyrodzonych, natomiast status wiatru jako muzyka jest bardziej skomplikowany. Będąc bowiem niejako głównym kapelmistrzem muzyki natury, jego

brzmienie interpretować można zarazem w sposób metafizyczny, co szczególnie silnie zaznaczone jest w tradycji biblijnej, gdzie w wizji Eliasza (Krl 19, 9-15), ale i w *Dziejach Apostolskich* (Dz 2, 2) wiatr pełni funkcję hierofaniczną. Czym jest owa pieśń Stwórcy, rozlegająca się od początku – zatem od stworzenia świata: czy nie jest ona analogiczna do Boecjańskiej *musica mundana*, połączonej z pieśnią rozlegającą się w sercach ludzi, co byłoby analogiczne do *musica humana*<sup>80</sup>? Idąc tym tokiem myślenia, można przyjąć, że w miejsce *musica instrumentalis* Mickiewicz wprowadza muzykę anielskich duchów, czyli *musica coelestis*, zwaną też *musica divina*<sup>81</sup>.

\*

Sztandarowymi przykładami przywoływanymi w opracowaniach motywu muzyki u Mickiewicza są znane ustępy *Pana Tadeusza* – koncerty: Wojskiego, wieczorny i Jankiela. I choć da się te literackie obrazy zinterpretować bez odwoływania się do muzyki sfer, niemniej i tu poeta przemycy pewne do niej odniesienia. Pozornie najmniej czytelne są one w koncercie Jankiela, który swym geniuszem muzycznym przypomina nieco postać Orfeusza, bowiem: „zawsze patrzył w niebo, czekając natchnienia” (XII, 676). I on „uderzył” w struny dwoma drążkami, a „Uderzenie tak sztuczne, tak było potężne./ Że struny zadzwoniły jak trąby mosiężne/ I z trąb znana piosenka ku niebu wionęła” (XII, 740-743). Trąby te mogą być aluzją do starotestamentowych rogów baranich, których dźwięk zburzył mury Jerycha (Joz 6, 4), mogą też odnosić do tzw. teofanii synajskiej, opisanej w XIX rozdziale *Księgi Wyjścia*. Fragment ten sugeruje więc sakralną moc ziemskiej muzyki, która wznosi się ku niebu, nie zaś muzykę sfer. Jedynie Zosia, już po koncercie Jankiela, w rytm poloneza „Śród traw i kwiatów krąży niewidzialnym lotem./ Rządząc tańcem, jak anioł nocnych gwiazd obrotem” (XII, 830-831)<sup>82</sup>. W tych dwóch wersach zdołał Mickiewicz dokonać syntezy obrazu biblijnej Mądrości Bożej – Sofii, określającej się w *Księdze Przysłów* jako mistrzyni igrająca w czasie aktu twórczego po okręgu ziemi i angelologicznej wizji Pseudo-Dionizego Areopagity<sup>83</sup>, który opisując dziewięć chórów anielskich nakreślił obraz nieba wyższego – *Empireum*. Między *Empireum* a kosmosem z dziewięcioma sferami istniała przecież ścisła analogia.

„Muzyka wieczoru”, posiadająca według Natalii Tułasiewicz „kontury muzycznego poematu symfonicznego”<sup>84</sup>, warta jest tu przytoczenia zarówno ze względu na kilka subtelnych aluzji do muzyki niebiańskiej, jak i ze względu na jej funkcję wprowadzającą wykład

A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 340-341; L. Groński, *Mickiewicz a muzyka*, „Akcent” 1991, nr 1, s. 155-158; I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000, s. 41-88; N. Tułasiewicz, *Mickiewicz a muzyka* [praca magisterska], Poznań 1932.

<sup>75</sup> Por. np. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 16.

<sup>76</sup> Wiersz ten poeta wpisał w 1827 r. do sztambucha pianistki podczas jej koncertów w Moskwie – por. A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. II, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław-Lódź 1986, s. 9; L. Groński, *Mickiewicz a muzyka...*, dz. cyt., s. 157.

<sup>77</sup> Śladem owych inspiracji są w poezji wieszca liczne instrumenty, również ludowe – por. I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów...*, dz. cyt., s. 79-88.

<sup>78</sup> A. Towiański, *Harmonia sfer*, [w:] tegoż, *Wybór pism i nauk*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 2004, s. 241.

<sup>79</sup> A. Mickiewicz, *[Wsluchać się w szum wód głuchy...]*, [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. II..., dz. cyt., s. 346.

<sup>80</sup> Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, dz. cyt., s. 79-83.

<sup>81</sup> Por. G. Kurylewicz, *Postowie*, [w:] A. M. S. Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. G. Kurylewicz, M. Antczak, Kęty 2006, s. 136-137.

<sup>82</sup> Na owo „sferyczne porównanie” zwraca uwagę M. Kulesza-Gierat – por. tejże, *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*, Lublin 2007, s. 46.

<sup>83</sup> O znajomości pism Pseudo-Dionizego, a nawet konieczności jego tłumaczenia przez Mickiewicza – por. A. Lam, *Tropy Anioła Ślązaka w pismach Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffman-Piotrowska, Warszawa 2005, s. 134.

<sup>84</sup> N. Tułasiewicz, *Mickiewicz a muzyka...*, dz. cyt., s. 66.



<sup>85</sup> Zwraca na to uwagę również T. Sinko, zob. tegoż, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza rozpraw pięcioro*, Kraków 1923, s. 61.

<sup>86</sup> „Była bowiem niewątpliwie jakaś tajemnicza zgodność między romantycznym duchem, który (jak mogło się wydawać) działał z jakiegoś wyższego polecenia i nie pytając o zgodę tych, przez których się objawiał – a eolską harfą, która również grała tak, jak chciała, oraz to, co chciała, nie zważając przy tym na to, czego mógł sobie życzyć jej budowniczy” – J. M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 156.

<sup>87</sup> J.E. Crilot, *Słownik symboli*, przetł. I. Kania, Kraków 2000, s. 156. O symbolice harfy zob. też: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przetł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 65–66.

<sup>88</sup> J. Słowacki, *Król-Duch*, cyt. za: R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 287.

<sup>89</sup> Por. A. Towiański, *Harmonia sfer...*, dz. cyt., s. 241.

<sup>90</sup> Por. M. Piwińska, *Mickiewicza jazdy gwiazd*, [w:] tejże, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 7–34. Warto jednak przypomnieć, o czym autorka nie wspomina, że w 1825 r. zakończono edycję V-tomowej syntezę astro-

Wojskiego o astronomii. Wśród szmerów wieczornych wyróżnia się „owadów wielki krąg”, który „Kręci się, grając jako harmoniki sfera” (VII, 27,28). Jest to zapewne aluzja do instrumentu, który poeta wprowadził do *Wielkiej Improwizacji*<sup>85</sup>. Drugą aluzję stanowi porównanie żabich chórów do harf eolskich. Ten bardzo popularny w pierwszej połowie XIX w. instrument, rozstawiony w poezji europejskiej przez Samuela Tylora Coleridge’a, był niezwykle ważny również dla innych romantyków, choćby dla Juliusza Słowackiego. Jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz, harfa eolska odpowiadała duchowi romantycznemu<sup>86</sup>.

Jakież to „tajemnicze siły” grały na tym instrumencie? Nośność symbolu tradycyjnej harfy wiązała się przede wszystkim z jej częstym występowaniem w *Starym Testamencie*, traktowana więc była jako „instrument przerzucający most między światem ziemskim i niebiańskim”<sup>87</sup>, co wyjaśnia jej częste pojawianie się w poezji romantycznej – w *Królu-Duchu* Słowacki pisał: „Świat cały był jako harfa”<sup>88</sup>, zaś w *Przedświcie* Krasińskiego czytamy: „Dźwięk po dźwięku/ Skrzy ci w rękę./ Harfa cała/ Tli i pała./ Każda nuta/ Z strun wysnuta./ Przestrzeń trąca/ Gorejąca” (579–586). Harfa eolska była pewnym kompromisem: z jednej strony nawiązywała do kosmicznej symboliki harfy, z drugiej wprowadzała element niepewności, rozedrgania – wszak struny trącane przez wiatry mogły, jak u Coleridge’a, być pieszczone „wiatrem zabłąkanym z łąki”, sugerując, że „wszystko, co żyje w przyrodzie./ To jeno harfy żywe”, ale mogły też być kapryśne: milknąć lub dać się miotać huraganom. Co ciekawe, potwierdzenie kosmicznej interpretacji omawianego fragmentu muzyki wieczoru odnajdziemy nawet u przyjaciela poety, Andrzeja Towiańskiego, w jego szkicu *Harmonia sfer*<sup>89</sup>.

Muzyka wieczoru kończy się motywem homeryckim: zaślubinami nieba z ziemią w srebrnym świetle księżyca, otwierającymi zarazem wykład Wojskiego o astronomii. Nie wchodząc w szczegóły jego wykładni warto zauważyć, że układ konstelacji gwiazdnych jest tu efektem działań Boga i jego Aniołów, gdyż niebo wciąż tworzy „strop” nad ziemią. Marta Piwińska przekonująco wykazała, że młody Mickiewicz miał okazję zetknąć się na Uniwersytecie Wileńskim z osiągnięciami ówczesnej astronomii choćby przez lekturę pism Jana Śniadeckiego<sup>90</sup>. Wskazując na obecny w poezji wieszczą motyw ruchu gwiazd, warto przecież zauważyć, że sfera firmamentu w średniowiecznym modelu wszechświata również jest w stałym, choć powolnym ruchu. Raczej wygląda to tak, jakby „jazdy” gwiazd Mickiewicz umieścił na niebie sferycznym<sup>91</sup>. Kwestia kosmologii jest jeszcze bardziej skomplikowana w *Dziadach*, do czego niebawem przejdziemy.

nomicznej *Mechanoque Celeste*, twórcy obowiązującej przez cały XIX wiek hipotezy kosmologicznej, P.S. Laplace’a – por. E. Rybka, *Astronomia ogólna*, wyd. IV, Warszawa 1974, s. 567.

<sup>91</sup> Nie podejmując tej kwestii J. Dobrzycki i J. Włodarczyk w: *Historii naturalnej gwiazdozbiorów*, Warszawa 2002, gdzie odrębny rozdział poświęcili astronomii Wojskiego. Stwierdzają jednak: „[...] że w księdze VIII *Pana Tadeusza* opisano firmament właściwy dla późnej wiosny w Paryżu, dokładniej – dla majal” (s. 95). I dalej, doceniając jednak poetę: „opis nieba majowego jest anachronizmem wobec akcji poematu, ale jest opisem poprawnym, nie zaś zmyśloną ad hoc wylizanką.” (s. 96), co autorzy traktują jako dowód na solidne wykształcenie Mickiewicza na Uniwersytecie Wileńskim.

<sup>92</sup> Por. <http://www.kareol.es/obras/cancionesmonteverdi/vespro.htm> [dostęp: 7.02.2018].

<sup>93</sup> Św. Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*, przetł. B. Smyrak OCD, Kraków 2002, s. 15

<sup>94</sup> Tamże, s. 131.

<sup>95</sup> J. Tomkowski, *Czas, mistyka, Pan Tadeusz*, [w:] *Mickiewicz mistyczny...*, dz. cyt., s. 204.

Jak wiadomo, w *Panu Tadeuszu* w swoim koncercie na róg bawoli Wojski gra „całym zapasem ducha”, a jego muzyka ma siłę porównywalną do pieśni Orfeusza: „Umilkli strzelce, stali szczerwaczki zadziwieni/ Mocą, czystością, dziwną harmoniją pieni.” (IV, 668–669) i dalej o jego muzyce czytamy: „Napełnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy” (IV, 672). A wnet niesie ją sama natura: „Powtarzały je dęby dębom, bukom buki” (IV, 689) aż do tryumfalnego hymnu – zamykającej całość kompozycji *cody*:

Ile drzew, tyle rogów znalazło się w boru,  
Jedne drugim pieśń niosą jak z choru do choru.  
I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza,  
Coraz ciszsza i coraz czystsza, doskonalsza,  
Aż znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios progach! (IV696–700)

Zadziwiająca jest ta konstatacja, wskazująca że w miarę cichnięcia muzyki staje się ona coraz bardziej doskonała, aż trafia do swego właściwego odbiorcy – Tego, który zamieszkuje niebo. To bowiem nie tylko kunsztowny koncert myśliwski, również pieśń duchowa – koncert podwójny, w którym prym wiodą dwa „instrumenty”: ludzki duch i echo, to ostatnie reprezentujące świątynię natury. Warto wyakcentować słowo „świątynię” – jeśli bowiem przypomnimy arię *Audi coelum* z *Vespro della Beata Vergine* Claudia Monteverdiego, usłyszymy, że za echem kryć się może głos nieba<sup>92</sup>. Odbiorcą owego dialogu ostatecznie staje się Bóg. Idąc tokiem tej interpretacji, łowy mogą stanowić metaforę duchowej walki lub też ludzkich zmagania na ziemi. A cichnąca muzyka zbliża się coraz bardziej do mistycznego ideału, oddanego najpełniej w *Pieśni duchowej* św. Jana od Krzyża w wersecie strofy 15: „Jak muzyka ciszą przepojona”<sup>93</sup>, bowiem objaśnia autor: „dla duszy rozbrzmiewa to [cisza nocy] jak akordy najcudowniejszej muzyki, która przewyższa wszystkie dźwięki i melodie świata”<sup>94</sup>. We wzajemnej relacji muzyki i ciszy przejawia się też znamienna cecha samej muzyki sfer – jej paradoksalny charakter. Nie rozstrzygnięta zostaje bowiem kwestia jej akustycznego, czy niezmysłowego, czyli inteligibilnego statusu. Duchowy wymiar tej muzyki dodatkowo akcentuje powtórzenie, zbanalizowanej już dzisiaj frazy, która pojawia się trzykrotnie, tym samym uruchamiając bogatą symbolikę liczby 3: „Tu przerwał, lecz róg trzymał; wszystkim się zdawało./ Że Wojski gra jeszcze, a to echo grało.” I rację ma Jan Tomkowski, że doświadczenie mistyczne rodzi się „w mrocznym, pogańskim lesie, nad trupem zabitego niedźwiedzia, w dodatku za sprawą bawolego rogu, narzędzia bardziej pasującego do szamana niż mistyka”<sup>95</sup>.



Nawet więc w tych kilku fragmentach muzycznych znajdujemy potwierdzenie opinii Jana Lechonia<sup>96</sup>, podchwyconej przez Miłosza, że „*Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym”<sup>97</sup>, ale nie tylko ze względu na ukazanie ładu istnienia w codzienności, również przez nasycenie poetyckich obrazów treściami mistycznymi, odwołującymi się niekoniecznie tylko do hermetyzmu, jak chce Zdzisław Kępiński, również do ortodoksyjnej tradycji chrześcijańskiej.

\*

Odniesienia do muzyki sfer najsilniej dochodzą do głosu w *Wielkiej Improwizacji*. Monolog Konrada poprzedzony jest, co znaczące, dźwiękiem dzwonka – na ten znak bohater pozostaje w więziennej celi sam. Poczynione poniżej uwagi na temat motywu muzyki sfer w tym słynnym utworze, będącym integralną częścią *Dziadów* części III mogą być jedynie skromną cegiełką w gmachu narosłych wokół niego interpretacji. Również wizja wszechświata w *Dziadach* stała się przedmiotem odrębnej refleksji – jak pisze Bogusław Dopart: uderza w tym utworze „rozmaitość poetyckich ewokacji kosmosu”<sup>98</sup>. Spróbujmy przyjrzeć się *Improwizacji* przez pryzmat kosmicznej i ponadkosmicznej muzyki.

Kim jest Konrad? – „śpiewakiem”, ale „śpiewakiem nie dla ludzi” – te słowa mogą odsyłać do dwóch postaci poetów i muzyków: Dawida i Orfeusza. Ale jego pieśń jest „gwiazdą za granicą świata!” – chodzi tu może o granice kosmosu w znaczeniu sfer planetarnych. Źródłem pieśni Konrada byłaby wtedy ostatnia widzialna sfera, czyli firmament – niebo gwiazdziste. Czym są szklane skrzydła wzroku? – czy nie jest to aluzja do „szkiełka i oka”, tj. do nieprzystawalności nauki wobec porządku mistycznego? Mielibyśmy więc tutaj zarysowane i radykalnie przeciwstawione dwa porządki: mistyczny, który związany jest z dawną kosmologią i nowy, wyłaniający się z ustaleń współczesnej poezii astronomii<sup>99</sup>. I tak jak w *Romantyczności*, poeta opowiada się za wyższością porządku duchowego, która jest dla niego – mówiąc słowami Eliadego: „rzeczywistą rzeczywistością”<sup>100</sup>. Oczywiście można tu też przywołać bardziej szczegółowe interpretacje – Sebastian Harmazy, czytając poetę przez pisma Jakuba Boehmego, odwołuje się do pojęcia *Ungrund*, stanowiącego w tym przypadku genezę pychy pierwszego człowieka, który „porzuciwszy posłuszeństwo w «Boskiej Harmonii», popada w harmonię własną, obumierając przy tym dla «anielskiego świata jakości»”<sup>101</sup> i tak właśnie stało się z Konradem. Zdzisław Kępiński z kolei stwierdzając, że „Mickiewicz miał pewną ideę uniwersalnego modelu świata, którą przedstawia

Improwizacja”<sup>102</sup> odnosi ją do systemu Mikołaja z Kuzy, z kolei Tadeusz Sinko dopatruje się jej podobieństwa z antycznym poematem Maniliusza *Astronomica*<sup>103</sup>, wciąż jednak pozostajemy w tej samej, pitagorejskiej tradycji. Wiktor Weintraub z kolei analizując profetyczne aspekty twórczości Mickiewicza, przywołuje jeszcze kontekst mistycznych pism Louis-Claude de Saint-Martina i Emmanuela Swedenborga, które poeta znał i cenił<sup>104</sup>. Kępiński zwraca też uwagę na możliwy wpływ dzieła Johannesa Keplera, *Harmonia świata* z 1618 r., w którym ten znany astronom dokonał syntezy całej ortodoksyjnej i nieortodoksyjnej tradycji muzyki sfer, poczynawszy od Hermesa Trismegistosa, podejmując próbę naukowego udowodnienia pitagorejskich harmonii, ale w oparciu o heliocentryczny już, kopernikański sferyczny wszechświat<sup>105</sup>.

Status pieśni Konrada komplikuje się w kolejnym poetyckim stwierdzeniu o jej wewnętrznym charakterze: „Płyńcie w duszy mej wnętrzościach” – byłaby to *musica humana*, czyli harmonia ludzkiego wnętrza, która w porządku boecjańskim stanowi odbicie makrokosmicznej pieśni w ludzkim mikrokosmosie. Tutaj następuje jednak pełne stopienie *musica mundana* i *musica humana*: pieśń ma swe źródło w niebie gwiazdzistym i z tego niebiańskiego źródła napełnia duszę więźnia. Zaraz jednak następuje zadziwiające odwrócenie: Konrad pragnie swą wewnętrzną muzyką wpłynąć na harmonię wszechświata – na bieg gwiazd. Do oddania tego procesu służy mu porównanie z owym bardzo rzadko już dziś instrumentem – szklaną harmoniką. Ten słynny fragment warto przytoczyć w całości:

Ja mistrz!  
 Ja mistrz wyciągam dłonie!  
 Wyciągam aż w niebiosą i kładę me dłonie  
 Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.  
 To nagłym, to wolnym ruchem,  
 Kręcę gwiazdy moim duchem.  
 Milijon tonów płynie; w tonów miljonie  
 Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;  
 Zgadzam je, dzielę i łączę,  
 I w tęczę, i w akordy, i we strofy płącze,  
 Rozlewam je we dźwiękach i błyskawic wstęgach. – (II, 27-37)

Obserwujemy tu, jak wzrasta pieśń Konrada. Konrad chce być kimś więcej niż Dawid czy Orfeusz – ten pierwszy był wybranym i namaszczone, pokornym, choć grzesznym królem, ten drugi siłą swej muzyki zaklinał naturę i chcąc odwrócić wyroki śmierci niewolił bóstwa podziemne. Ambicje Konrada są jeszcze większe: pragnie

<sup>96</sup> Por. tamże, s. 199.

<sup>97</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, dz. cyt., s. 133.

<sup>98</sup> B. Dopart, *Kosmos Mickiewiczowskich Dziadów. Rytuałny, misteryjny, teozoficzny...*, [w:] *Dziady nasze mają to szczególnie... Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2013, s. 120.

<sup>99</sup> Nie rozstrzyga statusu tej kosmologii W. Weintraub, wskazując jako możliwe źródła: Dantego, św. Tomasza z Akwinu i Swedenborga, skłaniając się jednak ku temu ostatniemu – por. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz...*, dz. cyt., s. 153.

<sup>100</sup> M. Eliade, cyt. za: Z. J. Zdybicka, *Człowiek i religia. Zarys filozofii religii*, Lublin 1993, s. 258.

<sup>101</sup> S. Harmazy, *Mistyczny świat Jakuba Boehmego widziany oczami Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz mistyczny...*, s. 125. *Ungrund* można przetłumaczyć jako: „Brak Podstawy, Brak Oparcia, Pozbawienie Dna [...] Bezprzyczynowość” – tamże, s. 121.

<sup>102</sup> Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny...*, dz. cyt., s. 201.

<sup>103</sup> Por. tamże.

<sup>104</sup> Por. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 79-95, 149-201.

<sup>105</sup> Por. J. James, *Muzyka sfer...*, dz. cyt., s. 145-162.



<sup>106</sup> Por. I. Chrzanowski, *Wśród zagadnień i ksiązek...*, dz. cyt., s. 302.

<sup>107</sup> A. Buchner, *Encyklopedia instrumentów muzycznych od czasów przedhistorycznych do XX wieku*, przeł. M. Zięba-Szmaglińska, Racibórz 1995, s. 148. Opis tego instrumentu i jego powstania znajdziemy również u T. Sinko, por. tegoż, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 59-60.

<sup>108</sup> Tamże, s. 148-149.

<sup>109</sup> „bardziej wrażliwi słuchacze, a zwłaszcza kobiety nerwowe, mdleli w salach koncertowych. Gorzej było [...] z samymi wirtuozami. Wielu z nich [...] po kilku zaledwie latach gry na harmonice popadało w ciężką chorobę nerwową, z której wyleczyć się nie zdołali.” – podaje za *Wielką Encyklopedią powszechną ilustrowaną* T. Sinko – tegoż, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 60.

<sup>110</sup> Co miało późniejszą znaczenie w przebiegu słynnej powieści G. Flauberta – por. tegoż, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1969, s. 257-266.

<sup>111</sup> „Gdy chodzi o przyrównanie muzyki gwiazd do tonów harmoniki, to porównanie takie przesądziły – zdaniem moim – przede wszystkim asocjacje plastyczne, nie dźwiękowe. Wyobraźnia poety skojarzyła najpierw gwiazdy z szklanymi kęgamami harmoniki, a więc

zmienić porządek kosmosu, a nawet, we własnym mniemaniu – czyni to: jego dłonie zmieniają bieg gwiazd, dobywając nową muzykę sfer! To byłby akt mocy równej Bogu. Takiego dzieła nikt przed nim jeszcze nie dokonał! Nowa pieśń ma się przejawiać równocześnie w wymiarze wizualnym, akustycznym i poetyckim. W tym i późniejszych synestezyjnych obrazach Ignacy Chrzanowski dopatrywał się podobieństw do *Boskiej Komedii*, nazywając je „transpozycją wrażeń zmysłowych”<sup>106</sup>, która u Dantego występuje dosyć często.

Konrad zdaje się władać naturą kosmosu! W końcu ucisza gwiazdy: „Odjąłem ręce, wzniosłem nad świata krawędzie, / I kręgi harmoniki wstrzymały się w pędzie”. Trzeba się tu zatrzymać przy samym instrumencie. Ten, dawno już zapomniany, idiofon pocierany został skonstruowany przez Benjamina Franklina – jak pisze w swej *Encyklopedii* Alexander Buchner:

Osadził on chromatycznie nastrojone szklane czarki różnej wielkości na wspólnej osi, którą wprawiano w ruch obrotowy przy pomocy koła napędowego połączanego z pedałem. Szklane czarki mogły dźwięczeć tylko wtedy, gdy palce grającego były bezwzględnie czyste i pozbawione powłoki tłuszczowej<sup>107</sup>.

Z instrumentem tym wiąże się jednak pewna ambiwalencja – jak dalej czytamy w cytowanej *Encyklopedii*:

Pogłoski o szkodliwym wpływie dźwięku harmoniki szklanej na ludzki organizm doprowadziły do tego, że wiele miast zakazało publicznych koncertów na tym instrumencie. Mimo to muzycy i publiczność byli zachwyceni brzmieniem harmoniki szklanej, gdyż było ono wyrazem, jak chyba brzmienie żadnego innego instrumentu, sentymentalnego ducha czasu i wywarło także wpływ na literaturę i poezję<sup>108</sup>.

W encyklopedycznym zestawieniu widnieją nazwiska Jeana-Paula, Wielanda i Schubarta, polski poeta się nie pojawia. Mickiewicz odwołał się zatem do znanego motywu, mającego już swoją, również literacką tradycję, ale i „złą” sławę, wiążącą jego dźwięk z szaleństwem<sup>109</sup>. Wkrótce też harmonika wyszła zupełnie z użycia, wcześniej jednak odegrała ważną rolę w operze *Łucja z Lammermooru*<sup>110</sup>, wystawionej zaledwie kilka lat po napisaniu *Dziadów* części III. Czy wybór szklanej harmoniki przez Mickiewicza wiązał się tylko z podobieństwem wizualnym – ową sferycznością zachodzących na siebie szklanych czarek? Taką sugestią znajdziemy w pracy Natalii Tułasiewicz<sup>111</sup>. Już to samo jest ogromnie znaczące, bowiem w przywoływanym wcześniej

podstawą analogii stał się tu głównie kształt instrumentu. Jego zaś naturę dźwiękową ujął poeta, ściśle biorąc, jako zagadnienie wtórne. Harmonika wyróżniała się bowiem spośród innych instrumentów szczególnie miękkością i słodyczą dźwięku. Jedynie więc nastrój *Improwizacji* i niezwykłość porównania sprawiają, że muzykę gwiazd przeżywamy zgodnie z intencją autora, jako zjawisko nacechowane niesamowitą potęgą brzmienia. Być może jednak, że w kojarzeniu poetyckim odgrywała tu rolę także świadomość, iż muzyka tego instrumentu wywoływała niezwykle silne napięcie uczuciowe grającego i słuchaczów.” – N. Tułasiewicz, *Mickiewicz a muzyka...*, dz. cyt., s. 65.

<sup>112</sup> J. James, *Muzyka sfer...*, dz. cyt., s. 44.

<sup>113</sup> Z. Stefanowska, *O dantejskości trzeciej części Dziadów*, [w:] tejże, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, wyd. II, Warszawa 2001, s. 111.

<sup>114</sup> Por. tamże, s. 112.

modelu kosmosu sfery mają budowę krystaliczną, jak pisał Jamie James: „Pitagorejczycy wyobrażali sobie kosmos na podobieństwo olbrzymiej liry z kryształowymi kulami zamiast strun”<sup>112</sup> – nie mógł więc Mickiewicz wybrać bardziej adekwatnego instrumentu do swej poetyckiej wizji. Dzięki szklanej harmonice poeta wprowadza dodatkowo pewne napięcie w odbiorze *Improwizacji*: to monolog geniusza czy szaleńca? – nasuwa się pytanie romantycznego widza i czytelnika.

Konrad śpiewa sam, a wkrótce wtórują mu wieki ludzkiej historii – muzyka ludzka zdaje się przewyższać brzmienie niebios! Bohater dobył pieśni nieśmiertelności:

Boga, natury godne takie pieniel  
Pieśń to wielka, pieśń-tworzenie.  
Taka pieśń jest siła, dzielność,  
Taka pieśń to nieśmiertelność! (II, 50-53)

Dalej następuje opis synestezyjnych cech owej pieśni – zerwanego owocu z drzewa rosnącego pośrodku rajskiego ogrodu. Ostatecznie jej słowa Konrad nazywa gwiazdami! Z taką pieśnią uwięziony w celi potrafi przekroczyć niebo niższe – kosmos i dotrzeć do samego nieba – *Empireum*:

Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu,  
Tam dojdę, gdzie graniczą Stwórca i natura. (II, 93-94)

Dojdzie więc dokładnie tam, gdzie jedyny jego żywy poprzednik, Dante, o którym tu jednak nie wspomina, być może dlatego, że Dante dotarł tam pełen pokory, a Konrad przybywa nie po to, by kontemplować Boga, lecz by wieść z Nim spór. Wszak zmieniła się epoka, zatem – jak sugeruje Zofia Stefanowska – próba zbudowania przez Mickiewicza uniwersalnego porządku, którego wzorem była *Boska Komedія* musiała apelować do wiary i uczucia, nie do rozumu: „Do harmonii sfer, choćby cząstkowej, romantyk mógł zmierzać tylko neutralizując rozum, a nawet tylko: przeciw rozumowi”<sup>113</sup>. Wydaje się jednak, że w pewnym momencie Konrad wchodzi z Dantem w polemikę, jeśli zdanie: „Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością, / Ty jesteś tylko mądrością” (II, 190) potraktujemy jako aluzję do ostatniego wersu *Boskiej Komedii*. Nie zmienia to jednak, a nawet wzmacnia trafność sądu Stefanowskiej o niezwykłej żywotności dantejskiego przesłania dla Mickiewicza<sup>114</sup>.

W interpretacji Bogusława Doparta postać Konrada w *Wielkiej Improwizacji* doznaje dwóch wielkich pokus, odciągających go od misji opatrnościowej. Na Konrada-Orfeusza, poetę-maga



i Konrada-Prometeusza, nakłada się tutaj człowiek kosmiczny – Adam Kadmon i wtedy:

Orficka *musica mundana* i pełna blasku harmonia  
wszechpoezji stopniowo wygasa, ulega deziluzji i przechodzi  
w prezentację świata sfabrykowanego w toku prometejskiego,  
samobawczego wysiłku rodzaju ludzkiego – świata  
niemającego więc styczności z Boską ekonomią zbawienia<sup>115</sup>.

I dalej:

W orficką rozkosz poety – odkrywającego kosmos pieśni  
w sobie samym i ekspandującego na zewnątrz aż poza  
kołowrót planet i gwiazd – zdaje się wplatać godność  
i splendor Adama: pośrednika między Bogiem a naturą<sup>116</sup>.

Są to bowiem etapy poszukiwań osobistego powołania, które:

w *Wielkiej Improwizacji* zagarnia nowożytną utopię estetyczną  
(orfizm) i cywilizacyjną (prometeizm) oraz wznosi się ku  
tytanimowi i buntowi metafizycznemu, tworzącemu potężny  
konsonans z hiobową ekspresją wiary rozpaczającej<sup>117</sup>.

Ostatecznie, jak twierdzi Dopart:

Mickiewicz należy do nikłego grona ludzi nowożytnych, którym  
udało się wydostać z Blake’owskiej Ziemi Urlo, nie popadając  
jednocześnie w czyhający na gnostyków metafizyczny Teatr  
Cieni<sup>118</sup>.

Jeśli zgodzimy się z tą interpretacją, to należy podkreślić, że w tej  
drodze kluczową rolę odegrała właśnie idea muzyki sfer. I wbrew  
tezie Stefanowskiej, Mickiewicz zmierzając do tego wymiaru muzyki  
nie musiał działać wbrew rozumowi.

\*

Droga Mickiewiczowskich kreacji kosmicznej muzyki wiedzie  
od „uderzenia” niezwykle dźwięku po akt ingerencji w bieg  
gwiazd i tworzoną przez nie muzykę sfer. Ten, niezwykle ważny  
dla poety, motyw pozwolił mu wykreować obrazy o ogromnej sile  
oddziaływania, nadając jego poezji wymiar kosmiczny. Jak jednak  
pojmował ideę niebiańskiej muzyki sam Mickiewicz, zainteresowany  
przecież – jak wiemy – nauką i technicznymi osiągnięciami  
człowieka? Czy powoływał się na nią tylko dla celów artystycznych,  
traktował jako metaforę – obraz ważny ze względu na swój dawny  
głęboki, mistyczny sens? Być może jednak jego pojmowanie *musica  
mundana* podobne było do ujęcia Stanisława Vincenza, który  
wszakże nie ignorował przeszerzenia Pascala wobec „wiekuistej  
ciszy nieskończonych przestrzeni”, lecz traktował je jako konieczną

perspektywę refleksji o Bogu. Bo choć – jak pisze Nina Tylor:  
„Kosmos soplicowski wywodził się z Ptolemeusza”, a „Wszechświat  
vincenzowski jest wyraźnie pokopernikański”<sup>119</sup> Vincenz nie porzucił  
idei brzmiących niebios. Wręcz przeciwnie – za Dantem traktując  
gwiazdy jako widoczne znaki świata wyższego, niematerialnego,  
nie zderzał porządku racjonalnego – naukowego z duchowym,  
szukał natomiast punktów stycznych, w których jeden porządek  
oświetla drugi. Tym świetlistym mostem była dla Vincenza właśnie  
muzyka<sup>120</sup>.

Dziś, w drugiej dekadzie XXI wieku możemy jedynie zapytać, czy te  
Mickiewiczowskie nawiązania zachowują poetycką siłę i świeżość,  
czy raczej wywołują uśmiech oświeconych przez współczesną  
naukę sceptyków wobec „naiwności” przodków? A może powinny  
budzić zadziwienie wobec intuicji Mickiewicza, który w obliczu  
narastającego empiryzmu i scjentyzmu swej epoki, potrafił ocalić  
żywotne treści dawnej tradycji, przewidując, że ich sens nie kończy  
się wraz z upadkiem dawnej kosmologii – jak bowiem pisał Krzysztof  
Lipka w artykule *Mój neoboecjanizm*:

Choć od czasu powstania idei dźwięczących gwiazd minęło  
ponad dwa i pół tysiąca lat, nie potrafimy wyrzec się tej  
wiary, zrezygnować z tego przekonania, odczytać się tej myśli,  
że Świat jest Muzyką, bez względu na to, czy to kosmos  
zrodził harmonię, jak u Pitagorasa, czy też harmonia wydała  
kosmos, jak u Tolkiena. Ich związek, jak u Boecjusza, staje się  
coraz bardziej oczywisty. [...] Osobiście myślę więc, że wielkie  
odrodzenie muzyki abstrakcyjnej będzie wciąż i wciąż narastać,  
a w filozofii muzyki wielki renesans myśli Boecjusza wciąż  
jeszcze jest przed nami<sup>121</sup>.

BRZMIENIE NIEBA W POEZJI ADAMA MICKIEWICZA

<sup>119</sup> N. Tylor, *Stanisław Vincenz i tradycja kresowa*, [w:] *Świat Vincenza*, red. J.A. Choroszy, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 121.

<sup>120</sup> Więcej na ten temat w monografii: J. Żmizdiński, *Wzór nieznanany. Stanisław Vincenz a muzyka*, Wrocław-Poznań 2018.

<sup>121</sup> K. Lipka, *Mój neoboecjanizm*, „Canor” 17, 1997, s. 48.

<sup>115</sup> B. Dopart, *Kosmos Mickiewiczowskich Dziadów*, s. 135. Por. też: B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002, s. 131-132.

<sup>116</sup> Tamże, s. 147.

<sup>117</sup> Tamże, s. 142.

<sup>118</sup> Tamże, s. 141.



### 3. POMIĘDZY DŹWIĘKIEM A CISZĄ: GŁOSY I GŁOS W POWIEŚCI ROMANA BRANDSTAETTERA *JEZUS Z NAZARETHU*

POMIĘDZY DŹWIĘKIEM A CISZĄ

<sup>122</sup> R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, Warszawa 1986, s. 163.

<sup>123</sup> Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 53-67.

<sup>124</sup> A. Siemianowski, „Jestem jedynym Polakiem, który napisał dzieje Chrystusa. To jest mój ból”. O Romanie Brandstaetterze [Tekst ukazał się w miesięczniku „Więź” nr 1/1988 pod tytułem Pan Roman], 3.01.2018 <https://wiesz.pl/2018/01/03/jestem-jedynym-polakiem-ktory-napisal-dzieje-chrystusa-to-jest-moj-bol-o-romanie-brandstaetterze/> [dostęp: 28.08.2021].

<sup>125</sup> Korzystam z VIII wydania krajowego – por. R. Brandstaetter, *Jezus z Nazarethu*, t. I-II, Poznań 1993; t. III-IV, Poznań 1994.

*Kol Jahwe...*<sup>122</sup>

*Opus magnum* Romana Brandstaettera, tetralogia *Jezus z Nazarethu* nie była dotychczas badana pod względem muzyczności. Jednak przedmiotem poniższego szkicu nie będzie żadna z trzech możliwości zaistnienia muzyki w literaturze, jakie wyodrębnił Andrzej Hejmej<sup>123</sup>, choć taki potencjał badawczy owo dzieło posiada. Chodzi tu raczej o pewien aspekt swoście pojmowanego pejzażu akustycznego (*soundscape*) powieściowego świata przedstawionego. Z bogactwa owego pejzażu, wykreowanego przez pisarza, wydobędziemy te dźwięki, które wiążą się z aktywnością ludzkiego gardła – z głosem, marginalnie tylko wspominając o jego aktywności muzycznej, czyli o śpiewie. Powieść bowiem roi się od zniuansowanych opisów ludzkiego głosu: jego tonu, dynamiki, ładunku emocjonalnego. Nie chodzi tu jednak tylko o głos ludzki, przede wszystkim bowiem ogromnie ważną rolę w świecie przedstawionym gra „Głos”, utożsamiany z osobą Boga. Jednak status akustyczny owego Głosu nie jest jednoznaczny, dlatego pisarz używa tu różnorodnych zabiegów literackich, by oddać jego paradoksalną naturę.

Zamysł spisania dziejów Jezusa wydaje się zadaniem niebywale trudnym – czego autor był w pełni świadom. Jak zwierzył się pod koniec życia Andrzejowi Siemianowskiemu: „czy sądzi pan, że cieszy mnie to, iż jestem jedynym Polakiem, który napisał dzieje Chrystusa. Przecież to jest skandal, że tylko ja. To jest mój ból”<sup>124</sup>. Tetralogia Romana Brandstaettera ukazała się w latach 1967-1973. I choć można w jej przypadku mówić o sukcesie czytelniczym<sup>125</sup>, to jednak badania podjęte przez literaturoznawców nie podejmują wszystkich aspektów tego dzieła, nie ułatwia tego również wpisanie



tej powieści w nurt literatury katolickiej<sup>126</sup>. Tymczasem wnikliwe badania tej twórczości odsłaniają jej wielowarstwowość. I to nie tylko literacką, również teologiczną i kulturową. Jeden z czołowych brandstaettologów, Ryszard Zajączkowski, formułując kluczowe obszary badawcze do podjęcia nad dziełem autora *Kręgu biblijnego*, nie wymienia tam kwestii związanych z muzyką czy dźwiękiem, choć sam, pisząc o *Krajobrazach rzymskich* konkluduje, że w utworze tym: „«Obrazowanie akustyczne» jest niemal tak samo ważne jak przedstawienia wizualne”<sup>127</sup>. Z kolei Ewa Krawiecka podjęła się niezwykle trudnego wyzwania, interpretując omawianą tetralogię jako „lumenarną ikonę” – jak pisała w zakończeniu: „Ośmielam się przyrównać tetralogię *Jezus z Nazarethu* do przesłania teologicznego Mandylionu poprzez deszyfryzację kodu symboliki, wspomagając odsłonięcie bogactwa i piękna rozlicznych relacji (sedna komunikacji) dialogu ścieżki duchowości”<sup>128</sup>.

Równie skomplikowanego zabiegu deszyfryzacji – „odczytania liter-znaków”<sup>129</sup> podjęła się Anna Rzymska, udowadniając w swojej książce, że pisarz, dzięki „oryginalnej egzegezie”<sup>130</sup> biblijnej, w której odwoływał się do tradycji mistyki żydowskiej – Kabały, przerzucił „most” pomiędzy literaturą polską i żydowską, między tradycją judaizmu i chrześcijaństwa<sup>131</sup>. Jednym z podejmowanych przez badaczkę zagadnień jest oryginalna koncepcja Brandstaettera, którą sam nazwał „widzeniem przez słyszenie”. Wiąże się ona ściśle z jego zainteresowaniem fenomenem głosu, o czym pisarz sam wspominał<sup>132</sup>.

Jesteśmy w tej pozornie łatwiejszej sytuacji, że nie musimy wielu treści związanych z brandstaetterowym rozumieniem głosu „deszyfryzować”, zrobił to bowiem sam autor. O swojej koncepcji „widzenia przez słyszenie” wspomina w powieści dwukrotnie, dając jej wykładnię, natomiast kwestię „Kol Jahwe... Głosu Pana...”<sup>133</sup> wyłuszcza w *Kręgu biblijnym*. Opiera się ona na konstatacji, że „Ukryty i niewidzialny Bóg Izraela zawsze przemawia do swojego ludu spoza nieprzeniknionej zasłony”<sup>134</sup> – tą zasłoną może być anioł Jahwe, obłok, trzęsienie ziemi, burza, grom, ogień, łagodny powiew, światło. Kluczowa w zrozumieniu tego zjawiska jest egzegeza teofanii na Synaju, gdyż „Lud Izraela nie widział podczas teofanii Boga, widział natomiast Głos Boga, mówiący Głos Boga, bezkształtny, niewidzialny Głos”<sup>135</sup>. W swoim rozumieniu pisarz idzie za Filonem z Aleksandrii, który pisał: „Jest to bardzo znaczące, albowiem głos ludzki słyszy się, natomiast Głos Boga jest w rzeczywistości widzialny”<sup>136</sup>. Ostatecznie, przy odwołaniu

do innych fragmentów Biblii, Brandstaetter konkluduje: „Ukryty i niewidzialny Bóg Izraela jest Głosem”<sup>137</sup>.

Pomimo jednak tej wykładni, współczesny czytelnik nie zagłębiający w meandry Kabały, ma problem, jaki zapewne nie opuszczał też samego pisarza: w jaki sposób przekonująco oddać ten tajemniczy, paradoksalny fenomen w języku werbalnym, jak go potraktować literacko, by nie popaść w artystyczne niebezpieczeństwo banalizacji lub nadmiernej zawikości?

Analiza całości tetralogii odsłania misterną konstrukcję literacką, w której główne role rozpisane są na kilka zasadniczych rodzajów głosu: Głos (Boga) o znaczeniu epifanicznym, który przemawia „bezpośrednio” do wybranych bohaterów – są to kolejno: Zecharia, Miriam, dwukrotnie Josef, następnie Johanan Ben Zecharia i Jezus podczas chrztu w wodach Jordanu. W sumie jest to sześć objawień Głosu w I tomie. Zazwyczaj ów szczególny głos wyróżniony jest, choć nie zawsze, dużą literą. W tomie II takich objawień w zasadzie już nie ma, natomiast głos Jahwe słyszalny jest w głosie Johana ben Zecharii, który działa wg rozkazu Pana i coraz częściej w głosie samego Jezusa. Można powiedzieć, że od momentu wskrzeszenia syna dworzana i późniejszej rozprawy z opętanym w synagodze głos Jezusa jest tożsamy z głosem Jahwe. Kolejny tom przynosi dwie epifanie głosu Boga w głosie Jezusa: podczas przemienienia na górze Horeb (Tabor) oraz podczas wskrzeszenia Łazarza. Czwarty tom obnaża nową jakość w głosie Jezusa, traktowaną przez apostołów jako „okrutna” czy też „niszcząca”, aż do czasu pojmania, kiedy to Jego głos na powrót ustępuje coraz częściej milczeniu i odgłosom cierpienia aż do wypełnienia podkreślonego wołaniem „wielkim głosem” z wysokości Krzyża. Ostatni akord należy jednak do „Lwiego ryku” podczas zmartwychwstania i ostatecznej teofanii „Świetlistego Głosu”.

To wstępne rozpoznanie ukazuje dynamikę zmian w opisie ważnego aspektu wcielenia. Ów Głos ukazany jest na tle głosów wielu powieściowych postaci, a tylko sporadycznie słyszymy o „głosie pustyni”, czy „głosie wołającej krwi”. Głosy ludzkie, ale i boski, rozpięte są między dwoma biegunami: milczenia i wrzasku, a pisarz oddaje w narracji całe zniuansowanie ich dynamiki i barwy. Osobnym zagadnieniem jest śpiew, wymagający odrębnej analizy w innym opracowaniu. Sam jednak głos dialogu lub też dialogu wewnętrznego, przybiera ton pełnej zrozumienia i akceptacji wymiany zdań, ale też bełkotu, wrzasku czy gadatliwości, niweczających ów dialog lub też obnażających fałsz jednej ze stron.

<sup>126</sup> Por. Z. Lichniak, *Blżej Brandstaettera*, [wstęp w:] R. Brandstaetter, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 5–89.

<sup>127</sup> R. Zajączkowski, *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Lublin 2009, s. 126–7.

<sup>128</sup> E. Krawiecka, *Romana Brandstaettera pisanie lumenarnej ikony w Jezusie z Nazarethu. Próba deszyfryzacji kodu symboliki jako modelu komunikacji transcendentnej*, Poznań 2012, s. 194.

<sup>129</sup> A. Rzymska, *Kamienny most. Tradycja judaistyczna w twórczości Romana Brandstaettera*, Olsztyn 2005, s. 10.

<sup>130</sup> Tamże, s. 11.

<sup>131</sup> Zob. tamże, 296–297.

<sup>132</sup> A. Rzymska przytacza wypowiedź pisarza z 1983 r.: „Interesuje mnie... motyw głosu, głosu ludzkiego, Biblii jako Głosu Bożego. Głos jako czynnik kształtujący osobowość człowieka – to sprawa, która mnie pasjonuje po dzień dzisiejszy”. – tamże, s. 208.

<sup>133</sup> R. Brandstaetter, *Krąg biblijny...*, dz. cyt., s. 163.

<sup>134</sup> Tamże, s. 165.

<sup>135</sup> Tamże, s. 166.

<sup>136</sup> Tamże.

<sup>137</sup> Tamże.





Słyszymy również głos demona, który raz tylko przemówił do Jezusa bezpośrednio podczas kuszenia na pustyni, nazwany wtedy w narracji „mówiącą nicością”, w innych zaś sytuacjach przemawia poprzez usta opętanych, ale też „często naśladował Pana i swoje słowa podszywał pod jego słowa”<sup>138</sup>. Demoniczny podszept rządzi również wraskiem tłumu żądnej krwi, manipulacjami głosem Kajafy czy w końcu „węzowym sykiem” jego teścia Hanana.

Przyjrzyjmy się kilku ważniejszym powieściowym scenom, w których Głos odgrywa główną rolę. Jak już było wspomniane, jest on szczególnie słyszalny w tomie I, zatytułowanym „Czas milczenia”. Pierwsza ważna scena rozgrywa się już w drugim rozdziale, opisującym perypetie Zecharii. Widzimy owego kapłana w Świątyni Jerozolimskiej podczas obrządków przed Ołtarzem Całopalenia i Kadzenia:

Zecharia przystawał przed każdym z rogów Ołtarza i wahadłowym ruchem kołysał kadzidłem, które buchało srebrnym dymem i wypełniało nim świątynne wnętrze, a starcowi zdawało się, że kadzidlane kłęby układają się w kształt ludzkiej postaci. Z początku sądził, że jest to złudzenie, ale gdy zjawisko stawało się coraz bardziej wyraziste – zarysował się kształt głowy, tułowia, rąk i nóg [...] kapłan zrozumiał, że staje się świadkiem niezrozumiałego dlań misterium, i dlatego zadrżał wielkim drżeniem. A gdy wreszcie **usłyszał głos, tak był nim zaskoczony, że nie był pewny, czy mówił on z obłoku ustami kadzidlanej postaci, czy też doszedł go z dalekiej przestrzeni** [podkr. J.Ż.], a owa postać z falującego przed nim dymu była tylko stróżem tego głosu, a może nie stróżem głosu, bo po cóż El Szaddajowi – od pierwszej chwili był pewny, że jest to głos El Szaddaja – potrzebny był stróż głosu, więc może była raczej stróżem jego, biednego starca Zecharii, pilnującym, aby wszystko jednoznacznie i wyraźnie zrozumiał. Ale tak był przerażony tym wszystkim, co słyszał i co się na jego oczach działo, że z trudem pojął sens wypowiedzianych słów<sup>139</sup>.

Zauważmy, że źródło owego głosu nie zostało wyraźnie określone, tak jak to ma miejsce w Ewangelii, gdzie czytamy: „I rzekł do niego Anjoł”<sup>140</sup>. Narrator daje więc od razu sygnał, że nie przechodzi do porządku dziennego nad zjawiskami natury duchowej, ale raczej będzie się starał naruszyć zasłonę tajemnicy. W całej tetralogii niewiele jest miejsc, w których mamy opis ukazującego się anioła. Jak wyjaśnia pisarz w *Kręgu biblijnym*:

Anioł Jahwe jest pojęciem zastępczym i oznacza wysłannika Pana. Pojęcie to określa objawienie się niewidzialnego Boga

w sposób szczególny, przez Jego wysłannika. Według wierzeń żydowskich wysłannik jest tym, który go wysyła. Anioł Jahwe jest tożsamością niewidzialnego Boga, w miarę dostępną oczom ludzkim<sup>141</sup>.

Brandstaetter nie idzie tu za angelologią Pseudo-Dionizego Areopagity, ale raczej za tradycją żydowską i w niej szuka inspiracji do rozwiązań kwestii natury duchowej, nie wykraczając jednak poza katolicką ortodoksję. Wracając do starego kapłana – niedowiarstwo poskutkowało niemotą, która trwała aż do rozwiązania jego żony Eliszemy: „chciał zaśpiewać hymn na chwałę Pana i Jego zastępów, zamiast słów wydobył się z jego ust niezrozumiały bełkot”<sup>142</sup>. Śpiew jest bowiem najwyższą formą, jaką może przybrać ludzki głos, jego zaś przeciwieństwem jest właśnie bełkot. Warto zapamiętać z tej sceny dyskretne wskazanie narratora, że źródłem owego głosu nie są „usta” mglistej postaci Anioła, ale płynie on z „dalekiej przestrzeni”.

Jakże inaczej przebiega druga teofania, rozgrywająca się w małej izbie w Nazarecie, której świadkiem była dwunastoletnia Miriam, śpiewająca „dla Elohim i dla rytmu swoich rąk”<sup>143</sup> podczas mielenia ziarna. Tutaj również pojawia się anioł, wcześniej jednak bohaterka doświadcza doznania wewnętrznego:

nagle ujrzała w sobie jakieś światło, ale nie było to światło słoneczne ani światło księżycowe, ani światło lampy oliwnej, ani w ogóle nie było żadnym światłem, gdyż nie było podobne do żadnego światła, i było tylko tym, czym nie było, i tym, czym nie będzie, lecz tym, czym Jest. Więc widziała w sobie, jak Ten, który Jest, szedł ku niej z **odległo-bliskiej przestrzeni**, nie ograniczony żadną granicą i wymykający się spod wszelkiego określenia [...] i tak stojąc w jej wnętrzu równocześnie kształtował się przed jej oczami jako Wysłannik [...] i **był potwierdzeniem tego, co się w niej działo, i tego, co widziała w swoim wewnętrznym zachwycie. [...] Mąż otworzywszy usta począł mówić człowieczą mową, tłumacząc na ludzki język wszystko to, co słyszała w sobie wypowiedziane bezmową mową w sposób zawile-prosty.** [...] Wysłannik wypowiedział to wszystko prosto i składnie, **tonem śpiewnym**, podkreślając znaczenie pewnych słów przeciągłą intonacją, ani razu nie popadł w przesadny patos, co dobrze świadczyło o jego umiarze w sztuce tłumaczenia rozkazów Elohim na język człowieczy<sup>144</sup>.

Cytat ten ukazuje obraz, świetnie ilustrujący zasadnicze cechy poetyki powieści. Nie mamy wątpliwości, że Brandstaetter idzie tu za tradycją mistyczną nie tylko żydowską, ale i chrześcijańską

<sup>138</sup> R. Brandstaetter, *Jezus z Nazarethu...*, t. I-II, dz. cyt., s. 167.

<sup>139</sup> Tamże, s. 10. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od autora szkicu.

<sup>140</sup> Łk 1, 13. Biblia w przekładzie ks. J. Wujka.

<sup>141</sup> R. Brandstaetter, *Krąg biblijny...*, dz. cyt., s. 117-18

<sup>142</sup> R. Brandstaetter, *Jezus z Nazarethu...*, t. I-II, dz. cyt., s. 11.

<sup>143</sup> Tamże, s. 17.

<sup>144</sup> Tamże, s. 18.



teologią apofatyczną, której patronuje wspomniany już Pseudo-Dionizy, a która znalazła ukoronowanie w mistycznych pismach św. Jana od Krzyża. W obliczu tajemnicy, której nie sposób przeniknąć, pisarz odwołuje się do logiki paradoksu, nadto wplata w narrację komentarz odautorski, co czyni powieść również pewnego rodzaju traktatem o charakterze biblijno-teologiczno-mistycznym. Paradoksem jest równoczesne pojawienie się wewnętrznego światła i postaci Wystannika, choć trzeba zauważyć, że owo wewnętrzne światło wyprzedziło pojawienie się Anioła. Anioł mówi śpiewną mową to, co w Miriam niejako zostało już wcześniej „wlane” – jeśli można tu użyć tego określenia, ponieważ owa wewnętrzna treść przekazana była „bezmową mową w sposób zawile-prosty”. Roi się tu od wyrażen paradoksalnych, których w powieści znajdziemy na tyle dużo, że stają się one cechą charakterystyczną jej poetyki. Przy czym autor swoje paradoksalne opisy kreśli w sposób możliwie precyzyjny – można powiedzieć, że jest w tym bardzo racjonalny. Źródło owej bezmowej mowy określone jest jako „odległo-bliska przestrzeń”. W całym opisie Brandstaetter nie narusza treści Ewangelii, ale niejako ją poszerza, próbuje wyjaśnić to, czego ewangelista nie napisał, zatrzymuje się jednak tam, gdzie wyczuwa nieprzekraczalną zasłonę.

Kolejne pojawienie się głosu o niewyjaśnionym pochodzeniu ma miejsce w Bethlehem. Jeszcze przed narodzeniem Jezusa narrator dyskretnie sugeruje, że tajemniczy pomocnik, który wskazał schronienie dla brzemiennej Miriam jest również Aniołem, choć nie mamy pewności, czy nie jest po prostu przypadkowym człowiekiem. Kiedy jednak Josef spytał go o imię, odpowiedź brzmiała: „Pasterz jestem – usłyszał oddalający się w ciemnościach głos”<sup>145</sup>. Spotkanie to niekoniecznie uznać mamy jako epifanię, ma ono bowiem wyraźnie apokryficzny, by nie rzec – literacki charakter. Już jednak w przekazie ewangelicznym zakorzenione są dwa spotkania Josefa z głosem, podczas których dostaje on nakaz udania się do Egiptu, a po kilku latach udania się w drogę powrotną. Przyjrzyjmy się tym krótkim opisom.

Gdy Josefa zbudziły krzyki matek w Bethlehem, „usłyszał głos, dobywający się z głębi krwi, który zawodząc mówił [...]. Tak mówiła krew, a Josef, obudziwszy się, zrozumiał, że to nie była ślepa jawa, ale widzący sen”<sup>146</sup>. Z kolei przebywając w Egipcie pewnej nocy usłyszał podmuch wiatru, i chociaż

podmuchał wiatru już dawno ustał, ale liście sykomory i palm wciąż szumiały, jakby były ożywione obecnością niewidzialnego ducha. [...] Szum wzmagał się, łagodnie opływał kłęzącego

<sup>145</sup> Tamże, s. 65.

<sup>146</sup> Tamże, s. 93.

Josefa, oswajał go ze swoją obecnością, a mąż sprawiedliwy, cały zamieniony w pokorny i unizony słuch, wreszcie usłyszał dawno upragniony Głos, który nie był głosem, i usłyszał słowa, które nie były słowami<sup>147</sup>.

W obu przypadkach ewangelista Mateusz wspomina tylko, że Anioł Pański ukazał się Józefowi we śnie, Brandstaetter jednak modyfikuje nieco ten przekaz, jakby chciał pokazać kreatywność Boga, który z każdym człowiekiem i w każdej sytuacji szuka adekwatnej formy kontaktu. W obu jednak przypadkach natura głosu nie jest akustyczna, pomimo to przekazywane treści są bardzo wyraźnie określone, niezależnie czy jest to „mowa” krwi, czy „szum zielonych drzew”.

Te lapidarne sceny są jedynie zapowiedzią bogatego opisu powołania Johanana Ben Zecharii z esseńskiej pustelni w Qumran, zamieszkałej przez „braci milczących”. Tutaj głos wyłonił się z piaskowej burzy:

I wtedy posłyszał głos, który przemówił do niego cicho, tak cicho, że Johanana zdumiał się, jak to się dzieje, iż stłumiony szepc przebija się przez rozchukane żywioły, góruje nad nimi i wyraźnie dochodzi do jego posłusznych uszu. Z początku zdawało mu się, że to on sam szepce do siebie, albowiem tylko w ten naturalny sposób mógł sobie wytłumaczyć niesamowite zjawisko słuchowe, ale było to tylko samozłudzenie. **Źródło głosu wyraźnie było poza nim, może nawet poza burzą i poza niewidocznymi gwiazdami.** [...] słysząc odległą wypowiedź powtarzaną wielokrotnie w różnych odmianach i precyzyjnie, wręcz drobiazgowo formułowaną przez głos dochodzący spoza burzy, przejmował ją jak swoją własną i utwierdzał się w przekonaniu, że jest jego niepodzielną własnością, i stąd może pochodziło owo samozłudzenie, iż to, co słyszy, jest jego własnym szepcem<sup>148</sup>.

Uderza w tym fragmencie niezwykła precyzja, z jaką narrator nie tylko relacjonuje całe zdarzenie, ale również stara się je wyjaśnić w kategoriach – by sparafrazować użyte w powieści określenia – racjonalno-neracjonalnych. Bohaterowie powieści są bowiem, tak samo jak jej autor, postaciami nie tylko starającymi się zachować zdrowy rozsądek, ale i racjonalnie dociec natury swoich doświadczeń. Przy czym są to osoby wierzące i praktykujące religię swojego narodu.

Objawienia głosu opisane w I tomie tetralogii uzupełniają dwie sceny wieńczące „milczący” okres życia Jezusa. Do pierwszej doszło podczas chrztu w Jordanie – po obrzędzie ablucji

<sup>147</sup> Tamże, s. 102-103.

<sup>148</sup> Tamże, s. 168.



począł głośno odmawiać modlitwę, a gdy wypowiedział jej ostatnie słowa, ujrzał, jak z owej otwartej szczeliny ponad Judejskimi Górami wylatuje ku Niemu gołębicą, ów ofiarny ptak ludzi ubogich, wzbija się w powietrze i krąży nad Jego głową, i **usłyszał głos** mówiący: [...] I poznał po nieuważnych i opieszłych spojrzaniach, i nieczujnych twarzach uczniów i stojących w pobliżu pokutników, że nie widzą gołębicę i **nie słyszą mówiącego głosu**. Ale szeroko otwarte i przerażone oczy Johanana były dla Niego nieomylnym dowodem, że uczestniczy on w Jego widzeniu i słyszeniu<sup>149</sup>.

Drugie objawienie dokonało się pod koniec pobytu na pustyni, kiedy po ucieczce Azazela, Jezus

W łagodnym powiewie wiatru usłyszał delikatne drżenie strun, podobne do wieczornego cykania świerszczów – tym bardziej niepojętego, że nikt nigdy nie widział świerszcza na bezwodnej pustyni – przechodzące w radosny, służebny psalm, w którym wprawne ucho mogło bez trudu usłyszeć podniosłe słowa o Elohim<sup>150</sup>.

I dopiero po chwili „zrozumiał, że śpiew, który słyszy, jest śpiewem wyższym od śpiewu pokutników nad brzegami Jordanu, chociaż jest przez nich śpiewany”<sup>151</sup>. Zauważmy, że mamy tu do czynienia nie tyle z głosem Elohim, ile z podniesieniem do wyższej rangi głosu ludzkiego – tak jakby w śpiewie ludzi zawarty był jakiś wyższy śpiew, który potrafi usłyszeć tylko Osoba o tak szczególnej naturze jak Jezus.

Niech te wyraziste przykłady z „Czasu milczenia” będą próbą artystycznej strategii, jaką przyjął autor w całej tetralogii. Warto odnotować nie tylko kreatywność pisarza w szukaniu różnych rozwiązań do oddania podobnych – zdawałoby się – sytuacji, ale i jego konsekwencję stylistyczną. Zauważmy, że Brandstaetter w ogóle nie odwołuje się do poetyki mitu, nade wszystko autorowi chodziło o zachowanie realizmu, nie tylko historycznego i krajobrazowego, ale również psychologicznego i – by rzec paradoksalnie – duchowego. Odrębną kwestią jest nasz stosunek do rzeczywistości przedstawionej w cyklu powieściowym Brandstaettera, nie to jednak było tematem powyższego szkicu. Chodziło raczej o wskazanie na oryginalne narzędzia literackie, jakie wykreował Brandstaetter, by oddać paradoksalną, akustyczno-nieakustyczną naturę pewnego rodzaju głosów-niegłosów, które wedle przekazu ewangelicznego były realnym doświadczeniem kilku historycznych postaci żyjących przed dwoma tysiącami lat w Izraelu.

<sup>149</sup> Tamże, s. 214-215.

<sup>150</sup> Tamże, s. 221.

<sup>151</sup> Tamże.



# 4. MOTYWY MUZYCZNE W PROZIE TATRZAŃSKIEJ STANISŁAWA WITKIEWICZA

*Dziś na nieszczęście dla piszącego, a bodaj  
na szczęście dla sztuki, czytelnicy nie przyjmują  
nic na wiarę; trzeba ze słów odtwarzać  
rzeczywistość, zamieniać je na kształty, barwy,  
dźwięki – na życie...<sup>152</sup>*

<sup>152</sup> S. Witkiewicz,  
*Na przełęczy*, s. 82-83.  
Korzystam z 2-tomowego  
wydania w ramach Serii  
Tatrzańskiej Wydawnictwa  
Literackiego, w opracowaniu  
R. Hennela, t. I: *Tatry  
w śniegu*; *Na przełęczy*, t. II:  
*Po latach* – w dalszym ciągu  
tekstu używał będę skrótów:  
*Twś, Np, Pl.*

<sup>153</sup> Zob. A. Kroh, *Sklep  
potrzeb kulturalnych*,  
Warszawa 2000, s. 89-114.

<sup>154</sup> Zob. H. Kurczab, *Cyprian  
Norwid i Stanisław  
Witkiewicz*, [w:] tenże,  
*Pogranicza sztuk i konteksty  
literatury*, Rzeszów  
2001, s. 168; badacz ten  
odnotowuje też uwagi  
Witkiewicza o muzyce  
*Sabały: tegoż, Tatrzańska  
twórczość literacka  
Stanisława Witkiewicza*,  
Rzeszów 1973, s. 62.

Wydaną w roku 2000 książką *Sklep potrzeb kulturalnych* Antoni Kroh przypomniał i ponownie ożywił tematykę góralską w polskiej literaturze u początków XXI wieku. W tej kapitalnej i kontrowersyjnej zarazem gawędzie etnograficzno-wspomnieniowej, autor kilkakrotnie przywołuje wypowiedzi Stanisława Witkiewicza, które ponad sto lat temu zamykały pewną epokę opisu gór i otwierały kolejny jej etap. Kroh przytoczył m.in. opis tańca zbójnickiego pochodzący z *Na przełęczy*, by go zestawić ze zubożałą, współczesną, sceniczną jego wersją<sup>153</sup>. Wielokrotnie czytając ów fragment zastanawiałem się, na ile opis ten można traktować „realistycznie” – jako świadectwo etnograficzne, na ile zaś jest on efektem literackiej kreacji. Te wątpliwości były pierwszym impulsem do dokładniejszego przyjrzenia się pod tym kątem prozie Witkiewicza. Lektura jego tatrzańskich „reportaży” odsłania zawarty w niej szereg odwołań zarówno do tańca, jak i do muzyki góralskiej, a także szeroko rozumianej: muzyki natury. Analiza tych licznych i ciekawych opisów ukazuje też interesujący aspekt twórczości jej autora.

Muzyczność prozy tatrzańskiej Stanisława Witkiewicza nie była dotychczas przedmiotem głębszego zainteresowania badaczy. Henryk Kurczab zwraca uwagę, że Witkiewicz nie pominął w swoich zainteresowaniach regionalnych muzyki<sup>154</sup>, co też zostało odnotowane dużo później przez Adama Pomiecińskiego jako

<sup>155</sup> Por. A. Pomieciński, *Podhale jako „mała ojczyzna”: Jak czytać antropologicznie „Na przełęczy”, [w:] Ojczyzny słowa. narracyjne wymiary kultury*, red. W.J. Burszta, W. Kuligowski, Poznań 2002, s. 221.

<sup>156</sup> Por. J. Z. Jakubowski, *Ojciec regionalizmu polskiego*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 1935, nr 37.

<sup>157</sup> Zob. J. Majda, *Tatrzańskim szlakiem literatury. Szkice literackie*, Kraków 1982, s. 87, 88, 101, 103, 104.

<sup>158</sup> Zob. J. Tarnowski, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 12.

<sup>159</sup> Por. W.A. Wójcik, *Sabała*, Zakopane 2010. Witkiewicz jest tam przywoływany na 143 stronach.

<sup>160</sup> Określenie użyte przez Antoniego Chołoniewskiego w „Biesiadzie Literackiej” w 1901 r., cyt. za: Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz i Władysław Reymont. Dwugłos listowny pisarzy*, [w:] tegoż, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne*, Opole 1999, s. 334.

<sup>161</sup> Zob. A. Hejmeja, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 53–67. Do tej koncepcji odwoływałem się już przy analizie twórczości S. Vincenza – zob. J. Żmizdiński, *Wzór nieznan. Stanisław Vincenz a muzyka*, Wrocław-Poznań 2018.

element etnograficznej pasji<sup>155</sup> „ojca regionalizmu polskiego”<sup>156</sup>. O warstwie akustycznej – środkach słuchowych, stosowanych obok wizualnych, wspominał kilkakrotnie Jan Majda, przypisując im ważną rolę w całościowej, syntetycznej kompozycji „relacji podróźniczej” *Na przełęczy*<sup>157</sup>. Jej autor, którego różnorodną twórczość doczekała się szeregu opracowań, interesował badaczy bardziej jako „wielki estetyk”<sup>158</sup>, twórca stylu zakopiańskiego, malarz-pejzażysta, znawca góralszczyzny i regionalista, niezwykle polemista, prozaik i epistolograf, oryginalny krytyk zastanej kultury, czy w końcu ojciec Witkacego.

Ma też Witkiewicz swoje ogromne zasługi w popularyzacji postaci niezrównanego gawędziarza i muzykanta góralskiego, Jana Krzeptopwskiego – Sabały, o czym przypomniał ostatnio w swojej monografii Wiesław Wójcik<sup>159</sup>. Jakie korzyści może przynieść analiza prozy tatrzańskiej autora *Sztuki i krytyki u nas* pod kątem szeroko rozumianych motywów muzycznych? Czy rzuci jakieś nowe światło na jego poglądy estetyczne, styl literacki, w końcu stosunek do góralszczyzny? Kim był „Chopin architektury podhalańskiej”<sup>160</sup> w dziedzinie podhalańskiej muzyki?

W swojej analizie wykorzystam ustalenia Andrzeja Hejmeja, który całą problematykę muzyczną w literaturze zawarł w 3 kategoriach muzyczności. Kluczowa będzie tu muzyczność II, czyli poziom tematyzowania muzyki, sposobu jej prezentowania w dziele literackim, ale warto zadać sobie najpierw pytanie o muzyczność I, tj. o „sferę instrumentacji dźwiękowej i prozodii” tekstu literackiego<sup>161</sup>. Analizie poddam cykl trzech tatrzańskich „reportaży” Witkiewicza: *Tatry w śniegu*, *Na przełęczy* i *Po latach*, epizodycznie odwołam się do jego tatrzańskich opowiadań.

## Brzmieniowość tekstu – melodia gwary

„Ojciec regionalizmu podhalańskiego” był niezwykle wyczulony na brzmienie góralskiej gwary, którą uważał za kapitalne tworzywo do wzbogacenia polskiej literatury. Nasuwa się tu oczywista analogia z architekturą góralską i postulatem stworzenia na jej bazie stylu podhalańskiego. Kilkakrotnie Witkiewicz bezpośrednio wypowiada się o właściwościach i potencjale gwary<sup>162</sup>, zaś górali traktuje jako stylistów mowy, szczególnie Sabałę, który miał być artystą żywego słowa przyrównywanym do Homera<sup>163</sup>. Jednak rozproszone próby prozatorskie twórcy stylu zakopiańskiego zebrane w tomie *Z Tatry* nie wzbudziły, jak wiadomo, tak wielkiego zainteresowania jak jego projekty architektoniczne. Niemniej fascynacja żywym słowem

pozwoili Witkiewiczowi obficie ubogacić własne „reportaże” brzmieniem gwary. Już w pierwszej relacji podróźniczej *Tatry w śniegu* odnotowuje rytmiczne nawoływania góralskiego woźnicy: „Ciągłe też rozlegało się za nami: *Wiść! Wiść!* albo: – Hajt! Hajt!”<sup>164</sup>

Rozwinięte dialogi czy całe opowieści utrzymane w gwarze znacznie obficie występują w *Na przełęczy*. Bywa, że autor wykorzystuje je do rytmizacji tekstu. Bo choć całodzienne zabiegi marketingowe na gankach zakopiańskich chałup „tak zwanych «wsiówek»” przyrównuje autor do „gdakania” kur, to jednak przytoczony fragment ich nawoływania zachowuje pewne walory rytmiczne: „- Bierciez! bierciez! bierciez! to masło, bierciez! O! raty, ludzie na świecie! Ady to pikne, godne masło, bierciez! bierciez!”<sup>165</sup>

Częste przywoływanie gwary świadczy o wyczuleniu Witkiewicza na sferę brzmieniową wypowiedzi górali, która daje się wykorzystać do umuzycznienia prozy. Odnotowuje on bowiem, że dwóch Anglików polskiego pochodzenia, przebywając w towarzystwie góralskich przewodników po sześć godzin dziennie: „słucha ich mowy [...], której nie rozumie” – „jak najpiękniejszej muzyki”<sup>166</sup>. Bo, podobnie jak w muzyce, już w samym brzmieniu słów czy zawołań można usłyszeć całe bogactwo treści, jak to opisuje Witkiewicz przy okazji spotkania z górką z Jurgowa: „To: haj! – tak! powiedziane jest takim śpiewnym, tęsknym, dziwnym tonem, jak gdyby było echem – którego nigdy nie można zapomnieć.” i dalej: „Nie! To: haj! – jest takie, że niektórzy z nas po prostu ślaniają się, słysząc to dziwne gędziolenie jakby jakiegoś ptaka cudnego”<sup>167</sup>. Bowiem, wg autora, gwara asymiluje pewne właściwości akustyczne otaczającej górali natury.

Najmocniej świadczy o fascynacji Witkiewicza brzmieniem gwary obfite cytowanie wypowiedzi Sabały, gdyż: „Tylko z opowieści Sabały dolatuje «hruby bek» ranionego niedźwiedzia, echa strzałów i przekleństw, które niegdyś wstrząsały ciszą skalnych pustaci; obrazy tych walk nieśmiertelnych ludzi z ludźmi i ze zwierzętami”<sup>168</sup>. I dalej:

Sabała naturę obserwował, podpatrywał, zapamiętał tajemnice jej życia, ruchu, kształtu i barwy, stąd też jego mowa jest tak silną i obrazową. Wichry i przepaście, orły, niedźwiedzie, świstaki, kozice, blaski słońca, cienie chmur i mroki nocy, skały i śniegi, i wonna zieleń smreków, i czarne krzaki kosodrzewiny, i szum wód spienionych – słowem, ten cały świat górski żyje w jego mowie, wzajemnie się objaśnia, ozdabia i uplastycznia<sup>169</sup>.

<sup>162</sup> Najważniejsza wypowiedź o gwarze i możliwościach jej wykorzystania w literaturze – zob. *Pl*, s. 87–91.

<sup>163</sup> Zob. *Np*, s. 175–179.

<sup>164</sup> *Tws*, s. 10.

<sup>165</sup> *Np*, s. 79.

<sup>166</sup> Tamże, s. 242.

<sup>167</sup> Tamże, s. 254.

<sup>168</sup> Tamże, s. 171.

<sup>169</sup> Tamże, s. 177.



– a chciałoby się dopowiedzieć: udźwięcznia, czy wręcz umuzycznia! Zresztą dalej Witkiewicz nazywa to zjawisko nieco inaczej:

Nie mówiąc już o uroku, jaki ma sama przez się gwara góralska, uderzająca bogactwem wyrazów i form językowych, gwara ta, użyta przez Sabałę, staje się czymś tak artystycznym, że niektóre jego opowiadania lub bajki są skończonymi wzorami doskonałości wyrażania ludzkiej duszy i świata za pomocą słowa<sup>170</sup>.

Warto zauważyć, że Homer góralszczyzny zdaje się nie tyle zdeterminowany przez naturę, ile jest jej aktywnym i świadomym obserwatorem, który, jak każdy artysta, potrafi z niej czerpać inspiracje. Potwierdzają to opisy swoistych performansów, jakie tworzy Jan Krzeptowski podczas każdorazowego aktu opowiadania. Ale też Sabała jest nie tylko samorodnym geniuszem, jego wrodzone talenty wyrastają z kultury, w której wzrastał i którą współtworzy – są elementem „plemienności”: „Górale są nadzwyczajnymi stylistami i wielkimi dobrej wymowy znawcami i wielbicielami”<sup>171</sup>, toteż Sabałowa opowieść zawiera w sobie całą dawną góralszczyznę, podobnie jak Homerowe eposy tradycję egejską: „podobnież opowiadania Sabały streszczają w sobie pojęcia, wierzenia i ustrój życiowy pewnego społeczeństwa, które przechodzi już do przeszłości”<sup>172</sup>.

Dopełnieniem tego typu brzmieniowości prozy jest u Witkiewicza przytaczanie fragmentów nie tylko wypowiedzi górali i opowiadań Sabały, ale też fragmentów przyśpiewek i pieśni góralskich, których w *Na przełęczy* pojawiło się ponad 20 fragmentów. Podobnych zachwyków nie słyszymy natomiast, gdy autor przytacza rozmowy z ludźmi *dólskimi*, czy współpasażerami podróży do Zakopanego. W Chabówce notuje: „Zamęt, warcho! i krzyki, w których można odróżnić akcenty od Dniepru po Wartę”<sup>173</sup>. Zaś wcześniejszą podróż pociągami charakteryzuje pisk dzieci, „przy odgłosie astmatycznych oddechów lokomotyw”<sup>174</sup>. W samym Krakowie, z którego autor podjął podróż, było jeszcze gorzej: ulice rozbrzmiewały „wrzaskiem sygnałowych trąbek i tupotem miarowych kroków”<sup>175</sup> wojska. I nawet odgłosy natury w mieście budziły raczej negatywne odczucia, kiedy stado kawek „[z] wrzaskiem pełnym niepokoju”<sup>176</sup> wzbijało się w górę, a wiry powietrzne „miejąc śmieciem, skrawkami papieru i żdźbłami słomy”, „zamykały z trzaskiem” „żle przyczepione drzwi sklepów”<sup>177</sup>. Podobnie nieprzyjemne okazują się odgłosy młotów w Kuźnicach i warczenie kół, czy w końcu grzechot pił w podtatrzańskiej fabryce papieru.

## Zasada kontrastu

Powyższe przykłady świetnie ilustrują kontrast jako jedną z zasad konstrukcyjnych, stosowanych często w *Na przełęczy*. Witkiewicz kontrastuje opisywany świat na wiele sposobów. Pary przeciwieństw tworzą: świat miejski i świat gór, świat ludzi „dólskich” i świat góralszczyzny, zachowania konwencjonalne ceprów i naturalność, czy spontaniczność autochtonów. Ale nawet w świecie górali wyraźnie przeciwstawieni są mieszkańcy Zakopanego i juhasi wypasający owce na halach. Im bliżej natury, tym bliżej do uniwersalnego ideału, jakbyśmy wkraczali w krainę „dobrych dzikusów” Jana Jakuba Rousseau. Pisano już o inspiracjach literackich i filozoficznych, które wpłynęły na Witkiewicza, zwłaszcza o naturalizmie Emila Zoli i determinizmie przyrodniczym Hipolita Taine’a. Czy rzeczywiście góral – jako człowiek żyjący na łonie natury – jest nią według twórcy stylu zakopiańskiego zdeterminowany? Czy muzyka wypływa bezpośrednio z otaczającej przyrody? I tutaj często znajduje zastosowanie zasada kontrastu, ale również pojawia się zasada naprzemienności pewnych obrazów – swoistego kontrapunktu.

## Dźwiękowe obrazy natury

W dotychczasowych badaniach prozy Witkiewicza koncentrowano się głównie na niezrównanych, malarskich – impresjonistycznych obrazach górskiej przyrody oraz na naturalistycznych opisach życia codziennego górali. Znacznie skromniejszym, choć równie częstym obrazkom czy wzmiankom budującym pejzaż akustyczny Tatr w opisach Witkiewicza poświęcił kilka uwag jedynie Jan Majda i do nich warto się odwołać. Przede wszystkim Majda uważa, że „wspaniałe serie wizualnych i dźwiękowych obrazów”<sup>178</sup> komponowane są przemiennie. Dodajmy, że na podobnej zasadzie kontrapunktu, bardziej niż kontrastu, obrazy zimy sąsiadują z obrazami lata, a obrazy nocy z obrazami dnia. Choć początkowo autor *Tatr w śniegu* zasłynął jako literacki malarz pejzażu zimowego<sup>179</sup>, wydaje się, że w przyrodzie górskiej to lato było dla niego najbardziej inspirującą porą roku. Jak pisze Jacek Kolbuszewski, *Na przełęczy* miało być opisem całokształtu zjawisk, z bardzo szerokiej, panoramicznej perspektywy<sup>180</sup>. Z oddaniem brzmienia natury mamy jednak sytuację nieco inną, odnajdujemy tu częściej zasadę kontrastu, którego dwa przeciwstawne bieguny stanowi z jednej strony cisza, z drugiej budzące grozę odgłosy burzy i halnego wiatru.

<sup>178</sup> J. Majda, *Tatrzańskim szlakiem literatury...*, dz. cyt., s. 101.

<sup>179</sup> Por. S. Piotrowski, *Skalne Podhale w literaturze i kulturze polskiej*, Warszawa 1970, s. 196.

<sup>180</sup> Por. J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805-1939*, Kraków 1982, s. 283, 294.

<sup>170</sup> Tamże.

<sup>171</sup> *Pl*, s. 88.

<sup>172</sup> *Np*, s. 181.

<sup>173</sup> Tamże, s. 30.

<sup>174</sup> Tamże, s. 28.

<sup>175</sup> Tamże, s. 27.

<sup>176</sup> Tamże, s. 24.

<sup>177</sup> Tamże, s. 26.



## Odcienie ciszy

Słowo „cisza” występuje w omawianych reportażach, w różnych wersjach przynajmniej 66 razy, a często sąsiaduje z bliskimi znaczeniowo: rzeczownikiem „milczenie”, przysłówkiem „głucho”, czy przymiotnikiem „niemy”<sup>181</sup>. Cisza odśpiewa tu swe różnorodne oblicza: „martwa” stanowi akustyczne tło dla „skalnej pustyni”: „żadnego szelestu ani szmeru, nic, tylko martwa cisza...”<sup>182</sup>, czasami przerywa tę ciszę jakiś odgłos: „Poświstywanie *siwarnika* przerywa martwą ciszę tego cmentarzyska”<sup>183</sup>. Cisza między skałami bywa określana jako „wielka”<sup>184</sup> lub „cisza pustyni”<sup>185</sup>, „cisza zupełna”<sup>186</sup> czy w końcu „cisza bezwzględna”<sup>187</sup>. Czasami czai się w górskich zapadlinach, sprawiając wrażenie zapadania mroku: „W miejscu tym mieszkał zaczajony, cichy mrok wieczoru i rozpościerał wśród dnia białego swoją tajemniczą zasłonę [...]. Niemą ciszę, głuchą i martwą, z rzadka przerywał tylko ledwo dostyszalny szelest spadających szyszek lub gałązek”<sup>188</sup>. A gdy zapada zmierzch, cisza spowija cały świat:

We wsi gwar przyciszony długo w noc się przeciąga, głooszony szumem potoków. Czasem wóz zaturkocze, z kasyna dolatują ciche dźwięki muzyki – coraz ciszej, coraz puściej [...] – w końcu wszystko gaśnie, milknie i śpi w ciemnej, nocnej głuszy. Tylko gwiazdy migocą – pędzą w ciemnościach niestrudzone, niepostrzymane potoki i ksykają gdzieś w mroku nietoperze<sup>189</sup>.

Zaś w ciągu dnia: „Przyjemnie ogrzani słońcem na tych chłodnych wyżynach, leżeliśmy w trawach w milczeniu – słuchając ciszy...”<sup>190</sup>. Ale ta relacja z ciszą bywa odwracalna: „Orkiestra próbuje strun – i powietrze zaczyna drżeć dźwiękami góralskiej pieśni. Cisza pustyni słucha tej nikłej muzyki, której nie powtarzają żadne echa”<sup>191</sup>. Cisza jest więc nieodłączną cechą górskiego pejzażu dźwiękowego, ale jest też niejako towarzyszem ludzi gór – sprzyja wewnętrznej koncentracji. Słuchacz, obdarzony „wprawnym uchem”<sup>192</sup>, a takim objawia się nam narrator, potrafi usłyszeć nawet dźwięki z pogranicza niemożliwego: gdy mgła spada „z cichym szelestem na ziemię”<sup>193</sup>, owies „dźwięczy i syczy drżącymi kistkami ziaren i liści”<sup>194</sup>, albo gdy na nocnym niebie „drga świetne ognisko Syriusza, błyskając czerwonym odblaskiem, rozpryskując swoje zmienne promienie z siłą, która zdaje się wstrząsać bezmiar suchym chrzęstem iskier elektrycznych”<sup>195</sup>.

Wielokrotnie odnajdujemy u Witkiewicza świadectwo jego czujnego, uważnego słuchania, które, jak wiadomo, wyostreza się w ciszy, czasami w szczególnych momentach:

Pierwszych kilkadziesiąt kroków idziemy w milczeniu; słychać tylko stukanie kijów, ciupag i odgłos kroków. Kiedy niekiedy basetla, niesiona na grzbiecie, zaczepia o skałę strunami i swoim buczeniem rozprasza trochę to skupienie ducha, w jakim zstępujemy do otchłani<sup>196</sup>.

Zresztą nie tylko człowiek nasłuchuje, również zwierzęta, np. konie, a nawet smrek „jak gdyby nasłuchiwał, jak gdyby czegoś w milczeniu się spodziewał”<sup>197</sup>.

Bo oto cisza nocy potrafi być zaburzona przez „przeraźliwe skrzywienie drzwi”<sup>198</sup>, nadto w nocy zimowej mróz „Skrzypi pod nogą z dźwiękiem przeraźliwym, puka po lesie w marznących pniach i gałęziach, trzaska gdzieś w płotach, strzela w dachach”<sup>199</sup>. W ciągu dnia natomiast, w skalnej pustyni nagle ciszę rozdarł „dziki, przeciągły wrzask [...] i rozbił się tysiącem ech po skałach”<sup>200</sup>. Cóż to za „wrzask” dowiemy się niebawem, tutaj warto odnotować, że cisza to nie tylko impresyjne tło dla dźwięków łagodnych, ledwie słyszalnych, ale również niezbędny kontrast dla dźwięków nagłych i dzikich.

Pejzaż akustyczny wyłaniający się z ciszy gór tworzony jest przede wszystkim przez wody potoków i wiatr, szczególnie wiatr halny, czasami również przez burze i mróz. Odgłosy zwierząt pojawiają się tu sporadycznie: to głównie ptaki (puchacz) i świstaki, wilki, polne koniki czy wspomniane nietoperze. Pejzaż ten dopełniają odgłosy zwierząt hodowlanych: bek owiec, które nadto dają o sobie znać dzięki dzwonkom zawieszonym na szyi i „ogromne miedziane dzwony”<sup>201</sup> krów, oraz naszczekiwanie psów. Ważnym komponentem są też naturalne odgłosy, których przyczyną sprawczą jest człowiek – rozpalane przez niego watry oraz trącane lub zrucane kamienie.

## „Szum wielki i nieustanny” – wody potoków

Szum potoków zdaje się nieodłącznym elementem górskiego pejzażu, narrator wspomina o nim w *Na przełęczy* przynajmniej 18 razy. Czasami są to tylko wzmianki, np. „Ciągły, przyciszony szum potoku wypełnia powietrze”<sup>202</sup>; „na dnie jaru szemrzą strumyki i źródła”<sup>203</sup>, czasami potok wydaje „szklany dźwięk”<sup>204</sup>, opisy bywają wręcz analityczne: „bliski potok szumi na tle ogólnego szmeru wód dalszych”<sup>205</sup>. Niekiedy rozwijają się w impresyjne obrazki: „Chłodne powietrze przesiąkłe było zapachem fiołków i drżało cichymi szeptami, westchnieniami i ponurym szemraniem bliższych i dalszych potoków. Wszystkie te głosy zlewają się w jeden szum

<sup>181</sup> „Niemy” jest las w *Np.*, s. 81.

<sup>182</sup> *Np.*, s. 95.

<sup>183</sup> Tamże, s. 121.

<sup>184</sup> Tamże, s. 141.

<sup>185</sup> Tamże, s. 149.

<sup>186</sup> Tamże, s. 158.

<sup>187</sup> *Pl.*, s. 119.

<sup>188</sup> *Np.*, s. 93.

<sup>189</sup> Tamże, s. 90.

<sup>190</sup> Tamże, s. 159.

<sup>191</sup> Tamże, s. 149.

<sup>192</sup> Tamże, s. 258.

<sup>193</sup> Tamże, s. 253.

<sup>194</sup> Tamże, s. 86.

<sup>195</sup> *Pl.*, s. 115.

<sup>196</sup> *Np.*, s. 253.

<sup>197</sup> *Pl.*, s. 19.

<sup>198</sup> *Np.*, s. 245.

<sup>199</sup> *Pl.*, s. 119.

<sup>200</sup> *Np.*, s. 116.

<sup>201</sup> Tamże, s. 99.

<sup>202</sup> Tamże, s. 81.

<sup>203</sup> Tamże, s. 86.

<sup>204</sup> Tamże, s. 122, 148.

<sup>205</sup> Tamże, s. 220.



wielki i nieustanny<sup>206</sup>; „z tym samym szumem i sykiem rozbijają się w brylanty i lśniące po załamach skalnych blaski, lecące bez wytchnienia siklawy”<sup>207</sup>. „Koncertem kaskady” nazywa Majda najbogatszy, najbardziej wirtuozerski tego typu opis:

W powietrzu cichy, nieustanny szept, jakieś gwary, wołania tajemnicze i jęki; stąpania ciche i ostrożne i wielkie szmery, jak gdyby się zbliżała jakaś niewidzialna skrzydlata jazda. To woda tak gada. Wszystkie potoczki i potoki, siklawy, wodospady i wywierzyska mieszają swoje głosy, przetłumają je echami o ściany turni, uderzają o drzewa lasów i zdradnie się śmieją i wabią człowieka. Nieraz myśliwiec albo pasterz poszedł za głosem, który był tylko chichotaniem kaskady, lecącym z podmuchem wiatru<sup>208</sup>.

Witkiewicz przenosi nas w świat demonologii ludowej, czyniąc zarazem nie pierwszą aluzję do epiki Homera. Natura zdaje się tu być przestrzenią sakralną, jej głosy zaś znakami do odczytania. Trzeba jednak przyznać, że tego typu aluzje, które budują świat literacki Karpat Wschodnich w wizji Stanisława Vincenza<sup>209</sup>, pojawiają się u Witkiewicza rzadko – bajeczny świat Tatr nie zerwał jeszcze z pozytywistycznym realizmem.

Niekiedy obrazki potoków odmalowane są bardziej ekspresyjne: wody wezbranych potoków ryczą i bełkotają<sup>210</sup> lub bełkocą<sup>211</sup>, bywają wściekłe, grożą swoim rykiem<sup>212</sup>: „Im wyżej, coraz wyraźniej dochodził szum potoku, aż wyszliśmy nad granitowe łoża, w którym z rykiem kotłowała się w pianach wściekła woda, niecierpliwie rzucając się na kamienie tamujące jej przejście”<sup>213</sup>.

### „Dziwna muzyka” halnego

Nieco mniej wzmianek, za to równie ważnych, czy wręcz ważniejszych, poświęcił Witkiewicz brzmieniu wiatru. Zdaje się on być żywiołem jeszcze bardziej dzikim i niebezpiecznym – już w szkicu *Tatry w śniegu* czytamy, jak pośród ciszy „Nagle, gdzieś w górze, przeleciało jakieś gwałtowne drzenie, jakiś jakby łopot skrzydeł olbrzymiego ptactwa. Był to wiatr, który się darł przez szczyby turni z południa na północ. Znów cisza – i znów wściekłe szamotanie się, furkot i bełkotanie”<sup>214</sup>, a potem dochodzi z góry „groźne warczenie wiatru”<sup>215</sup>. Widzimy tu wyraźnie, omawianą wcześniej, zasadę kontrastu, która dla opisu wód nie miała, z racji charakteru wydawanych przez nie dźwięków, zastosowania. Przytoczony fragment to w zasadzie preludium do bardziej rozwiniętych opisów brzmieniowych poczynających wiatru, szczególnie wiatru halnego, zapowiadających pierwszą część

*Barwinkowego wianka* Stanisława Vincenza<sup>216</sup>, który Witkiewiczem mógł się inspirować:

Grał on najrozmaitszymi głosami. Dudnił po darnicach dachu, jak gdyby jakieś bosc stopy tańczyły tam zapamiętałe; świszczą i jęczał w koronach świerków, furkotał, roztrzącał się o ściany chałupy, a w przerwach jego podmuchów groźnie ryczał i bełkotał wezbrany ulewą potok. Znużeni w końcu nasłuchiwaniami tej dziwnej muzyki, usnęliśmy i nie obudziliśmy się aż blisko południa, powitani tym samym świstem i szumem<sup>217</sup>.

Powyższy „muzyczny” wstęp otwiera większy jeszcze opis działania „morowego” wiatru, w którym jednak aspekty akustyczne już się nie pojawiają. Wściekły atak halnego zamyka też całość *Na przełęczy*, gdzie dołącza do niego burza, podobnie też kończy się *Po latach*, tak jakby Witkiewicz chciał dać dynamiczne, dźwiękowe kody zamykające oba „szkice” – Majda nazywa ten ostatni, przytoczony poniżej, opis „wściekłym koncertem natury”<sup>218</sup>.

Nagle od regli przeciąga gorące, duszne tchnienie, jedno – drugie – znowu cisza – znowu gwałtowniejszy gorący oddech, las pochylił się jak łan zboża, jękły ściany i dachy chałup, żałosne wycie zaskomliło u węgła, ponury, potężny szum, jak szum fali morza, zerwał się z targniętych gwałtownie koron jesionów – to wiatr halny, wróg zimy i zwiastun wiosny<sup>219</sup>.

W literackiej wizji Witkiewicza może mieć ów opis nadto sens symboliczny – mocny akord na zakończenie eseju, pisanego w stulecie „odkrycia” Tatr przez Stanisława Staszica zapowiadał nadejście pożądaną zmianę w życiu społecznym górali, a może i całego narodu: „poświsty, wycia, szum smreków, ryk jesionów, huk zasp spadających z dachów, wszystko zlewa się w olbrzymi ryk oceanu, szturmującego skaliste twierdze łądów”<sup>220</sup>. Wszak opis ów – koncert halnego wiatru, poprzedza bezpośrednio ustępy dotyczące kwestii Ojczyzny, zwłaszcza, wygranej przez Polaków, dzięki zabiegom Władysława hr. Zamoyskiego, sporu o Morskie Oko.

Warto też odnotować ekspresyjne, choć krótkie opisy burzy, w których pierwsze skrzypce grają grzmoty, wtedy to przybysze z nizin „Oswajają się z groźnymi głosami wód górskich, burz halnych, z wielkim rykiem grzmotów rozbijających się długimi echami po skalnych obszarach”<sup>221</sup>. Porównując ten fragment z opisem burzy w Krakowie z *Na przełęczy* widzimy, że miasto nie daje możliwości obcowania z rzeczywistym żywiołem natury: „głucho dudniły echa

<sup>206</sup> Tamże, s. 51.

<sup>207</sup> *PI*, s. 12.

<sup>208</sup> *Np*, s. 111.

<sup>209</sup> Zob. J. Żmizdiński, *Światowe granie – motyw wiatru. Pejzaż dźwiękowy Karpat Wschodnich w prozie Stanisława Vincenza*, „Góry – literatura – kultura”, t. 7 pod red. E. Grzędę, Wrocław 2013, s. 101-119.

<sup>210</sup> *Np*, s. 49.

<sup>211</sup> Tamże, s. 157.

<sup>212</sup> Tamże, s. 145.

<sup>213</sup> Tamże.

<sup>214</sup> *Twś*, s. 19.

<sup>215</sup> Tamże, s. 20.

<sup>216</sup> Zob. przyp. 58.

<sup>217</sup> *Np*, s. 49.

<sup>218</sup> J. Majda, *Tatrzańskim szlakiem literatury...*, dz. cyt., s. 93.

<sup>219</sup> *PI*, s. 125.

<sup>220</sup> Tamże, s. 126.

<sup>221</sup> *Np*, s. 71.



grzmotów, grad z szumem i świstem zasypywał białymi ziarnami ulice i dachy<sup>222</sup>.

## Kamienne echa

Dzwonienie kamieni pod podeszwami butów dość skromnie reprezentuje dźwięki charakterystyczne dla żywiołu ziemi, dopiero opis sztucznie wywołanej lawiny podkreśla akustyczną siłę tego żywiołu. Ponad Morskim Okiem, poniżej Przełęczy Mięguszo-wieckiej, „w grobowej ciszy”<sup>223</sup> góralscy przewodnicy wpadli na pomysł, by strącić w dół okazałych rozmiarów głaz. Pikanterii tej sceny dodaje akt sprzeciwu młodego turysty, który „rzucił się z wrzaskiem na walczących ze skałą, zaczął ich szarpać, kładł się na nich nieprzytomny, wieszal się na ich rękach, chcąc powstrzymać. Na próżno!”<sup>224</sup> Górale dopięli swego, a efekt tych zmagañ Witkiewicz oddał słowami:

Zdawało się, że leci wolno; spadając zawadził o rumowisko ogromnych bloków granitowych – rozległ się huk straszliwy i zerwał się w górę tuman kurzu, a cały tłum wielkich i małych głazów porwał się i poleciał za czarną masą, która w podskokach waliła się w przepaść, porywając za każdym uderzeniem całe gromady kamieni za sobą. Wszystko w szalonych rzutach z hukiem i chrzęstem, potrącając o siebie, stoczyło się w jasną kotlinę i zsyłało się wałem dokoła czarnego bloku, który spadłszy na dno, jeszcze jakiś czas toczył się, tarzał się czarnym cielskiem i resztkami rozpędu gruchotał, co stało na drodze. Przez chwilę głucho warczały echa, zbudzone hukiem granitowej lawiny<sup>225</sup>.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy zastanawia bierność obserwatora opisującego to zdarzenie, jak się wydaje zafascynowanego grozą całej sceny. Podobnie strzał z rewolweru, który budził „straszliwy warchoł ech, które się długo rozlegały we wnętrzu gór podobne do potwornego warczenia i ryku gryzących się strasznych bestyj”<sup>226</sup> nie staje się przyczynkiem do refleksji nad koniecznością ochrony środowiska górskiego.

Pozostał jeszcze ostatni z żywiołów, reprezentowany tutaj najskromniej.

## Ogień

Jacek Kolbuszewski zauważa, że Witkiewiczowi nie znana była symbolika ognia<sup>227</sup>, z kolei Jan Majda zwraca uwagę, że „Witkiewicz dokonał bodaj największego w naszej literaturze uczłowieczenia ognia, czyniąc go nieodłącznym i dobrym

<sup>222</sup> Tamże, s. 26.

<sup>223</sup> Tamże, s. 251.

<sup>224</sup> Tamże, s. 252.

<sup>225</sup> Tamże.

<sup>226</sup> Tamże, s. 232.

<sup>227</sup> Por. J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze...*, dz. cyt., s. 293.

towarzyszem”<sup>228</sup>. Wzmianki o ogniu są jednak nieliczne i skromne – daleko tu do mistrzowskich opisów Vincenza z dwóch pierwszych tomów *Na wysokiej połoninie*, niemniej kilkakrotnie czytamy o trzaskaniu kłód i buzowaniu watry, która „huczy płomieniem”<sup>229</sup>, a w opowiadaniu *Na umarcie* wielka watra syczy z wściekłością, buzuje z hukiem, huczy i trzaska<sup>230</sup>.

## Wielka muzyka natury

W świecie witkiewiczowskich dźwięków Tatr daje się wyraźnie zauważyć kontrapunktyczną naprzemienną opisów impresyjnych z ekspresyjnymi, które odzwierciedlają zarówno wszystkie żywioły, jak i wszystkie pory dnia i roku. Dokonując porównania z charakterem przyrody nadmorskiej, jeszcze bardziej – znów na zasadzie kontrastu – pragnie autor podkreślić oryginalność i bogactwo pejzażu gór, również jego aspektu dźwiękowego:

Nad brzegiem morza całymi dniami leży się w piasku, słucha się jednostajnego szumu fal, staczających się na wybrzeże i wpatruje się bez przerwy w błękitną wodę i błękitne niebo, stapiające się gdzieś u horyzontu. [...] Widząc przed sobą równą linię horyzontu, nie uczuwa się potrzeby zajrzeć za nią – jest się skłonny do nieruchomej kontemplacji. Jeśli zamknę oczy, to jeszcze będę wiedział, że jestem nad morzem, po ciągłym szumie. Nie potrzebuję nigdzie iść – niczego szukać<sup>231</sup>.

Zatem nad morzem sam pejzaż skłania do obcowania z naturą przez zmysł słuchu – w górach jest inaczej, człowiek gnany przez „gorączkę czynu”<sup>232</sup> pnie się w górę, nie sposób zamknąć oczu: zmienność barw i światła sama tworzy niezwykle obrazy. Witkiewicz jako malarz, szczególnie wyczulony na barwy, tej cesze pejzażu poświęcił najwięcej uwagi, miał jednak, jak wspomnieliśmy, również „wyczulone ucho” i potrafił niejedno usłyszeć, czego dowód pozostawił w przytoczonych opisach. Prócz wspomnianej już „dziwnej muzyki” dwukrotnie pozostawił też świadectwo głębszego wniknięcia w ów dźwiękowy pejzaż, określając go mianem muzyki. Co ciekawe, działa się to w momentach, kiedy w pejzaż wkraczali naturszczycy – owi niemal dzicy pasterze, zamieszkujący wnętrza Tatr. Wchodząc w ów archaiczny świat, przybysze z dolin spotykają kierdel owiec i stado krów prowadzone przez juhasów: „Cała ta pstra czereda obwiana parami oddechów stada, drze się w jędrnym i czystym powietrzu, oblana słońcem, wesola i budząca swymi śpiewami, piskiem piszczałek, dudnieniem kobzy echa drzemiące w wąwozach i wnętrzach gór”<sup>233</sup>. Dopiero więc spotkanie z prawdziwymi ludźmi gór – niczym z orszakiem

<sup>228</sup> J. Majda, *Tatrzańskim szlakiem literatury...*, dz. cyt., s. 90.

<sup>229</sup> *Np.*, s. 167.

<sup>230</sup> Zob. S. Witkiewicz, *Na umarcie*, [w:] tenże, *Pisma tatrzańskie*, t. II, Kraków 1963, s. 100.

<sup>231</sup> *Np.*, s. 75.

<sup>232</sup> Tamże, s. 76.

<sup>233</sup> Tamże, s. 100.



Dionizosa wchodzącym w dialog z naturą, skłania narratora do wyznania: „jak im gra wieczna muzyka wód żywych i czystych”<sup>234</sup>. Oto ludzie natury, nieco dzicy, ale radośni i szczęśliwi, zdrowi i nie zepsuci cywilizacją, nieustannie słyszący ową wieczną muzykę, która zapładnia ich własną grą!

Nieco wcześniej bowiem, tuż po rozpoczęciu wędrówki „bez celu”<sup>235</sup> martwą ciszę skalnej pustyni rozdarł nagle wrzask dziki, przeraźliwy i przeciągły „a potem między szczybatymi turniami rozległ się śpiew równie wrzaskliwy i dziki”<sup>236</sup> – po czym w dialog z nim wszedł „ten wściekły wrzask, który rozpoczyna się niskim tonem i nagle wybuchą jakimś szalonym piskiem, w którym czuć jakby niecierpliwość wabiącej się samicy”<sup>237</sup>. Uwagi te, z pogranicza biologii, inspirowane zapewne koncepcjami Karola Darwina, są dla narratora nową, bardziej odkłamaną, rzeczywistą wersją pasterskiej sielanki. Ów „dziki romans”<sup>238</sup> rozgrywał się – jak pisze Witkiewicz – w przepyszej sali teatralnej,

w której zamiast brudnego plafonu rozpina się błękit nieba; słońce jest świecznikiem, a dekoracje mają po kilka tysięcy stóp wysokości – siedzieliśmy w pierwszych jej rzędach i słuchaliśmy wielkiej muzyki natury – piliśmy ze źródła to, z czego składa się każda sztuka, bez względu na jej źródło: ze źródła rzeczywistego życia<sup>239</sup>.

Warto zatrzymać się przy tej wizji genezy sztuki nakreślonej przez Witkiewicza. Scena natury, skonstruowana z architekturą cywilizowanego świata, objawia swój autentyzm, ale dopiero gdy na tę scenę wkracza człowiek natury – rodzi się sztuka prawdziwa: muzyka. Trudno precyzyjnie rozstrzygnąć, jakie lektury zainspirowały malarza Tatr i „wielkiego estetyka” do takiej konstatacji, nie bez znaczenia mogła tu być młodzieńcza rozprawa Nietzschego, której pierwotny tytuł brzmiał *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Czy w ten sposób Witkiewicz chciał nawiązać do neoplatonickiej prajedni, osadzając jednak źródła sztuki w „rzeczywistym życiu” rozumianym jako egzystencja w bliskości natury, w pełnej z nią zgodzie? I tu nie uniknął Witkiewicz idealizacji.

## Dawni górale jak homeryccy Feakowie

Stosując idealizację odwoływał się więc autor *Sztuki i krytyki u nas* zarówno, choć nie wprost, do koncepcji oświeceniowych, jak i do wzorca Homeryckiego – to drugie porównanie czynił zresztą często i w sposób otwarty: „Dawniej z musu był góral Feakiem kochającym się «w gęśli granu, toż w płasach i odpoczywaniu»”<sup>240</sup>. Pozornie

trudno wyobrazić sobie dzikiego mieszkańca górskich ostoi, obcującego jedynie z chudobą i arystokratycznego mieszkańca bogatej wyspy na Morzu Śródziemnym, spędzającego czas na zawodach, tańcach i ucztowaniu, w jednej osobie – Witkiewiczowska opowieść, choć stapia te dwa mity, nie zawsze bywa przekonująca. Dopiero Vincenz w wykreowanych opowieściach o opryskach z Karpat Wschodnich osiągnął pożądaną efekt. Jak można było zauważyć, ulubionymi przymiotnikami, których używa autor *Na przełęczy*, by określić góralski śpiew, są: dziki, przeraźliwy, wściekły, namiętny, niecierpliwy, okropny, potworny; ów śpiew to zresztą bardziej okrzyk, krzyk, wrzask czy darcie się. Dotyczy to nie tylko wokalu męskiego, ale i kobiecego, który wchodzi w miłosny dialog z juhasami:

Nagle dziki, przeciągły wrzask rozdarł ciszę i rozbił się tysiącami ech po skałach. [...] To gdzieś z drugiego wirchu wabi go tak jaka Jantka czy Zośka, pasąca krowy. [...] Potem zrywa się i rzuca w powietrze ów wściekły swój okrzyk, namiętny i niecierpliwy. Albo też juhaska [...] budzi swoim wrzaskiem echa śpiące w turniach i pragnienia w piersiach juhasów, którzy odzywają się gdzieś z dali na jej okrzyk<sup>241</sup>.

Innym razem obserwujemy czysty dialog męski: „Wrzeszczą okropnymi głosami, zwracając się do siebie i krzycząc jeden drugiemu prosto w twarz z nadzwyczajną energią”<sup>242</sup>.

Łatwo zauważyć zbieżność użytych tu określeń z tymi, stosowanymi do opisu górskiej natury – wszak góral jest jej częścią, z przyrody przejmuje swą zdrową ekspresję, ale również, jak się przekonamy, swą wrażliwość! Zasada kontrastowania dźwięków cichych, harmonijnych, z głośnymi i gwałtownymi znajduje tu jak najbardziej swe zastosowanie. Czy jednak Witkiewicz rzeczywiście cenił muzykę góralską jako dzieło sztuki? Można podejrzewać, że miał do niej podobny stosunek jak do malarstwa na szkle: „Cała jedna ściana zawieszona obrazami, strasznymi, lecz oryginalnymi obrazami, malowanymi na szkle, które swoją ponurością i naiwnością wyróżniają się od krzyczącej lichoty niemieckich litografii, z którymi sąsiadują”<sup>243</sup>. W pewnym sensie słowa te przypominają opinie Darwina o poczuciu piękna u ludów niecywilizowanych: „Sądząc na podstawie ohydnych ozdób, jak też i okropnej muzyki, wywołujących zachwyt u większości dzikich [...]”<sup>244</sup>. W odróżnieniu jednak od twórcy teorii ewolucji, Witkiewicz potrafił dostrzec wartość góralskiej sztuki w jej oryginalności, ale liczył raczej na nowego Chopina, który z muzycznej rudy góralszczyzny będzie umiał wytopić arcydzieło, tak samo jak na bazie prostej góralskiej chałupy i dość prymitywnego

<sup>234</sup> Tamże.

<sup>235</sup> Tamże, s. 92.

<sup>236</sup> Tamże, s. 95.

<sup>237</sup> Tamże, s. 96.

<sup>238</sup> Tamże.

<sup>239</sup> Tamże.

<sup>240</sup> *PI*, s. 35.

<sup>241</sup> *Np*, s. 116–117.

<sup>242</sup> Tamże, s. 139.

<sup>243</sup> Tamże, s. 44–45.

<sup>244</sup> K. Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, przeł. S. Panek, Warszawa 1959, s. 48.



ornamentu sam wypracowywał styl ogólnonarodowy. Jak pisze w opowiadaniu *Ojciec Nędza*, podjąc to dzieło muzyczne mógł genialny polski pianista i kompozytor: „Jak daleko sięga sława Paderewskiego, a sięga ona wszędzie tam, gdzie doszła cywilizacja europejska, tak daleko sięgnęły melodie góralskie”<sup>245</sup>.

Dodać należy, że w podobnej stylistyce utrzymane są opisy tańca, łącznie z wspomnianym na początku opisem zbójnickiego, cytowanym obszernie przez Antoniego Kroha jako dowód na sceniczny upadek tej formy artystycznej w dobie nowoczesnej. Wydaje się, że analiza stylistyki utworów Witkiewicza nakazuje złągodzić nieco konstatację autora *Sklepu potrzeb kulturalnych*. Obrazy literackie „najpiękniejszej książki tatrzańskiej”<sup>246</sup>, tworzone przez tego „dziwnego człowieka”<sup>247</sup> mają – jak pisze Anna Małgorzata Pycka, dojrzałą, doskonale przemyślaną konstrukcję, świadomie łączącą „dwie pasje autora – malarstwo i literaturę”<sup>248</sup>. Ale, to nie tylko te dwie sztuki wpłynęły na sukces *Na przełęczy*, również szeroko rozumiana muzyka – przede wszystkim akustyczna wrażliwość autora, który w przekonujący sposób potrafił oddać ją w literackich obrazach i w ten sposób dać całościowy opis fenomenu gór i ich mieszkańców. Choć bowiem był zwolennikiem autonomii sztuki<sup>249</sup>, dostrzegał Mickiewiczowską synestezję wrażeń<sup>250</sup>, co mogło się stać dla niego inspiracją, na pewno też pisał zainspirowany słowno-muzyczną twórczością Sabały. W ten sposób rzeczywistość zamieniał na „kształty, barwy i dźwięki”, nie tyle wiernie oddając życie górali, ile dając sugestywną wersję dawnego mitu, skojarzonego z nowymi tendencjami naukowymi. Na pewno zatem można go uznać za stylistę literatury, posługującego się z kunsztem słowem pisany.

Jak się wydaje, góralską nutę Witkiewicz cenił nie za jej wyrafinowane piękno, a za autentyczność jej ekspresji. Nieokrzesałą góralską muzykę i śpiew kontrastuje z jednej strony z „parodią sztuki”<sup>251</sup> prezentowaną na scenach Zakopanego czy z fałszowaniem kapeli żydowskiej<sup>252</sup>, z drugiej z kunsztem śpiewaczym napotkanej turystki, której „pyszny śpiew”<sup>253</sup> wzbudził wielkie brawo wśród uczestników wycieczki i śpiewną odpowiedź jednego z uczestników górskiej wyprawy. Co ciekawe, i ten dialog Witkiewicz interpretuje w duchu darwinowskiego doboru naturalnego jako wabienie ptaków lub ryk drapieżców. Jak widać, nowoczesne idee miały na ojca regionalizmu polskiego ogromny wpływ, tak silny jak dawne mity, do których się odwoływał.

<sup>245</sup> S. Witkiewicz, *Ojciec Nędza*, [w:] tenże, *Pisma tatrzańskie*, t. II..., dz. cyt., s. 139.

<sup>246</sup> Zob. *Tatry i górale w literaturze polskiej*. *Antologia*, opr. J. Kolbuszewski, BN I, 268, Wrocław – Kraków 1992, s. 276.

<sup>247</sup> Por. M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984.

<sup>248</sup> A.M. Pycka, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Kraków 2010, s. 130.

<sup>249</sup> Por. M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek...*, dz. cyt., s. 40.

<sup>250</sup> Por. A. M. Pycka, *Kreacje i poglądy...*, dz. cyt., s. 117.

<sup>251</sup> *Np.*, s. 73.

<sup>252</sup> Zob. Tamże.

<sup>253</sup> Tamże, s. 155.

## „Idzie se grający”

Uosobieniem owej mitologii, łączącej homerycką starożytność z roussofską wizją natury, był Jan Krzeptowski. W swoim podziwie i heroizacji tej postaci Witkiewicz idzie za, również przez siebie podziwianym, doktorem Tytusem Chałubińskim. Wspomniany już wcześniej świetny opowiadacz – stylistą wymowy – Sabała, okazuje się także oryginalnym muzykaniem. O „skrzypieniu” czy „jęczeniu” jego legendarnych gęślików słyszymy już w pierwszym omawianym szkicu *Tatry w śniegu*. Jak się bowiem okazuje, z muzyką tego „boskiego starucha” miał Witkiewicz również niemały problem. Jego postać wprowadza na karty swoich utworów powoli i ostrożnie, by później uczynić z niej głównego bohatera swej opowieści. Kiedy Sabała pojawia się w I części *Na przełęczy*, bardziej czaruje sama jego osoba niż wygrywane przezeń nuty: „Od strony lasu dolatywały stłumione dźwięki, jakby skrzypiec, na przemian ze śpiewem drżącym i przyciszonym... [...] śpiewał ktoś w ciemnościach, przygrywając sobie niepewnymi tonami smyczka, błędzącego po wszystkich strunach”<sup>254</sup>. I dalej: „Skrzypce tylko jęczą boleśnie i drży urywana nuta śpiewu [...] Znowu cicho [...] ...i śpiew rozplywa się w niewyraźnych tonach bez słów... jeszcze dźwięczą z oddali ciche skrzypce... w końcu dziwne widmo rozwiło się w mrokach nocy i szumie potoków”<sup>255</sup>. I choć czytelnik ma prawo pamiętać z *Tatr w śniegu*, że autor tych słów poznał Sabałę kilkanaście lat wcześniej, narrator kończy ten tajemniczy, wprowadzający w przestrzeń mitu, opis Homera Tatr następującym dialogiem: „A to kto? – spytałem gazdę kurzącego fajkę na przyzbie. – Dy to Sabała! Idzie se grający – odrzekł”<sup>256</sup>.

By ocenić rzeczywistą wartość sztuki muzycznej „żywego ucieleśnienia poety”<sup>257</sup>, jakim jawił się Sabała, Witkiewicz musiał odwołać się do wyższego autorytetu – znawca malarstwa i architektury nie był pewien swych muzycznych kompetencji: „Nie jestem dość muzykalnym, żeby ocenić, co to skrzypienie jego gęślików jest warte pod względem muzycznym”<sup>258</sup> – w tej dziedzinie ufał zachwytowi ks. Stolarczyka, a przede wszystkim sądom konesera muzyki dra Chałubińskiego. O namiętności tego ostatniego do góralskiej nuty i jego „wycieczkach bez programu”, którym towarzyszyła zwykle kapela góralska, napisano niemało, zresztą w *Na przełęczy* mamy świetną relację z tego typu wycieczki, z licznymi odniesieniami do kapeli, grającej zarówno podczas drogi, jak i na postojach. W jaki sposób jednak sam Witkiewicz odbierał muzykę Sabały? Wydaje się, że patrzył na nią zarówno przez pryzmat mitu tej postaci i jej talentu niezrównanego

<sup>254</sup> Tamże, s. 52.

<sup>255</sup> Tamże, s. 53.

<sup>256</sup> Tamże.

<sup>257</sup> Tamże, s. 175.

<sup>258</sup> Tamże, s. 179.



opowiadacza, jak i przez pryzmat koncepcji ewolucjonistycznych, wiążących genezę muzyki z biologią i zakładających jej dalszy rozwój, analogiczny do rozwoju świata przyrody. Muzyka służyła tu pierwotnie do wabienia partnera płciowego, ale równolegle rodziły się też koncepcje psychologiczne, widzące w muzyce sposób komunikacji, a jej genezę upatrujące w ekspresyjnej mowie<sup>259</sup>. Jak pisze Witkiewicz: „Dla mnie widocznym jest, iż muzyka ta stanowi jeden ze sposobów jego mówienia. Są w człowieku takie przecucia, takie nieokreślone myśli, które tylko dźwięk bezsłowny wyrazić potrafi. Takim wyrazem jakichś stanów psychicznych są dla Sabały dźwięki jego gęślików”<sup>260</sup>. Z opisem stanów psychicznych Witkiewicz radził sobie całkiem sprawnie:

Sabała przy swej muzyce wygląda tak, jak gdyby się gwałtem wstrzymywał od płaczu. Gęśliki przy tym jęczą przeraźliwie. Nagle wchodzi mały Jędrak i poprzez smutek i bolesne drgania ust Sabały przebiega jakiś weselszy uśmiech, czoło się wygładza łagodnie, gęśliki zaczynają dreptać coś wesołego – Sabała rozmawia muzyką z Jędrkiem, który stoi przed nim zachwycony i mruczy: „O! Sabała gła!”<sup>261</sup>.

Witkiewicz – wychowany w zupełnie innej estetyce muzycznej, być może nie był melomanem, na pewno jednak znał muzykę klasyczną. Gdy w trakcie opisywanej górskiej wycieczki napotyka w pejzażu „okropne, potargane, czarne, olbrzymie” ściany turni, mijana „gładka, równa i miękka” toń wody Stawu Czarnego przywołuje mu w pamięci wspomnienie jakiejś muzyki, ale nie jest to bynajmniej „gędzolenie muzyki ludowej”<sup>262</sup>:

Wrażenie, które się tu odbiera, wywołuje wspomnienie jakiejś muzyki, kołyszącej i budzącej umysł na przemian dwoma różnymi motywami melodii, powtarzającymi się kolejno bez końca. Słyszałem taką muzykę, nie wiem, czyją, może Beethovena, której można było słuchać bez przerwy, całymi wieczorami<sup>263</sup>.

<sup>259</sup> Por. S. Żerańska-Ko-  
minek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 69–70.

<sup>260</sup> *Np.*, s. 179.

<sup>261</sup> Tamże, s. 180.

<sup>262</sup> Tamże, s. 15.

<sup>263</sup> Tamże, s. 147.

# 5. CZY VINCENZ BYŁ MELOMANEM? WĄTKI MUZYCZNE W ROZMOWACH ZE STANISŁAWEM VINCENZEM

CZY VINCENZ BYŁ MELOMANEM?

<sup>264</sup> I. Vincenzowa,  
*Rozmowy ze Stanisławem  
Vincenzem* [z datą dzienną  
lub miesięczną zapiski  
oraz z datą i numerem  
„Regionów”], „Regiony” 5 XII  
1957: 1994/1, s. 112.

<sup>265</sup> Z. Kubiak, *Czar domu  
i horyzontów świata  
(Przedmowa)*, „Regiony”  
1993, nr 1, s. 17.

<sup>266</sup> Irena Vincenz zmarła 17 X  
1991 w Lozannie.

<sup>267</sup> J. Ługowska,  
*Vincenz – mistrz słowa  
mówionego*, Wrocław 2015  
(rozdz. *W kręgu „Rozmów  
ze Stanisławem Vincenzem”*).

[...] życie nie jest nieskończoną melodią, lecz ma naturę muzyki (muzykes fizyn dein diokein), z czego można się domyśleć, że ma koniec tak jak każdy utwór muzyczny i tak samo może być powtórzony

I. Vincenzowa, *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*<sup>264</sup>

„Czytelnikowi polskiemu oto po raz pierwszy przedstawione jest wielkie dzieło naszego piśmiennictwa, nie mające analogii w naszej wcześniejszej literaturze”<sup>265</sup> – tymi słowami rozpoczął *Przedmowę do Rozmów ze Stanisławem Vincenzem* Zygmunt Kubiak. Był lipiec 1992 roku, od śmierci autorki, Ireny Vincenzowej, upłynęło zaledwie dziewięć miesięcy<sup>266</sup>. Pierwsza część jej zapisków ukazała się w piśmie „Regiony” w 1993 roku, ostatnia – w roku 2002. Opublikowano je w 17 częściach, czyli dokładnie w tylu, w ilu zeszytach zostały zapisane. Całość obejmuje blisko 550 stron, jest opatrzona *Przedmową* świetnego eseisty i historyka literatury starożytnej Zygmunta Kubiaka, *Wstępem* i *Postscriptum* syna pisarza, Andrzeja Vincenza, nadto przypisami, często bezcennymi, opracowanymi przez Andrzeja Vincenza i Andrzeja Stanisława Kowalczyka. Wykonano zatem ogromną pracę, przygotowując do druku tak okazały materiał, a przytoczona powyżej jego ocena świadczyłaby o ważkości publikacji, tymczasem pozostaje ona niemal niedostępna dla czytelników. Trudno sobie bowiem wyobrazić miłośnika pisarstwa Vincenza, który zamawia 17 tomów literackiego periodyku sprzed lat i długie godziny przesiaduje w czytelnich, by zgłębić ich zawartość. Mało tego, ów tekst jako całość doczekał się zaledwie jednego opracowania, które ukazało się stosunkowo niedawno w książce Jolanty Ługowskiej<sup>267</sup>. Nie znaczy to, że badacze dzieła Vincenza nie zaglądają do *Rozmów* – jest to



obowiązkowa lektura dla każdego, kto kompleksowo pragnie ująć twórczość autora *Połoniny*. Dlaczego zatem ten cenny literacki dokument nie doczekał się edycji książkowej? Czy wysoka ocena wystawiona przez Zygmunta Kubiaka nie jest dana na wyrost? Czy nie warto, by czytelnicy mieli ułatwiony dostęp do zapisków Ireny Vincenz<sup>268</sup>?

\*

Rzeczywiście, we wcześniejszej literaturze trudno znaleźć jakąś analogię do tych zapisków. Wymienione przez Kubiaka i Andrzeja Vincenza, a nawet wspomniane przez Irenę Vincenzową *Rozmowy z Goethem* Johanna Petera Eckermanna, spisywane przez dziewięć lat przez ucznia, sekretarza i przyjaciela autora *Fausta*, dalekie są od charakteru jej zapisków. Przede wszystkim inna jest relacja między interlokutorami. Co prawda w obu przypadkach więź jest bliska, ale czym innym jest miłość małżeńska, czym innym zaś przyjaźń mistrza z uczniem, która, jak wynika z biografii Eckermanna, była ze strony Goethego uczuciem dość zaborczym. Pisarz nie liczył się bowiem ze szczęściem osobistym sekretarza, którego umiejętności wykorzystał do długoletnich prac redakcyjnych nad swoimi rozproszonymi utworami<sup>269</sup>. Zapewne Eckermann, sam mający aspiracje poetyckie, obdarzony był większym talentem literackim niż Irena Vincenzowa, która, choć pisywała nawet wiersze<sup>270</sup>, to, jak się wydaje, ambicji twórczych nie miała. Oboje autorzy byli pod wyraźnym urokiem wielkich interlokutorów, ale o ile relację Eckermanna z Goethem przez cały czas cechuje pełen podziwu dystans, przez co wizerunek poety jest w zasadzie nieco pomnikowy, o tyle Irena potrafi napisać o swoim mężu, że

We wtorek wieczorem i w środę Staś był nie w sosie, pipczył, narzekał, gderał, aż nie wytrzymałam i w środę, jak znowu zaczął, że już ma wszystkiego dość, że wpadł w życie między nie swoich ludzi, że się urodził o 150 lat za późno itd. – to nakrzyczałam, że właśnie jemu nie wypada tak mówić. W Tanasija i w Maksyma włożył tyle z siebie, a teraz ich zdradza, czyli siebie. Że nie pokrywa się z tym, co pisze, a właśnie przecież Staś był zawsze dla mnie wzorem. (R 27 VI 1958: 1994/4, s. 121)

Być może były to już objawy nasilającej się później choroby, o czym Irena nie mogła jeszcze wiedzieć, ale wywoływało to w niej wątpliwości, które odezwały się już po śmierci pisarza, czy powinna ukazywać swego męża „w pantoflach”<sup>271</sup>. W narracji Eckermanna nie ma miejsca na tego typu poufałość. Wśród wielu różnic poetyki

czy treści obu *Rozmów* warto jeszcze wymienić i tę, że jeśli Goethe wykazuje ogromne zainteresowanie sztukami plastycznymi, co Eckermann skrzętnie notował, Vincenza zdecydowanie częściej zajmuje muzyka. Jedno, co ich łączy – prócz ogromnej wiedzy, kultury literackiej i szerokich zainteresowań – to doświadczenie świadka wielkiej historii toczącej się intensywnie w epoce ogromnego przełomu. Tak to ujął Goethe:

Ogromna to dla mnie korzyść [...] że urodziłem się w epoce, kiedy na porządku dziennym były największe wydarzenia dziejowe trwające przez całe moje długie życie, tak że byłem żywym świadkiem zarówno wojny siedmioletniej, odłączenia się Ameryki od Anglii, rewolucji francuskiej, jak i wreszcie całej epoki napoleońskiej aż do katastrofy bohatera i następujących potem wypadków. Dzięki temu mogłem dojść do całkiem innych wniosków i poglądów niż wszyscy ci, co teraz się rodzą i będą musieli przyswajać sobie wiadomości o tych wielkich wydarzeniach jedynie z książek, których nie będą rozumieli<sup>272</sup>.

O życiu Vincenza można powiedzieć to samo, tyle że jego losy były dużo bardziej dramatyczne i bolesne, był bowiem nie tylko świadkiem wielu wojen i przewrotów, ale także ich uczestnikiem. Zapewne też nigdy by nie określił swego doświadczenia jako „ogromnej korzyści” – zbyt wielu doświadczył strat, on i jego bliscy.

\*

Decydując się i kontynuując zapiski przez dwadzieścia lat emigracyjnego życia, żona pisarza musiała właściwie intuicyjnie kształtować nową literacką formę. I choć jej zapiskom daleko do spójności dzieła stricte artystycznego, zachowują one swoją ważkość nie tylko jako kronika ostatniej części życia wielkiego pisarza. Przynależność gatunkową i strukturę *Rozmów* poddała analizie Jolanta Ługowska, stwierdzając, że bliższe są one

formule dziennika, którego zadaniem jest utrwalanie bieżących zdarzeń [...], dokumentowanie wszystkiego, co wiąże się z jego głównym bohaterem, w sposób rzeczowy, powiedzieć można – „przezroczysty”, bez dbałości o literacką formę przekazu<sup>273</sup>.

Jeśli chodzi o strukturę, Ługowska wymienia cztery główne rodzaje zapisków<sup>274</sup>: pojedyncze wypowiedzi pisarza jako „głównego bohatera”; repliki dialogowe; zapiski o charakterze kronikarskim oraz fragmenty tekstów pisanych, głównie listów<sup>275</sup>, w większości nigdzie indziej zresztą niepublikowanych. Prócz tego badaczka wskazuje na inne, pojawiające się wątki, na przykład sny, czy też niezwykle ciekawe autorefleksje autorki, która zwłaszcza

CZY VINCENZ BYŁ MELOMANEM?

<sup>272</sup> J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, t. 1..., dz. cyt., s. 114.

<sup>273</sup> J. Ługowska, *Vincenz – mistrz słowa mówionego...*, dz. cyt., s. 45.

<sup>274</sup> Por. tamże, s. 46.

<sup>275</sup> W całym zbiorze *Rozmów* cytowane są przynajmniej 104 listy, czasami w całości, częściej w niewielkich fragmentach. Z tej liczby Stanisław Vincenz jest autorem przynajmniej 65 listów, pozostałe to listy różnych autorów, między innymi Józefa Czapskiego, Juliusza Kleinera, Czesława Miłosza, Stefanii Zahorskiej, Jerzego Giedroycia, Aleksandra Wata, Wita Tarnawskiego.

<sup>268</sup> [Edycja była zaplanowana, lecz Andrzej Vincenz wypowiedział zawarte umowy, a po jego śmierci nikt do tematu nie wrócił – red.]

<sup>269</sup> Por. B. Płaczowska, *Postawie*, [w:] J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1960, t. 2, s. 436.

<sup>270</sup> Jedynym bodaj jej opublikowanym wierszem są młodzieńcze *Wspomnienia* – por. Out., s. 184.

<sup>271</sup> Por. A. Vincenz, *Wstęp*, „Regiony” 1993, nr 1, s. 20.



w obliczu pogłębiającej się choroby męża została wystawiona na ciężką życiową próbę. Zyskują więc one charakter zapisu autentycznej walki, również o wymiarze duchowym, zarówno ze swoim zmęczeniem, jak i często ze zniecierpliwieniem. Rzeczywiście, w miarę kontynuowania tego swoistego dziennika Irena Vincenz, jak pisze Ługowska, nie tylko nabrała wprawy i zapisywała nawet dłuższe, mające charakter sokratyczny, dialogi, lecz także coraz ważniejszy się staje motyw zmagania wewnętrznych. Dlatego też *Rozmowy* są przejmującym obrazem postępującej starości.

Warto podkreślić, że autorka miała dużą kulturę literacką, dzięki czemu potrafiła nadać całości jednolitą tonację, której wyznacznikiem jest z jednej strony uczucie i podziw dla umysłowości i talentu męża, a więc i odpowiedzialność za jego dzieło, z drugiej zaś żywa i głęboka wiara religijna, dzięki czemu *Rozmowy* uzyskują jeszcze jeden sens. W całości naznaczone są nietuzinkową osobowością Ireny Vincenz.

Do wielu wymienianych przez Kubiaka i Ługowską zalet autorki należy dodać jeszcze uczciwość, zarówno w stosunku do męża i siebie, jak i do czytelnika. Przystępując w 1951 roku do sporządzania zapisków, nie mogła przewidzieć, że już po kilku latach zaczną się pojawiać symptomy nie tylko choroby nóg pisarza, ale również coraz częstsze stany depresyjne, nasilą się symptomy jego chimerycznego usposobienia, a nawet zaczną się pojawiać myśli samobójcze<sup>276</sup>. Autorka tego nie przemilcza. Mamy do czynienia najpierw z obrazem Stanisława Vincenza jako „Sokratesa”, skupiającego wokół siebie w La Combe letnią „akademię” na wzór platońskiej, z obrazem człowieka niezwykle żywotnego i błyskotliwego, twórcy i intelektualisty wielkiego formatu, a później na tym wizerunku pojawiają się coraz wyraźniejsze rysy. Mit twórcy jest tu poddany dużej próbie. Jeszcze innym aspektem „demitologizującym” pisarza są zapiski utrwalające jego często krytyczne sądy o różnych osobach, zarówno tych powszechnie znanych, jak i bliskich z kręgu znajomych czy rodziny, a także oznaki niechęci do różnych nadużywających gościnności przybyszów. Ze *Wstępu* wiemy, że Irena przepisywała i redagowała teksty notatek, ostatecznie przeprowadzając pewną cenzurę, gdyż – jak pisze syn – „Usunęła z nich rzeczy, które mogłyby komuś z żyjących sprawić przykrość”<sup>277</sup>. Ale i tak to, co zostało opublikowane, stawia w nieco innym świetle nieskazitelną niemal osobowość twórcy. I w tym dostrzec można wielkość, zarówno Ireny, jak i samego Stanisława, a także uczciwość ich syna, współredaktora zapisków. Wiemy przecież z *Rozmów*, że żona nie raz czytała mężowi obszernie

<sup>276</sup> Irena Vincenz trzykrotnie notuje tego rodzaju zwierzenia męża. W *Rozmowach* pada też nazwa choroby, na którą miał zapaść Stanisław – arterioskleroza, tyle że nie jest to diagnoza lekarska, lecz opinia przyjaciół (por. R 4 VI 1967: 2001/1, s. 130).

<sup>277</sup> A. Vincenz, *Wstęp*, s. 20.

<sup>278</sup> Tamże, s. 19.

<sup>279</sup> Jak się wydaje, Stanisław nie czynił regularnie tego, co sam uważał za stosowne: „Gdybyś spisywała, co ja mówię, a ja potem poprawiał, tak jak to zrobił Goethe z Eckermannem, to by to miało sens, bo zostałyby coś z tego, czego mnie samemu nie chce się zapisywać czy napisać” (R 8 III 1960: 1995/2, s. 20).

<sup>280</sup> Por. wypowiedź pisarza o swojej śmieszności (R 24 VII 1958: 1994/4, s. 127). Atmosfera uczciwości wobec czytelnika daje się zauważyć również w postawie wydawcy *Rozmów*, Andrzeja Vincenza, który pozostawił w tekście również krytyczne uwagi rodziców o sobie czy swojej siostrze.

<sup>281</sup> J. Ługowska, *Vincenz – mistrz słowa mówionego*, s. 74.

<sup>282</sup> Takiego określenia użyłem w artykule *Światowe granie – motyw wiatru. Pejzaz dźwiękowy Karpat Wschodnich w prozie Stanisława Vincenza*, „Góry – Literatura – Kultura” 2013, t. 7, s. 115. Reminicencją tego w *Rozmowach* jest fragment: „Jak Andrijo Płytko chodzi po lesie i słyszy, jak szumią szyszki, znak zwycięstwa: «las, las, las»” (R 25 I 1964: 1998/1–3, s. 185).

fragmenty, czasami on nakazywał coś poprawić, a autorka „jak sumienny historyk, poprawkę notowała poniżej wraz z datą, ale pierwotnej wersji nie wykreślała”<sup>278</sup>. Stanisław ingerował więc tylko nieznacznie w zapiski żony, pozwalał, by notowała wszystko wedle własnego uznania, nie starał się „wybielać” swego wizerunku<sup>279</sup>, lecz idąc za jednym ze swych mistrzów, Sokratesem, wystawił się, choć pośmiertnie, na krytykę czy wręcz śmieszność<sup>280</sup>. Czy jednak żona nie kreowała w jakiś sposób wizerunku męża? Odpowiedź mogłaby paść po wnikliwej analizie rękopiśmiennych zapisków i późniejszych zabiegów redakcyjnych autorki.

Sporo miejsca w analizie *Rozmów* Ługowska poświęca też Irenie jako swoistemu medium. Chciała być ona bowiem „czystym medium”, jedynie utrwalającym słowa męża, a objawiała się „jako uczennica wierna mistrzowi, ale bynajmniej nie bezkrytyczna, inteligentna i dociekliwa, zdolna do samodzielnego myślenia”<sup>281</sup>.

Irena miała jeszcze jedną, jak się wydaje, niezwykle ważną dla męża cechę: „wrażliwość słuchową”, i to w dwojakim tego słowa znaczeniu – zarówno słuchu muzycznego, jak i pewnego rodzaju akustycznej „czułości”:

Widzę, że wyczuwasz jak jakaś koncha różne „szepoty i aluzje”. A zatem w przeciwieństwie do jakiejś obawy, podejrzewania bądź też niepewności wyobrażam sobie, że potężne echo wewnętrzne mogłoby w Tobie pomnożyć i niejako wzmocnić i ośmielić (tu piszę na podobieństwo akustyczne) jakiś cichy czy nieśmiały ton we mnie. Kto ma taką czułość dla szepotów i cichych tonów jak Ty, ten jest po prostu zobowiązany je amplifikować, inaczej zmarnowałby taki dar. (R 20 X 1963: 1997/3, s. 119)

W ustach pisarza brzmi to jak największa pochwała. Znając subtelność opisów różnego rodzaju dźwięków, odgłosów czy szepotów w *Połoninie*, szczególnie zaś w „powieści o słuchaniu” (*Zwadzie*)<sup>282</sup>, skłonni jesteśmy uznać Irenę nie tylko za nieocenionego towarzysza życia Stanisława, ale również niezastąpioną powierniczkę jego twórczości. Wielokrotnie natrafiamy bowiem w *Rozmowach* na uwagi, najczęściej wypowiedziane przez Stanisława, o jej nieocenionej pomocy przy pisaniu *Połoniny*, nie tylko jako sekretarki i redaktorki, ale również jako uważnej i krytycznej czytelniczki czy słuchaczki, której wkład w całokształt dzieła jest co prawda niemierzalny, ale na pewno niemały. Najpełniej wyraził to pisarz w słowach zapisanych przez Irenę w 1964 roku:



Tyś się powinna czuć matką *Połoniny*. Matka najbardziej chce, żeby dziecko istniało. Jeśli ty mnie nie zrozumiesz, to kto na całym świecie ma mnie zrozumieć? (R 12 IV 1964: 1998/4, s. 44)

Z taką wrażliwością udało się autorce uchwycić wiele sytuacji i wypowiedzi, które rzucają nowe światło na muzyczne upodobania Vincenza, jego sądy o kilku kompozytorach, a nawet ważkie refleksje przybliżające zrozumienie koncepcji muzyki, jaką pisarz zawarł w swojej twórczości. Warto jednak pamiętać, że ze względu na specyfikę tych zapisków ich ranga będzie różna, jak bowiem ujął to Vincenz w szkicu o Conradzie, zawsze ważniejsze będą treści zapisane w powieściach w formie literackiej, bo są one „głębszym dokumentem niż przygodne bojowe wypowiedzi tak udatnie uwodzące naszych czytelników swą łatwizną”<sup>283</sup>.

W *Rozmowach* najważniejsze będą na pewno listy czy też fragmenty podyktowane przez pisarza, następnie słowa przez niego wypowiedziane i zapisane przez żonę ze słuchu, w końcu jej własne opisy i refleksje. Niektóre z tych treści warto będzie zestawić z innymi świadectwami biograficznymi.

\*

Przyjrzyjmy się najpierw licznym zapiskom Ireny odnotowującym akty słuchania, zarówno natury, jak i muzyki radiowej. Da nam to pewien obraz pejzażu akustycznego, w jakim żyli Vincenzowie i jaki starali się stworzyć w ramach emigranckiego życia we Francji i Szwajcarii. Naturze poświęcone są rozproszone lakoniczne informacje, funkcjonujące tu może jako ozdobniki, a może jako wyraz wciąż żywego związku z przyrodą, szczególnie gdy autorka wspomina o śpiewie ptaków: kosa, kukułka i puszczyka. Ich szczupłość może wynikać z tego, że całe lato Vincenzowie spędzali w Alpach francuskich w La Combe, gdzie Irena ze względu na mnogość gości często nie miała czasu prowadzić regularnych notatek. Dużo częściej autorka wspomina o słuchaniu muzyki i Mszy św. w radio, o muzyce pisze przynajmniej 33 razy, nie zawsze informując, czego słuchali. Zwłaszcza w ostatnich latach życia męża radio wydaje się tak ważnym urządzeniem, że Irena opisuje w 1966 roku historię zepsucia i naprawienia radioodbiornika:

Jak przyjemnie, że radio zreperowane! Właśnie po południu odebrałam. Kosztowało 24 franki. Dopiero teraz dobrze słycać. Bo jak kupiliśmy je w zeszłym roku, to zaraz Staś je wywalił, bo chwycił się za stolik, na którym stał telefon, i radio,

i stolik się przewrócił. Telefonowi na szczęście nic się nie stało, a radio się popsło.

Śliczny koncert. Jak to dobrze, bo już za smutno i za pusto było bez muzyki. (R 7 X 1966: 2000/2–4, s. 106)

Czasem zdarza się, że wysłuchana muzyka staje się inspiracją do ciekawych wypowiedzi Stanisława czy nawet rozmowy małżonków o konkretnej kompozycji, kompozytorze czy w ogóle muzyce. Wzmianki o słuchaniu muzyki przez radio pojawiają się na przemian z notatkami, niekiedy rozbudowanymi, o wspólnym, rodzinnym czy towarzyskim śpiewie lub choćby o nuceniu śpiewanek przez samego Stanisława. Jest ich 29, niemal tyle samo, co wzmianek o słuchaniu muzyki w radio, sporadycznie też dotyczą muzykowania na instrumentach. Raz nawet Irena zapisuje, że Stanisław śpiewał i próbował tańczyć (por. R 29 XII 1960: 1995/2, s. 60). Z tych notatek wylania się obraz tradycji rodzinnej Vincenzów i atmosfery ich domu, w którym po prostu dużo śpiewano, i to pieśni nie tylko polskich: tradycyjnych i ludowych, lecz różnego pochodzenia, i śpiewali nie tylko gospodarze, ale również goście. Najczęściej Irena odnotowuje wspólne śpiewanie kołęd – ulubioną kołędą Stanisława była *Ach, ubogi żłobie...* (por. R 28 I 1951: 1993/1, s. 24), niemal równie często czytamy o huculskich śpiewankach, ale także o śpiewie po węgiersku, francusku, ukraińsku (por. R 25 VIII 1956: 1993/4, s. 93). Zamiłowanie Vincenza do ludowych pieśni powraca często w wypowiedziach pisarza, świadczy o tym nie tylko *Połonina*, lecz także eseje<sup>284</sup>. W *Rozmowach* czytamy też relację z wykładu, który odbył się w Nicei, poświęconego Dantemu: „ja zacytowałem o ludowej muzyce, tańcu, że nie trzeba się wstydić przodków, choćby byli bardzo skromni” (R 15 IV 1962: 1996/1, s. 132).

W emigranckim życiu Vincenz częściej jednak miał okazję zetknąć się z innego rodzaju muzyką. Podczas podróży do Adelboden w 1964 roku Irena odnotowuje koncert syna znajomych, który na pianinie grał Bartóka, Chopina i tańce rumuńskie Kodály’a, a przebywając w grudniu tego roku w zamku Vallamand, zapisuje: „Co jest miłe tutaj, to że przy każdym jedzeniu śpiewają różne pieśni. Cała dzieciarnia śpiewa [...]” (R 25 XII 1957: 1994/1, s. 113). Stanisław donosi nawet z Paryża, gdzie przebywał z synem w 1959 roku, że śpiewał razem z trzema nauczycielkami muzyki (por. R 22 IV 1959: 1995/1, s. 89). Okazją do wspólnego muzykowania są też wizyty wnuków: „Andrzejek u nas spał. Od rana gra na flecie ładnie, także «Kiedy ranne wstają zorze»” (R 31 III 1967: 2001/1, s. 121), na Wielkanoc zaś tego samego roku razem z wnukiem ułożyli piosenkę (por. R 1 IV 1967: 2001/1, s. 122). We wszystkie te muzyczne sytuacje

#### CZY VINCENZ BYŁ MELOMANEM?

<sup>284</sup> Por. np. S. Vincenz, *Serbski marsz ku śmierci*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, Warszawa 1983, t. 2; S. Vincenz, *Słowo wstępne* (do „Muzyki Huculskiej”), „Piąt” 2013, t. 46. Zagadnienie pieśni podjąłem w: J. Żmizdiński, *Wzór nieznan. Stanisław Vincenz a muzyka*, Wrocław-Poznań 2018, s. 203–215.

<sup>283</sup> S. Vincenz, *Czy Conrad jest antyrosyjski?*, [w:] tenże, *Po stronie pamięci*, wstęp C. Miłosz, post. A.S. Kowalczyk, Paryż–Kraków 2016, s. 189.





Stanisław był zazwyczaj mocno zaangażowany<sup>285</sup>, często wręcz sam je inicjował:

Staś komenderował. „Ritka buza, ritka arpa” i francuskich dużo, i trochę polskich, i ukraińskich. Na mnie Staś „nakrzyczał”, że nieśmiało śpiewam i że się nie wysilam, i chcę, żeby tylko inni śpiewali. No więc trzeba było śpiewać, żeby Staś był zadowolony. (R 31 V 1958: 1994/4, s. 115)

Jak widać, w kwestiach zasadniczych pisarz nie lubił sprzeciwu. Obdarzony świetną pamięcią Vincenz znał wiele melodii i tekstów różnych pieśni – wspomina o tym Irena choćby przy okazji znalezienia śpiewnika z utworami pochodzącymi z XIX wieku, głównie z okresu powstania listopadowego (por. R 20 II 1964: 1998/1–3, s. 195). Ciekawy przypis autorstwa syna znajdujemy pod sceną wspólnego śpiewania w górskim schronisku pewnego wieczoru w 1953 roku, kiedy „prym trzymał Staś, Talka dobrym głosem pomagała i ja też pisałam trochę” (R 6 IX 1953: 1993/2, s. 121). Tę sytuację Andrzej Vincenz opatrzył takim komentarzem: „W rzeczywistości Ojciec mój śpiewał wprawdzie mocno, ale nieraz fałszował, a Matka miała słuch i śpiewała harmonijnie” (R 6 IX 1953: 1993/2, s. 121). Czy wrażliwość i wyobraźnia muzyczna, które pisarz zademonstrował w *Połoninie*, nie szły w parze z uzdolnieniami?

Autorka *Rozmów* odnotowuje też momenty pracy nad tekstem epepei huculskiej, kiedy Stanisław, dyktując jakiś fragment śpiewanki, łagodnie przechodzi do śpiewu:

W *Listach z nieba* jest śpiewanka *Nad Prutem w tych łęgach*. Jest to piosenka, którą Staś zna od dawna<sup>286</sup>, a ja jej nie znałam. Przerwaliśmy pisanie (488 strona) i Staś odśpiewał ją i tyle razy powtarzał, aż spałam melodię. (R styczeń 1952: 1993/1, s. 28)

Obrazy te potwierdzają silny emocjonalny związek pisarza ze światem *Połoniny*, który był dla niego światem niejako rodzinnym, domowym, a muzyka stała się jednym z mediów powrotu do tej utraconej krainy. Rzucają też światło na sam proces twórczy, w którym muzyka nie była li tylko ozdobnikiem czy aluzją. Choć i w tym znaczeniu pojawia się ona w słowniku Vincenza, szczególnie jako przymiotnik „muzykalny”. Bywa, że odnosi się on do muzyki rozumianej jako warstwa brzmieniowa tekstu – „Jaki ten Wittlin niemuzykalny” (R 22 III 1959: 1995/1, s. 87) powiedział pisarz podczas lektury przekładu *Odysei*. Częściej jednak przymiotnik ten ma znaczenie metaforyczne, zaczerpnięte od niemieckiego socjologa Maxa Webera, którego prace religioznawcze studiował

<sup>285</sup> Bywają nieliczne świadectwa innego typu, związane z nasilającą się chorobą pisarza. Gdy przyjaciółka rodziny, Eliane Thiercelin, „Próbowała rozerwać, śpiewać, a Staś był jakby nieobecny” (R 4 VIII 1966: 2000/2–4, s. 99).

<sup>286</sup> Te słowa Andrzej Vincenz opatrzył przypisem informującym, że piosenki tej pisarz nauczył się od swego ojca.

#### CZY VINCENZ BYŁ MELOMANEM?

<sup>287</sup> S. Vincenz, *Religia a gospodarstwo*, „Droga” 1927, nr 11, s. 13. Chodziło o wielotomowe dzieło Webera *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1922. Zresztą również w *Rozmowach* Irena przytacza opinię Stanisława o odpowiedzi Witolda Jedlickiego na ankietę paryskiej „Kultury” o religii: „[W. Jedlicki] Nie ma sympatii dla katolicyzmu, niemuzykalny, to, co nazwał Max Weber niemuzykalnością religijną” (R 27 IV 1966: 2000/2–4, s. 91).

<sup>288</sup> S. Vincenz, *Gandhi – twórca rewolucji moralnej w Indiach*, „Droga” 1927, nr 1/3, s. 10.

<sup>289</sup> Podstawą tej refleksji jest fragment dialogu *Laches 188 D*, zanotowany w oryginale greckim w *Out.*, s. 150.

pisarz w latach dwudziestych. W artykule z 1927 roku *Religia a gospodarstwo* przytacza autorefleksję Webera, że jest „religijnie niemuzykalny”<sup>287</sup>. Rzeczownik „muzykalność” w podobnym znaczeniu pojawia w też kilku esejach, a także w *Rozmowach*, i to już na pierwszej stronie, w przytoczonym liście Vincenza do Jakuba Elefanta, przyjaciela z Kołomyi osiadłego w Ameryce. Pisarz polemizuje z jego opinią o religijnym wychowaniu młodzieży:

Religia ma wiele wspólnego z muzyką i w swoim czasie po szesnastym wieku purytański hiperracjonalistyczny prąd Anglii wypędził muzykę i sztukę wszelką jako coś nierozumnego, szaleńczego, a nawet niecnotliwego. I widzi Pan, jak potem wyglądali Anglicy, nawet Anglosasi w ogóle: tak zwany pożytek i business ogłupił ich do cna.

To prawda, że religijne wychowanie miało pewne mankamenty, tak samo jak np. pieśń ludowa, ale lepiej wychować człowieka „muzykalnie”, niż od razu go skastrować. (R 25 I 1951: 1993/1, s. 22)

Refleksja o podobieństwie muzyki i religii, tu wspomniana jakby mimochodem, byłaby możliwa do rozwinięcia jedynie w ramach całościowego spojrzenia na twórczość i poglądy Vincenza. Wydaje się bowiem, że pod tym stwierdzeniem kryją się głębsze przemyślenia autora, być może inspirowane jakimiś lekturami, i Weber byłby tu jednym z ważnych tropów. W tym samym liście Vincenz powołuje się też na Gandhiego: „W każdym razie gdybym zakładał nowe szkolnictwo, podobnie jak Gandhi, za podstawę przyjąłbym religię” (R 25 I 1951: 1993/1, s. 22). Warto tu wrócić do publikacji z lat dwudziestych, kiedy Vincenz, przybliżając postać Gandhiego, napisał dość enigmatycznie: „Mimo woli myśląc o Gandhim, myśli się o muzyce”<sup>288</sup>. W pismach Gandhiego niewiele jest uwag o muzyce, a jeżeli już, to głównie o „muzyce kołowrotka”, co mogłoby oznaczać, że postać Mahatmy odbierał pisarz „muzycznie” właśnie przez pryzmat religii. Nie próbując w tym miejscu zagłębiać się dalej w świat Vincenzowskich pojęć, warto jednak odnotować, że w jego rozumieniu muzyka i religia na pewno dotyczyły podobnej, niezwykle ważnej, bo duchowej sfery człowieka i w sensie wychowawczym obie współpracowały w procesie jego rozwoju. W kontekście wychowawczym muzyka pojawia się jeszcze w odniesieniu do Platona – kiedy Stanisław czytał po grecku na głos jeden z dialogów, spuentował rzecz słowami<sup>289</sup>:

Wydaje mi się, że najlepszy muzyk jest ten, co dostroił nie lirę i instrumenty wychowawcze, lecz życie istotne, swoje życie, zgadzając, zestrajając mowę z czynami. To jest, według Platona, harmonia, zgodność [...]. (R 14 I 1958: 1994/4, s. 100)



<sup>290</sup> Zob. S. Vincenz, *Adam Mickiewicz, poeta i człowiek (1798–1855)*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. 1; S. Vincenz, *Dante i Mickiewicz*, [w:] tenże, *Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II wojny światowej*, wybór, wstęp, oprac. J. Snopek, Warszawa 1994.

<sup>291</sup> „Pan Aleksander Szplet przysłał dwie płyty, 19 nokturnów Chopina” (R 18 XI 1970: 2002/1, s. 106).

<sup>292</sup> Po uczestnictwie w nabożeństwie świadków Jehowy Irena zapisała: „psalmy śpiewali przyjemnie” (R 17 IV 1954: 1993/2, s. 142).

<sup>293</sup> „Staś dziś spokojny, ale wzrusza się i chciał płakać natychmiast, jak przez radio usłyszał znajomą rosyjską melodię” (R 8 XI 1970: 2002/1, s. 104).

<sup>294</sup> „Ravel nudny jak nowoczesne życie. Czasem go nawet lubię, ale to jest nudne!” (R 22 III 1954: 1993/2, s. 138).

<sup>295</sup> Przy słuchaniu pieśni Schumana Irena zapisała opinię męża: „Wiesz, jakie wrażenie robi na mnie ta romantyka? Onanistów. Nie cała, niech Pan Bóg broni. Ale czasem, tak jak to” (R 28 IV 1959: 1995/1, s. 96).

<sup>296</sup> Podczas słuchania opery *Carmen* Stanisław wypowiedział słowa, które spotkały się ze zdziwieniem żony: „A Carmen to cudowna kobieta” (R Wielki Piątek 1964: 1998/4, s. 37). W innym miejscu Irena daje wyraz własnemu

„Czy mój Staś nie jest taki właśnie?” (R 14 I 1958: 1994/4, s. 100) – dopisała żona, podsumowując tę myśl idając tym samym świadectwo wciąż żywego podziwu dla męża, ale też potwierdzając, że pisarz nie tylko czytał greckich autorów, lecz także starał się żyć według ich zaleceń. Zresztą refleksja Vincenza dotyka jednego z ważniejszych zagadnień, jakimi się zajmował pisarz w esejach dotyczących literatury, szczególnie zaś postawy Mickiewicza, jego decyzji o porzuceniu poezji na rzecz czynu<sup>290</sup>.

Jakby na dowód pojmowania wewnętrznej harmonii człowieka w kategoriach greckich, to znaczy muzycznych, możemy przytoczyć sentencję wypowiedzianą przez pisarza w roku 1965: „Delikatność to bardzo trudna muzyka do grania” (R 7 VII 1965: 1999/1–4, s. 188).

\*

Jakiej muzyki lubił słuchać autor *Połoniny*? Nie wiemy, czy Vincenzowie mieli gramofon, tak jak przed wojną w Bystrecu, gdzie też byli posiadaczami „sporej” kolekcji płyt, które prezentowali zarówno sąsiadom – Hucułom, jak i sowieckim żołnierzom (por. DzS, s. 154–160). Zapewne Irena wspomniałaby o tym, niemniej w 1970 roku zapisuje lakoniczną informację o przystaniu przez znajomego dwóch płyt z nokturnami Chopina<sup>291</sup>. Odnotowuje za to częste pozytywne reakcje Stanisława na słuchane na żywo, częściej jednak w radio, śpiewy sakralne prawosławne, żydowskie, świadków Jehowy<sup>292</sup>, czy serbskie, chorwackie i macedońskie pieśni ludowe, zaś w 1970 roku pisze o wzruszeniu męża przy znanej sobie melodii rosyjskiej<sup>293</sup>. Wśród słuchanych w radio kompozytorów autorka wymienia kilka nazwisk: Ravela, który dla Stanisława był nudny<sup>294</sup>, Schumanna<sup>295</sup>, Haydna, Haendla, Schütza, Rameau, Schuberta, Chopina, dwukrotnie Bizeta<sup>296</sup>, kilkakrotnie Wagnera, Beethovena, najczęściej jednak Mozarta i Bacha. Skromne, ale ważne wypowiedzi pisarza dają nam obraz jego muzycznych zamiłowań. Trudno właściwie powiedzieć, którego z tych kompozytorów cenił najbardziej. W młodości zapewne najbliższy był mu Beethoven, szczególnie jego najśłynniejsza symfonia – jej wysłuchanie w radio poruszyło pisarza bardzo silnie:

Jest 9-ta symfonia w radio. Staś mówi: „Cała moja młodość jest w tej symfonii. Taka jest barbarzyńska. Tylko młodzi barbarzyńcy do czegoś takiego są zdolni. Gdzież Francuzom czy Anglikom do tego, do takiej szalonej radości! A tak na poważnie, kościelnie”. Straszne oklaski w radio: „Już zarażona jest Europa entuzjastyczną barbarią”. W 1907 roku był Staś we Wiedniu na 9-tej symfonii, publiczność germańska,

noblivi profesorowie, starsi panowie, wszyscy ocierali oczy ze wzruszenia. (R 25 III 1954: 1993/2, s. 139)

Widać, że dawny sentyment do tej kompozycji, uznanie geniuszu, niemal sakralności tej muzyki, łączy się u Vincenza z dojrzałą jej analizą jako zjawiska symbolicznego, odzwierciedlającego pewne cechy kulturowe, co jest zbieżne z koncepcjami Alana P. Merriama, twórcy antropologii muzyki. Według jego schematu czterech poziomów symbolizmu muzycznego opis Vincenza należałby do poziomu trzeciego, „na którym możemy przybliżyć się do symbolicznego aspektu muzyki, określa [on] sposoby, za pomocą których muzyka odzwierciedla inne zachowania, organizacje i wartości kulturowe”<sup>297</sup>. Co ciekawe, Vincenz analizuje nawet współczesną mu reakcję publiczności w tych samych kategoriach – zachwyty nad dziełem Beethovena jest dla niego świadectwem zbarbaryzowania Europy!

\*

Bardzo żywo musiało dotknąć Vincenzów wysłuchanie symfonii Beethovena, skoro jeszcze tego samego dnia, po informacji o przypadającym święcie Zwiastowania, Irena zapisała wspomnienie męża o dawnych dyskusjach i sporach wokół tego utworu:

Holzapflowi nie podobała się dziewiąta symfonia. Iziowi też nie. Iziwo takie głupstwa mówił, że Staś nakrzyczeć musiał. Iziwo mówił, że to katarynka. Holzapfel mówił, że nie jest prawdziwie religijna.

Staś mówi, że z huculskiej melodii można by zrobić taką symfonię wielką. Jak opisane jest w rachmańskiej Krainie. „Gdybym znalazł wielkiego muzyka, to może bym mu powiedział, jak napisać rachmańską symfonię”. (R 25 III 1954: 1993/2, s. 139)

W przywołanych słowach odczytujemy mimo wszystko sentyment Vincenza do tej kompozycji, może też uznanie jej wielkości. To ona mogłaby być, wedle pisarza, wzorcem dla nieistniejącej „rachmańskiej symfonii”, opartej na motywie huculskim. W tekście wspomnianej *Rachmańskiej krainy*, ostatniego rozdziału *Barwinkowego wianka*, nie pada słowo symfonia czy jakiegokolwiek inne nawiązanie do form muzycznych. Niemniej jest tam sporo muzycznych motywów – na tle dźwiękowego pejzażu gór odbywa się zakończenie wesela w Krzyworówni, podczas którego toczą się opowieści o genezie mitu o Rachmanach, czyli miłośniernych, o święcie Wielkanocy rachmańskiej, o pochodzeniu tego święta i jego uniwersalnym przesłaniu. Opowiadaczami są

CZY VINCENZ BYŁ MELOMANEM?

upodobaniu do tej opery: „Tę operę najlepiej lubię z wszystkich oper. Może jedynie tę lubię. Jakaś żywa, nie teatralna jak inne opery. Namiętność, nasilenie miłości wydaje się autentyczne, budzi współczucie. Współczuje się z ludźmi, którzy potrafią tak kochać na śmierć i życie” (R 12 XI 1970: 2002/1, s. 105).

<sup>297</sup> A.P. Merriam, *Muzyka jako zachowanie symboliczne*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 261.



najpierw gospodarz dworu, potem pan Władysław, na końcu pustelnik spod Jaworza, Maksym. Zarówno w ich opowieściach, jak i w narracji nieustannie przewijają się odwołania muzyczne, zwłaszcza motyw dzwonów, które wedle legendy rozbrzmiewają w rachmańskie święto, gdy tylko zbliżyć ucho do ziemi<sup>298</sup>. Kulminacyjnym momentem tej celebracji była pieśń pożegnalna, na wpół wygłoszona, na wpół śpiewana przez głównego bohatera *Połoniny*, Fokę Szumejowego, któremu wtórowały „niezliczone wprost rzesze muzykantów: skrzypkowie i cymbaliści huculscy, cała żydowska i obie cygańskie kapele” (Bw, s. 445/388). Jasne się zatem staje, że słowa pisarza odzwierciedlają pewną grę między dosłownym a przenośnym znaczeniem terminu „symfonia”. Z jednej bowiem strony napisanie kompozycji muzycznej na motywie huculskim byłoby możliwe, z drugiej zaś wskazany opis jest artystyczną kreacją sytuacji, w której możemy dostrzec pewne analogie do muzycznej formy. Czy jest to wystarczająca wskazówka, by przyjąć, że Vincenz myślał o tworzonej przez siebie formie literackiej w kategoriach muzycznych? Istnienie form o charakterze muzycznym w świecie literackiej *Połoniny* starała się udowodnić Aleksandra Pawlicka, wskazując w swym artykule na wiele fragmentów, które można ujmować w kategoriach form muzycznych, również symfonii. Właśnie w Rachmańskiej krainie badaczka dopatruje się opisu „symfonii dzwonów, dzwoneczków i dzwoneczków”<sup>299</sup>, warto zatem podkreślić, że jej odkrywczy artykuł ukazał się wcześniej niż *Rozmowy*.

O słuszności tezy, że muzyka potrafiła inspirować twórczość Vincenza, świadczą niewątpliwie słowa zapisane przez Irenę podczas pracy nad *Zwadą*:

Wczoraj właśnie miał mi dyktować a tymczasem puścił radio i muzyka była głośna i skrzecząca, nic pięknego, więc prosiłam, żeby zamknął, a Staś zdenerwowany zamknął i mówi: „Nic nie rozumiesz. Nie mogę przecież z samej głowy tylko skrobać, muzyka może mi pomóc”. (R 9 IX 1954: 1993/2, s. 152)

Szkoda, że jest to jedyna tego typu uwaga w całych *Rozmowach*, lecz mamy podstawy, by przypuszczać, że muzyka musiała inspirować pisarza często, w przeszłości zapewne częściej żywa muzyka huculska, później choćby jej wspomnienie. W 1967 roku Irena zapisała ciekawą rozmowę, którą można by nazwać „dialogiem o sensie *Połoniny*”. Stanisław wspominał wtedy swoje akustyczne doświadczenia ze Słobody Rungurskiej:

a Mazury, wierzenie ropy z pieśnią „hej-hej- ja-ja-ja- gotów”  
– to wszystko jest jedyne w swoim rodzaju, to musi być w jakiś

sposób wskrzeszone. Pamiętasz, jak oni śpiewali wykrzykując tam. [...] Ja to pamiętam, co to jest, tak jak kompozycja muzyczna, ci wszyscy ludzie Mazurzy pobudowali szyby, maszyny, magazyny, oni przecież nie działali we wnętrzu moich rodziców, abym się narodził, a przecież współdziałali jakoś, dlatego ja ich muszę wprowadzić na wesele. (R 13 X 1967: 2001/1, s. 135)

Pisarz traktuje tu siebie jako swoiste medium, przez które przepływały różne treści, pozostawiając ślad, któremu teraz należy dać wyraz. Jest w tym jakieś metafizyczne przekonanie, że jego osoba została wybrana do tego, by w pełni opisać świat, który był już przeszłością. Muzyka miała tu kolosalne znaczenie, bo jeśli, jak pisał, „pamięć to wszystko” (R 22 III 1954: 1993/2, s. 138), to muzyka jest tej pamięci ważnym aspektem, jej emocjonalnym tonem. I na odwrót, w zapisanych literacko fragmentach można utracony świat „usłyszeć”. W 1965 roku, przy okazji rozmowy o wydaniu *Połoniny*, pisarz powiedział do żony: „Nie woda to lodowa grzmi lecąc ze skały». Cała Czarnohora w tym rozbrzmiewa” (R 26 VII 1965: 1999/1–4, s. 191).

\*

Twórczość Beethovena pojawia się również w kontekście problemu interpretacji muzyki i jej literackiego opisu:

Staś: „W Tolstoju jest coś barbarzyńskiego. Wszyscy Polacy chyba tak odczuwają”. To à propos rozmowy o muzyce, o Beethovenie, o Kreutzerowskiej sonacie i o tolstojowskiej interpretacji tej sonaty. Aleksander twierdził, że interpretacja słuszna, że właśnie jest w tej muzyce, w tym dwugłosie namiętność, zazdrość męża i tragedia rozrywanej boleścią kobiety, która pragnie żyć.

A Staś mówił, że nic z tej zazdrości ani namiętności nie widzi ani słyszy, że dla niego to „dwugłos jakby Dantego i Beatrice, jakby dwóch dusz zdążających razem wprawdzie wśród zmagania, ale radośnie ku gwiazdom”. (R 6 IV 1962: 1996/1, s. 130–131)

Znów mamy tu próbę zaangażowania emocjonalnego i intelektualnego pisarza w kwestie interpretacji muzyki i jej literackiego opisu, co wskazuje na jego wyraźne zainteresowanie tym zagadnieniem. Zdaje on sobie sprawę z względności dosłownej, programowej interpretacji muzyki instrumentalnej, pamiętamy przecież jego niechęć do Żeromskiego. Muzykę starał się interpretować na innym, symbolicznym poziomie, co jest zgodne z wcześniej opisaną refleksją o *IX symfonii* Beethovena i zawartymi w *Połoninie*

<sup>298</sup> O tej tradycji pisze też Vincenz we włączonym do *Rozmów* liście do Zofii Romanowiczowej: „Rachmańska wielkanoc jest pięć i pół tygodnia po naszej. Połączona z rzucaniem skorup jaj wielkanocnych na wodę w wielką środę, a słuchanie dzwonów z krainy rachmańskiej w dzień Wielkiej Nocy Rachmańskiej” (R 13 III 1954: 1993/2, s. 137).

<sup>299</sup> A. Pawlicka, *Huculska epopeja Stanisława Vincenza i jej muzyka*, „Ogród” 1992, nr 1, s. 135.



literackimi komentarzami do melodii marszowych, granych na harmonii podczas wesela w Krzyworówni, oraz do muzyki Mozarta przywołanej w *Barwinkowym wianku*<sup>300</sup>. Mozart był zresztą dla Vincenza niezwykle ważnym kompozytorem, o czym też świadczą zapiski w *Rozmowach*. Żona zanotowała trzy entuzjastyczne opinie pisarza o nim. Z 1956 roku pochodzi wypowiedź wzbogacona o aspekt osobisty:

„Pamiętajcie – mówi Staś – jakby kiedy był jaki obchód na moją pamiątkę, to tylko taka muzyka żeby była, Mozart. Bo to moja aspiracja, żeby być nie tylko dobrym, ale i grzecznym”. (R 6 X 1956: 1993/4, s. 101)

Mozart był zatem pojmowany przez Vincenza jako swoisty nauczyciel „grzeczności”, ale nie chodzi tu tylko o grzeczność w sensie dosłownym, lecz, jak się wydaje, o przyjazny stosunek do każdego człowieka<sup>301</sup>. Zresztą kwestia przyjaźni to u Vincenza zagadnienie znacznie szersze i warte osobnego szkicu.

W tym samym roku Irena zapisała krótkie zdanie: „Jeżeli kto jest genialny, to Mozart» – mówi Staś ze wzruszeniem” (R 12 XII 1956: 1993/4, s. 109). To wzruszenie jest warte podkreślenia, ponieważ ukazuje wrażliwość pisarza, jego emocjonalny stosunek do muzyki. Dwa lata wcześniej, po pogrzebie żydowskiego poety i swego przyjaciela Nuchima Bomsego<sup>302</sup>, kiedy słuchali w radio Mozarta, Stanisław powiedział:

„Przy takich dźwiękach pewnie dusza Bomsego unosi się ku Bogu”.  
I potem: „Nie chciałbym żadnych hymnów żałobnych na moim pogrzebie. Tylko menuet Mozarta”. (R 16 V 1954: 1993/2, s. 144)

Trudno o większą pochwałę dzieła artysty niż potraktowanie go jako łącznika ze światem niebiańskim – z Bogiem. Prośba ta, która ostatecznie nie została chyba wysłuchana, jest zresztą utrzymana w duchu tradycji huculskiej i obrzędu zwanego *posiżinie*, czyli radosnego pożegnania zmarłego, opisanego w *Zwadzie*<sup>303</sup> (por. Z, s. 33–34/29–31). Ale i żalobną mszę Mozarta niezwykle cenil – po wysłuchaniu w radio *Requiem* powiedział: „Tak żałuję, że nie jestem muzykiem. Napisałbym kantatę chasydzką” (R 28 X 1959: 1995/1, s. 109). *Requiem* trąciło w nim nutę elegijną – chodziło tu zapewne o pamięć o żydowskich przyjaciółach i w ogóle Żydach pomordowanych podczas drugiej wojny światowej, o oddanie im hołdu. Warto jednak przypomnieć, że Żydom poświęcił pisarz kilka ważnych tekstów wspomnieniowych. Ale też zaraz po tych pełnych patosu słowach dodał: „Pimpoleczko moja, jesteś tak śliczna jak ta muzyka [...] ale tylko jak się ładnie patrzysz, nie jak się obrażasz”

<sup>300</sup> Analizę tych opisów przedstawiłem na Kolokwium Vincenzowskim, Wrocław 14–15 X 2014.

<sup>301</sup> Jak zanotował Józef Czapski: „I jeszcze parę lat przed śmiercią wyznał Vincenz młodzieńczej Eliane Thiercelin, jednej z najbliższych przyjaciółek rodziny Vincenzów: »nie pamiętam człowieka, którego bym poznał i wobec którego bym nie czuł, że mógłby być moim przyjacielem«” (J. Czapski, *Stanisław Vincenz*, [w:] *Vincenz i krytycy. Antologia tekstów, wybór, wstęp, oprac.* P. Nowaczyński, Lublin 2003, s. 45).

<sup>302</sup> S. Vincenz, *Poeta srebrnych kwiatów*, [w:] *tenże, Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 56–61.

<sup>303</sup> Vincenz S., *Na wysokiej poloninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny huculskiej* [Ps], Sejny 2002; *Zwada* [Z], Sejny 2003; *Listy z nieba* [Lzn], Sejny 2004; *Barwinkowy wianek* [Bw], Sejny 2005

(R 28 X 1959: 1995/1, s. 109). Można te słowa odczytać jako wyraz ogromnej zażyłości z muzyką Mozarta, z której pisarz wydobywał zawsze element, jeśli nie zabawy, to pewnej gry – ludyczności.

\*

Inaczej rzecz się ma z odbiorem, chyba równie mu bliskiej, lecz w nieco inny sposób, muzyki Jana Sebastiana Bacha. Ciekawe, że odkrył ją niejako przez pośrednictwo podziwianego przez siebie Richarda Wagnera. Irena zapisała, że Stanisław lubił *Tristana i Izoldę* (por. R 12 XI 1970: 2002/1, s. 105). Innym razem przytoczyła szerszą, niezwykle ciekawą wypowiedź męża:

Siegfriedem byłem rozczarowany, bo wiele oczekiwałem od Wagnera. Parsifal jest jednak piękny.

A gdy pierwszy raz usłyszałem Bacha, to zobaczyłem, że to właśnie jest mój Wagner. Ten Wagner, którego sobie wymarzyłem. (R 26 VI 1956: 1993/4, s. 89)

Warto pamiętać, że Vincenz wzrastał w epoce kultu Wagnera, na jego oczach dokonywał się też odwrót od tej sztuki. Wiemy również, że muzykę tego kompozytora poznał już podczas nauki w gimnazjum w Kołomyi<sup>304</sup>. Być może jego oczekiwania wobec twórcy *Pierścienia Nibelunga* brały się z lektury, cenionego przez Vincenza, choć też krytycznie ocenianego, Friedricha Nietzschego? Być może Vincenz przeczytał wcześniej monografię Alberta Schweitzera poświęconą kantorowi z Lipska<sup>305</sup>, dającą początek wielkiemu renesansowi jego twórczości w XX wieku. Z nielicznych zapisków wynika bowiem, że Bach był dla Vincenza kompozytorem szczególnym. Szkoda, że nie zachowały się żadne świadectwa jego inicjacji w tę muzykę ani żadne inne świadectwa na temat jego stosunku do niej oprócz tych, niezwykle wymownych, zapisanych w innym miejscu *Rozmów*, tuż po wysłuchaniu na żywo *Pasji według św. Jana*. W związku z tą kompozycją, jeszcze przed koncertem, Irena zapisała refleksję męża nie tyle dotyczącą muzyki, ile religii, porównując pewne aspekty *Iliady* i Ewangelii:

I taką śmierć dał Dzeus Hektorowi na jego ojczystej ziemi, której bronił. Westchnienie Homera. Ewangelieści jakoś nic się nie buntują, wierzą, że tak ma być, grzechy im ciężą, niech Jezus płaci za to. Chrześcijanie cieszą się, że Jezusa męczą. Nic nie ma bardziej paskudnego od chrześcijanina. A Homer to była wielka dusza. Nie oskarża Boga, tylko wzdycha... (R 25 III 1962: 1996/1, s. 123)

Nie ma w tej wypowiedzi nic dotyczącego muzyki, jedynie jej wspomnienie wywołało tę refleksję, potwierdza ona jednak

#### CZY VINCENZ BYŁ MELOMANEM?

<sup>304</sup> Por. *Swp*, s. 32.

<sup>305</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, wyd. 3, Warszawa 2009 [pierwotny wydanie: 1908]. Nie ma żadnych wypowiedzi Vincenza świadczących o tym, że znał tę monografię, z materiałów archiwalnych wiemy jednak, że postać niemieckiego teologa, muzykologa i lekarza, laureata Pokojowej Nagrody Nobla z 1954 roku bardzo cenil, skoro jego zdjęcie wisiało nad łóżkiem pisarza – zob. Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, t. 16: Rękopisy 17261–17708. Archiwum Stanisława Vincenza, oprac. K. Korzon, M. Matwijów, E. Ostromecka, red. W. Sonnak, Wrocław 1998, s. 1; online: <http://vincenz.pl/pages/inwentarz-41.html> [dostęp: 21.02.2015].



uczciwość Ireny, która jako chrześcijanka bliżej niż mąż związana z Kościołem potrafi uwiecznić również jego tak krytyczne o współwyznawcach, a nawet o ewangelistach, zdanie. Vincenz był rzeczywiście pod przemożnym wpływem Homera, kilkakrotnie możemy we wspomnieniach jego bliskich natrafić na wzmiankę, że czytał codziennie dzieła wielkiego Greka, i to w oryginale. Poświęcił mu też kilka esejów. A scena śmierci Hektora i późniejsze perypetie z jego ciałem były mu szczególnie bliskie – co zanotowała Irena w kontekście pracy Stanisława nad którymś z esejów o Homerze:

Tytuł zaczyna się tak: *Zaczynając od Troi*. Już tyle.  
A wyjaśnienie takie, że może zacytuje, jak kobiety, pieśniarze śpiewali na śmierć Hektora, co ma znaczyć, że wszelka pieśń i wszelka poezja powstaje w obliczu strat. (R 14 III 1964: 1998/1–3, s. 208)

Homera czytał więc codziennie, nic natomiast nie wiemy o regularności lektury Biblii, choć jej treść na pewno znał dobrze. Przytoczona wcześniej bardzo emocjonalna wypowiedź pisarza o chrześcijaństwie ma jednak charakter przygodny i jako taką należy ją traktować, nie zaś jako religijne credo, choć na pewno nie są to słowa przypadkowe. Do tej refleksji wraca bowiem trzy dni po koncercie, by nieco złagodzić jej wydźwięk: „Katolicyzm był za bogaty, oddalał się ciągle od Biblii” (R 28 III 1962: 1996/1, s. 124).

Już po koncercie w kościele St. André pisarz, mówiąc o muzyce, zdecydowanie zmienił ton swojej wypowiedzi:

Przeżyliśmy razem piękne, wzruszające chwile, jak za dawnych lat i jak za wszystkie późniejsze lata także, tylko może jeszcze teraz lepiej rozumiejąc się bez słów. (R 25 III 1962: 1996/1, s. 123)

Przeżycie okazało się na tyle silne, że jeszcze trzy dni później Vincenz wspominał:

Ciągle słyszę chóry z *Pasji* Bacha i ciebie mi przypomina, ruch twoich oczu, zalękniony, a z zaufaniem się poddaje. (R 28 III 1962: 1996/1, s. 124)

Zwróćmy uwagę na odmienną reakcję na utwory Mozarta i Bacha. Nie chodzi tu tylko o sytuację odbioru muzyki na żywo, choć i to miało zapewne znaczenie. Warte odnotowania jest to, z jaką łatwością Vincenz wypowiada się na temat geniuszu Mozarta nie tylko wobec żony – w ostatnim tomie *Połoniny* wpisuje jego muzykę w ramy „wiatru nad Prutem!” (Bw, s. 84/74), a w *Zwładzie* wiedeński sekretarz Pepperel określa Wolfganga Amadeusza mianem „wicmachera”, to znaczy dowcipnisia (Z, s. 567/507). Bach nie znalazł swego miejsca w *Połoninie*, przynajmniej nie

został tam przywołany wprost<sup>306</sup>. W jego przypadku Vincenz mówił o pięknie i porozumieniu bez słów z ukochaną osobą. We wspomnieniu oczu Ireny, w kontekście chórów Bachowskich, jest coś z pogranicza mistyki, jakby reminiscencja więzi Dantego z Beatrycze w *Boskiej komedii*.

\*

Przywołanie Dantego naprowadza nas na jeszcze jeden tajemniczy fragment, zamieszczony we włączonym do *Rozmów* liście do szwajcarskiego polonisty Alfreda Loepfego z 1963 roku. Vincenz wspomina tam pobyt w Szwajcarii i wieczorne przejażdżki autem, z których zachował takie wrażenie: „a gwiazdy tak rześne, iż wydawało mi się, że szumią i że słyszę ich szum” (R 14 V 1963: 1997/3, s. 111). Vincenz miał pewną astronomiczną wiedzę o kosmosie<sup>307</sup>, a jego zainteresowanie gwiazdami, jak się wydaje, dość wczesne, było zapewne w dużej mierze inspirowane *Rajem* Dantego. Już bowiem w 1907 roku Stanisław napisał wiersz poświęcony Maryi, zaczynający się wersem: „Królowo niebios gwiazdzistych lir” (R [3] IV 1964: 1998/4, s. 38). W spuściźnie pisarza nie są to zresztą jedyne tego typu subtelne aluzje do muzyki sfer – idei, która mocno Vincenza zajmowała<sup>308</sup>.

Całościowe spojrzenie na nieregularnie sporządzane notatki i listy włączone do *Rozmów ze Stanisławem Vincenzem* odślania, jak ważna dla małżeństwa Vincenzów była muzyka. Daje wyobrażenie o żywej tradycji śpiewu w „otwartym” domu pisarza, o jego zamiłowaniu do pieśni polskich, huculskich, ukraińskich i w ogóle wszelkich. Daje też wyobrażenie o muzycznych gustach obojga, zgodnie z którymi obok śpiewu ludowego i sakralnego różnych tradycji słuchano chętnie barokowej, klasycystycznej i dziewiętnastowiecznej muzyki poważnej, szczególnie estymą darząc Mozarta i Bacha. Ich muzyka była, jak się wydaje, traktowana przez pisarza jako wyraz piękna, które dotyka najważniejszych dostępnych duchowo człowiekowi sfer. Z uważnej lektury możemy też wyciągnąć pewne przesłanki do rekonstrukcji rozumienia przez Vincenza fenomenu sztuki muzycznej oraz jego pisarskiego warsztatu, jego myślenia o kompozycji literackiej w kategoriach muzycznych.

Notatki te nie powstałyby jednak, gdyby nie wrażliwe, „muzykalne” ucho Ireny. I choć wspomniana przez Andrzeja Vincenza we Wstępie *La petite chronique d’Anna Magdalena Bach* to jedyne powieść brytyjskiej autorki Esther Meynell wydana w 1925 roku, to jednak inspiracja, jaką odegrała w pracy nad *Rozmowami*, może nie być bez znaczenia. Dzięki uwrażliwieniu na dźwięki

CZY VINCENZ BYŁ MELOMANEM?

<sup>306</sup> por. J. Żmizdiński, *Wzór nieznanany...*, dz. cyt., s. 311–312.

<sup>307</sup> Świadczy o tym choćby uwaga Ireny: „Staś pokazywał mi różne gwiazdy” (R 14 VIII 1952: 1993/1, s. 37).

<sup>308</sup> Por. A. Pawlicka, *Huculska epopeja Stanisława Vincenza i jej muzyka*, s. 133; J. Żmizdiński, *Wzór nieznanany...*, dz. cyt., s. 298–304.



udało się Irenie uchwycić – jak pisze Józef Czapski – Vincenza głos, intonację, bieg myśli<sup>309</sup>. Wątki muzyczne zajmują w zapiskach sporo miejsca, a ich autorka, tak jak druga żona Bacha, pomagała w przepisywaniu dzieł swego męża i jej wkład w ostateczny kształt niektórych utworów czy ich fragmentów mógł być większy, niż się powszechnie przyjmuje.

W *Postscriptum* Andrzej Vincenz opisuje pokrótce ceremonię pogrzebową w Lozannie, poprzedzoną Mszą św. odprawioną w obrządku rzymskokatolickim i ukraińską greckokatolicką liturgią. Wspomnienie to kończy opisem wieczornego spotkania po pogrzebie w mieszkaniu córki Vincenzów, a swojej siostry, Barbary. Przybył tam też dawny przyjaciel rodziny, Szwajcar, Jul Kilcher, który jeszcze w 1938 roku odwiedził Huculszczyznę, a potem wybudował drewniany dom na Alasce. Jak relacjonuje Andrzej Vincenz, ograniczając do tego opisu cały obraz tamtego wieczoru,

Jul nie tylko pamiętał jeszcze sporo z dialektu huculskiego, ale umiał na swej metalowej (!) fłojerze grać huculskie „spiwanki” i to na specyficzny sposób huculski, w którym jednocześnie dmie się we fłojerę i śpiewa<sup>310</sup>.

Zapewne tym muzycznym akcentem chciał syn pisarza zamknąć tę swoistą kronikę, dać kodę wieńczącą życie jego ojca. A więc nie Mozart, ale huculskie melodie zabrzmiały na *posiżinie* Vincenza. „Fłojera grała pierwsza”<sup>311</sup> (Bw, s. 365/319) – grała też ostatnia.

Przytoczony jako motto niniejszego artykułu enigmatyczny fragment *Rozmów* dotyczy snu, który nawiedził pisarza w 1957 roku:

Wczoraj śniło się Stasiowi coś jakby szept tylko ze snu, po którym się zbudził. Częściowo po grecku w platońskim stylu. W sprawie nieśmiertelności. Że życie nie jest nieskończoną melodią, lecz ma naturę muzyki (*muzykes fizyn dein diokein*), z czego można się domyśleć, że ma koniec tak jak każdy utwór muzyczny i tak samo może być powtórzony. (R 5 XII 1957: 1994/1, s. 112)

Vincenz traktował sny poważnie, ale ich interpretacji nie rozwijał, jakby uznawał tajemnicę obrazów sennych. Nie jedyny to bowiem sen, z którego zwierza się pisarz. Równie intrygujący opowiedział Johnowi Marbachowi, nie wiedząc, czy jest on bardziej snem katolika czy dionizyjskim<sup>312</sup>. To, co powiedział w przytoczonym powyżej cytacie, raczej nie dotyczy metempsychozy, choć i ten pogląd na duszę obecny był w tradycji greckiej – u orfików. Wystarczy tylko dopowiedzieć, że jest to sen o tajemnicy życia, śmierci i ponownego życia. A muzyka jest w nim obrazem,

przybliżeniem – wzorem czegoś, czego istotę poznać możemy jedynie we śnie, z odbicia cieni na ścianie jaskini albo w „zwierciadle, niejasno”.

<sup>309</sup> Por. J. Czapski do I. Vincenzowej, 8 XII 1971, R: 1993/1, s. 21.

<sup>310</sup> A. Vincenz, *Postscriptum*, „Regiony” 2002, nr 1, s. 114.

<sup>311</sup> Cytat ten wykorzystałem w tytule artykułu: *Fłojera grała pierwsza. Muzyka w „Na wysokiej połoninie” Stanisława Vincenza a muzyka huculska*, „Góry – Literatura – Kultura” 2015, t. 9.

<sup>312</sup> P. Marbach, *Dialog Stanisława Vincenza. Kalejdoskop wspomnień i obrazów*, [w:] *Świat Vincenza*, red. J.A. Choroszy, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 50.

**CZĘŚĆ II:  
KONTEKSTY  
KULTUROWE**

# 6. TYRAŃSKA WŁADZA MUZYKI? O PSYCHOLOGICZNYM WYMIARZE RYTUAŁU

## TYRAŃSKA WŁADZA MUZYKI?

<sup>313</sup> W poniższym eseju autor przystępuje do rozważań nad kwestią rytuału z pozycji nie-redukcyjnej, charakteryzującej fenomenologię religii (por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis. Wrocław 1993), jak i nie-krytycznej, obecnej w pewnych nurtach antropologii kulturowej (por. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak. Warszawa 2010).

<sup>314</sup> Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progu, o gościnności i adopcji...*, przeł. B. Biały. Warszawa 2006.

<sup>315</sup> Por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski. Wrocław 2006.

*Pan Cogito  
zawiesza bez odpowiedzi  
rozważania nad istotą muzyki*

*nie daje mu tylko spokoju  
tyrańska władza tej sztuki*

*impet z jakim się wdziera  
do naszego wnętrza*

Z. Herbert, *Pana Cogito przygody z muzyką*

*Wszelako nie mogliśmy jednocześnie  
przeskoczyć innego problemu,  
mianowicie głębokich przyczyn  
na pierwszy rzut oka zaskakującego  
pokrewieństwa między muzyką a mitami...*

C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*

Problematyka rytuału<sup>313</sup> jako jednego z kluczowych pojęć klasycznej etnologii<sup>314</sup>, powróciła ostatnio szeroką falą w performatyce: rozważaniach i praktycznych konsekwencjach tych rozważań, dotyczących zachowania człowieka, jego związków z estetyką i teatrem<sup>315</sup>. Wydaje się jednak, że wciąż za mało obecna jest w literaturze psychologicznej. I choć koncepcje antropologiczne uwzględniają często psychologiczny wymiar rytuału, na gruncie psychologii rozwojowej szersze rozważania znajdziemy przede wszystkim u Erika H. Eriksona.

W *Dopełnionym cyklu życia* ten amerykański neofreudysta używał dwóch, bliskich sobie pojęć, o przeciwstawnym znaczeniu:





rytualizacja i rytualizm. Rytualizm traktuje on jako zjawisko negatywne, mogące doprowadzić do uzależnienia:

każda podstawowa rytualizacja wiąże się z pewną formą rytualizmu, którym to pojęciem określamy podobne do rytuału wzorce zachowań, wyróżniające się sztampowymi powtórzeniami oraz zwodniczym udawaniem, wymazujące integracyjną wartość organizacji wspólnotowej<sup>316</sup>.

W opozycji do rytualizmu, czymś wręcz niezbędnym w rozwoju osobniczym człowieka, już od początków jego życia, jest rytualizacja. Według Eriksona pojęcie to:

służy wyłącznie do opisu pewnego rodzaju nieformalnego, ale jednocześnie z góry określonego sposobu zachowania wobec siebie dwóch osób, powtarzającego się w znaczących odstępach czasu i tych samych okolicznościach. Chociaż samo to zachowanie może znaczyć (przynajmniej dla zainteresowanych) niewiele ponad to, że „m y postępujemy właśnie tak”, ma ono ogromną wartość przystosowawczą dla wszystkich, którzy w nim uczestniczą, i dla życia grupowego. Od początku naszej egzystencji wspomaga ono i kieruje stopniowym, instynktownym zaangażowaniem się w życie społeczne, które w przypadku naszego, ludzkiego dostosowania pełni tę samą rolę co instynktowna adaptacja zwierząt do świata przyrody<sup>317</sup>.

Byłaby więc rytualizacja jedną z zasadniczych form uspołecznienia, wysoce zindywidualizowaną, przebiegającą w intymnym życiu rodzinnym. Zachowania te z jednej strony są swobodne, z drugiej sformalizowane, mają więc wiele znamion charakterystycznych dla rytuału ujmowanego w szerokim, funkcjonalnym rozumieniu. Najciekawsze dla nas wydaje się jednak dalsze stwierdzenie Eriksona, w którym zauważa on „zgodność procesów rytualizacji z wielkimi rytuałami kultury, w której mają one miejsce”<sup>318</sup>.

Owym „wielkim rytuałem kultury” nie poświęca autor więcej miejsca, mają one bogatą literaturę, zwłaszcza antropologiczną<sup>319</sup>, na gruncie zaś socjologicznym rytuały interakcyjne badał Edwin Goffman<sup>320</sup>. W gąszczu definicji rytuału warto wyróżnić ujęcie wąskie i szerokie. Pierwsze odnosi się do sfery religijnego. Ujęcie szerokie koncentruje się na funkcjach rytuału i obejmuje szereg zachowań obecnych w różnych formach życia społecznego. Obu tych ujęć możemy się dopatrzeć w klasycznej już definicji, zaproponowanej przez ojca socjologii francuskiej Émile Durkheima: „Obrzędy to reguły postępowania określające właściwe zachowanie się człowieka w stosunku do rzeczy świętych”<sup>321</sup>.

<sup>316</sup> E.H. Erikson, *Dopełniony cykl życia*, przeł. A. Gomola, Poznań 2002, s. 55.

<sup>317</sup> Tamże, s. 51–2.

<sup>318</sup> Tamże, s. 54.

<sup>319</sup> Zob. E. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003.

<sup>320</sup> E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.

<sup>321</sup> E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 35.

Uznanie jednak przez niego, że „idea społeczeństwa jest duszą religii”<sup>322</sup>, że rzeczy święte wyrażają właśnie to, co społeczne, otwiera nową, funkcjonalną perspektywę – celem rytu staje się tu odnowa moralna, którą „można osiągnąć jedynie dzięki spotkaniom, zebraniom lub zgromadzeniom, podczas których wzajemna bliskość ludzi pozwala im wspólnie demonstrować wspólne doznania”<sup>323</sup>.

Jeśli w pierwszym zdaniu uznaje on kluczowe znaczenie sfery *sacrum*, to w drugim otwiera perspektywę rozszerzenia pojęcia obrzędu na przeróżne zachowania praktykowane w sferze *profanum*. Ta perspektywa badawcza w konsekwencji doprowadza do konstatacji, że rytuał jest zjawiskiem wszechobecnym, jak to ujmuje Erich Rothenbuhler:

Zainteresowanie rytuałem skupia się na drobnych przejawach życia codziennego, takich jak uśmiechy i ukłony, okienka w urzędach, zabieranie głosu w rozmowie, powtarzające się ceremonie, jak urodziny, zjazdy rodzinne, wieczorne sobotnie wyjścia i niedzielne poranki w kościele. To właśnie tego poziomu doświadczenia codziennego dotyczy w dużej mierze ład społeczny tego świata. [...] Niektóre z nich zawierają elementy widowiskowe, niektóre zaś mają charakter skromniejszy, nie dla szerszej widowni, a jedynie dla uczestników, niektóre są bardziej przymusowe, inne zaś bardziej dobrowolne, jedne wyjątkowo sformalizowane, inne nieformalne. Wszystkie stanowią rytuały; rytuały zaś to kluczowe elementy życia społecznego każdego znanego społeczeństwa<sup>324</sup>.

## Rytuał a mit

Jednym z ważniejszych zagadnień teorii rytuału jest związek z jego, ukrytą często, podstawą – scenariuszem, według którego jest on praktykowany. W kulcie religijnym funkcję tę pełnią, szczególnie w religiach rozwiniętych cywilizacji, księgi święte, zawierające przede wszystkim historie święte, czyli mity. Związek ten obrazowo ujmuje Karen Armstrong w swoim eseju *Krótką historią mitu*: „Odczytywanie mitu bez towarzyszącego mu obrzędu niosącego przemianę jest równie niepełnym jak czytanie libretta opery bez muzyki. Jeśli nasz kontakt z mitem nie stanowi części procesu regeneracji, śmierci i ponownych narodzin – to nie ma on żadnego sensu”<sup>325</sup>. Przyrównanie mitu do muzyki ma tu charakter jedynie epizodyczny, później jednak przyjdzie nam dotrzeć do źródła tego porównania i przyjrzeć mu się bliżej. Ważniejsze jest teraz zwrócenie uwagi na ścisły związek mitu i rytuału. Zachodzi tu

<sup>322</sup> Tamże, s. 400.

<sup>323</sup> Tamże, s. 407.

<sup>324</sup> E. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna...*, dz. cyt., s. 13.

<sup>325</sup> K. Armstrong, *Krótką historią mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 36.



swoiste sprzężenie zwrotne: rytuał bez mitu staje się rutyną, zbliża się do Eriksonowskiego rytualizmu, natomiast mit bez rytualnej reaktywacji może się przekształcić w baśń lub epos<sup>326</sup>. Bowiem nieodłącznym aspektem mitu jest jego etyczne przestanie lub ujmując to inaczej, funkcja pedagogiczna<sup>327</sup>, oddziałująca w pełni tylko podczas aktu rytualnego – jak pisze Armstrong:

Mit i praktyki kultowe są równorzędnymi partnerami, gdyż tak samo pomagają przekazywać odczucie świętości i zwykle robią to wspólnie, choć nieraz na czoło wysuwa się rytuał. [...] Żeby pojąć prawdziwy sens mitu, musisz nie tylko wykonywać obrzędy nadające mu rezonans emocjonalny; musisz także postępować w sposób etycznie właściwy<sup>328</sup>.

W perspektywie badań religioznawczych zagadnienie związku rytuału z jego treścią ujmuje amerykański antropolog Clifford Geertz. Do zbudowania poniżej podanej definicji używa on pojęć „nastroje i motywacje”, wyraźnie nawiązujących do psychologii:

Religia to system symboli, budujących w ludziach mocne, wszechogarniające i trwałe nastroje i motywacje poprzez formułowanie koncepcji ogólnego ładu istnienia i tworzenie wokół tych koncepcji takiej aury faktyczności, że owe nastroje i motywacje wydają się niezwykle rzeczywiste<sup>329</sup>.

W obu tych wypowiedziach, w duchu Durkheimowskim, podkreślona jest waga emocji, które mit wzbudza właśnie podczas aktu rytualnego. Związek mitu i rytuału, mający zapewne bardzo dawną genezę, wydaje się jednym z uniwersalnych zjawisk kulturowych. Nie sposób oczywiście odpowiedzieć na pytanie, na jakim etapie hominizacji rytuały zwierzęce warunkowane instynktem nabrały wymiaru kulturowego<sup>330</sup>. Ten powolny proces rozpoczął się zapewne około miliona lat temu w populacji *homo erectus*, której przedstawiciele, wedle dzisiejszej wiedzy jako pierwsi udomowili ogień<sup>331</sup>. Na pewno jednak ważnym dowodem dawności rytuałów kulturowych są ślady nacięć na odnalezionych niedawno czaszkach w północno-wschodniej Afryce, datowanych na około 160 tys. lat, które wykazują zbieżność z praktykami łowców głów z Nowej Gwinej<sup>332</sup>.

Dalsze, nasuwające się pytania, również nie znajdują, jak dotąd, zadowalającej odpowiedzi: jeśli już u zarania swego gatunku *homo sapiens sapiens* był „ceremonialnym zwierzęciem”<sup>333</sup>, to czy również używał wtedy języka werbalnego? Bo jeśli nie, jeśli mowa pojawiła się nieco później, co w takim razie było scenariuszem pierwszych ludzkich rytuałów? Na postawienie pewnej ryzykownej tezy naprowadza nas ważne dzieło Claude’a Lévi-Straussa.

## Mit a muzyka

W natchnionym wstępie do pierwszego z czterech tomów *Mitologii. Surowe i ugotowane (Le cru et le cuit, 1964)*, składającego się z rozdziałów, które imitują formy muzyczne – *Uwertura, Symfonia, Fuga, Final...* – Claude Lévi-Strauss rozplata z wirtuozerią pajęczą sieć domniemanych powiązań strukturalnych między kulturą a naturą, a w szczególności – między światem mitów a muzyką<sup>334</sup>.

Takich podniosłych słów dla podkreślenia wagi dzieła Lévi-Straussa używa dziennikarz muzyczny i autor biografii Glena Goulda, Stefan Rieger. Rozważania na temat związków mitu i muzyki znajdują się w *Uwerturze*, będącej wstępem do I tomu, zatytułowanego *Surowe i gotowane, czterotomowej Mitologii*. Lévi-Strauss ukazuje możliwość odczytywania mitu na wzór partytury orkiestralnej, zarazem horyzontalnie, jak i wertykalnie. Jednak rozważania francuskiego badacza idą jeszcze dalej, interesują go nie tylko podobieństwa strukturalne. Ten francuski klasyk etnologii odwołuje się do swojej pierwszej, młodzieńczej inicjacji w muzykę Wagnera, a samego kompozytora uznaje niemal za ojca strukturalnej analizy mitów, która dokonać się miała najpierw w muzyce. To wspomnienie stanowi wstęp do ujęcia właściwych analogii:

Prawdziwa odpowiedź kryje się, jak sądzimy, we wspólnym charakterze mitu i dzieła muzycznego: są one językami, z których każdy na swój sposób wykracza poza płaszczyznę języka artykułowanego, a przy tym tak jak on wymaga, w opozycji do malarstwa, wymiaru czasowego, by się przejawiać. Wszelako owa relacja do czasu ma dość szczególną naturę: wszystko dzieje się tak, jakby mitologii i muzyce czas był potrzebny po to, aby wymusić na nim dementi. W istocie mitologia i muzyka to maszyny do likwidowania czasu. Pod poziomem dźwięków i rytmów melodia operuje na surowym terenie, którym jest czas fizjologiczny słuchacza; to czas nieodwołalnie diachroniczny, skoro nieodwracalny, a jednak muzyka przemienia odcinek poświęcony słuchaniu w całość synchroniczną i skupioną na samej sobie. Słuchanie dzieła muzycznego z powodu jego wewnętrznej organizacji unieruchomiło więc upływający czas jak obrus unoszony przez wiatr, chwyciło go i zawinęło. Do tego stopnia, że słuchając muzyki, podczas samego jej słuchania dostępujemy czegoś w rodzaju nieśmiertelności<sup>335</sup>.

Gdyby słowa te przełożyć na język fenomenologii religii, otrzymalibyśmy definicję rytuału sformułowaną przez Mirceę

<sup>326</sup> Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1-2, przeł. D. Danek, Warszawa 1985; E. Mielewski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Danczyński, Warszawa 1981.

<sup>327</sup> Zob. J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 61.

<sup>328</sup> K. Armstrong, *Krótko historia mitu...*, dz. cyt., s. 86.

<sup>329</sup> C. Geertz, *Religia jako system kulturowy*, [w:] tenże, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 112.

<sup>330</sup> Por. Schechner, *Performatyka...*, dz. cyt., s. 221-223.

<sup>331</sup> Zob. M. Kaplan, *Million-year-old ash hints at origins of cooking*, Retrieved May 15, 2013, <http://www.nature.com/news/million-year-old-ash-hints-at-origins-of-cooking-1.103722012> [dostęp: 23.06.2013]

<sup>332</sup> Zob. M. Ryszkiewicz, *Coraz bliżej Ewy*, „Gazeta Wyborcza” 13.06.2003, s. 16.

<sup>333</sup> Określenie zaczerpnięte z: L. Wittgenstein, *Uwagi o „Złotej gałęzi” Frazera*, przeł. A. Orzechowski, Warszawa 1998, s. 20.

<sup>334</sup> S. Rieger, *Od Lévi-Straussa do Chopina*, „Paryska Kronika Muzyczna” 5.12.2009. Retrieved March 05, 2011, [http://www.rfi.fr/actupl/articles/120/article\\_9320.asp](http://www.rfi.fr/actupl/articles/120/article_9320.asp) [dostęp: 26.08.2018]

<sup>335</sup> C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Warszawa 2010, s. 22-23.



Eliadego<sup>336</sup>, według którego rytuał przez powtarzanie gestu archetypicznego zawiesza czas świecki i przenosi uczestników w czas święty, czas początku – czas mitu. Jeśli mit i muzyka pełnią w rytuale podobną funkcję, znaczy to, że ich wspólne występowanie wzmacnia efekt działania. Na tym porównaniu Lévi-Strauss jednak nie kończy, stara się je doprecyzować. Z bogatego wywodu wyłowmy tylko to, co dotyczy ściśle naszych rozważań, kiedy autor przechodzi do analizy rodzących się podczas słuchania muzyki emocji. Same emocje są według niego efektem gry między kompozytorem, który narusza pewien porządek a odbiorcą, który się tego nie spodziewa, ale jednocześnie stara się uchwycić zamysł kompozytora. Następuje zatem odwrócenie stosunku „emitenta” i odbiorcy: „skoro koniec końców to odbiorca okazuje się oznaczany przez komunikat emitenta: muzyka żyje we mnie, słucham siebie przez nią. Mit i dzieło muzyczne jawią się więc jako kapelmistrze, a słuchacze są ich milczącymi wykonawcami”<sup>337</sup>. Całość rozważań wieńczy akapit, akcentujący właśnie odbiorcę mitu i muzyki, a raczej procesy, jakie się w nim dokonują podczas obcowania z obiema formami: „Muzyka i mitologia konfrontują człowieka z możliwymi przedmiotami, których jedynie cień się aktualizuje, a co za tym idzie – ze świadomymi przybliżeniami (partytura muzyczna i mit nie mogą być czymś innym) prawd nieuchronnie nieświadomych”<sup>338</sup>.

Pisząc swą pracę w latach 60. XX wieku nie odważył się zapewne Lévi-Strauss zaryzykować tezy o wspólnej genezie mitu i muzyki. Dzisiejsze koncepcje wyjaśniające proces hominizacji nasuwają dwie sugestie: po pierwsze istnieje wspólna maszyna neuronowa, umiejscowiona w jednym z modułów mózgu, odpowiedzialnym za wszelką składnię: zarówno kinetyczną, jak i muzyczną czy językową, a więc i narracyjną<sup>339</sup>. Druga sugestia, wysoce kontrowersyjna, wypływa z ujęć, wedle których rozwój form werbalnych stanowi pochodną rozwoju muzyki i tańca<sup>340</sup>. Gdyby tak było, można by zaryzykować tezę – odwołując się do nazewnictwa Luciena Lévy-Bruhla<sup>341</sup> – że muzyka jest formą „premityczną”. Oczywiście tego typu teza musi pozostać jedynie hipotezą, niemniej wzięcie jej pod uwagę może odsłonić wiele ciekawych aspektów. Choćby ten, że muzykę można potraktować – na wzór mitu – jako „narrację” emocjonalną, co doskonale ujawnia muzyka programowa i jej XX-wieczna pochodna, muzyka filmowa. Dalej, że naturalnym kontekstem muzyki jest właśnie rytuał, że każda muzyka jest w pewnym sensie rytualna, a dziś najczęściej quasi-rytualna. Że w końcu każda muzyka ciąży naturalnie ku rytuałowi, prowokując choćby teatralizację koncertów, przekształcając je

czasem w wielkie spektakle, zaś dzięki fonografii muzyka dokonuje dziś rytualizacji wielu pól rzeczywistości.

## Piosenka i pieśń a rytualizacja

Dzięki rozwojowi technologicznemu, w dzisiejszym świecie zaistniała sytuacja paradoksalna: z jednej strony powszechnie zanikają na świecie ludowe czy etniczne tradycje śpiewacze i instrumentalne, z drugiej muzyka staje się czymś wszechobecnym. W dobie fonografii o zaistnieniu muzyki w danym miejscu i czasie, a co za tym idzie, o rytualizacji pewnych fragmentów czasoprzestrzeni naszego życia, decydują nie tylko kompozytorzy czy muzycy, ale właściwie każdy z nas. I choć nie wszyscy mają możliwość lub też korzystają z możliwości świadomego kreowania swego dźwiękowego otoczenia, to właśnie odbiorca urasta dziś do roli równoprawnego kreatora otaczającego go pejzażu akustycznego<sup>342</sup>. Radio, Internet czy urządzenia służące do odtwarzania muzyki stworzyły, niemożliwą niegdyś, sytuację. W dobie głębokich przemian kulturowych, podczas których obserwuje się w wielu sferach cywilizacji zanik rytuałów religijnych, rytualizacji ulega codzienność, przeżywana od porannego „obrzędowego mordowania Cisy”<sup>343</sup> po wieczorne *Między dniem a snem*. Najbardziej powszechną formą muzyczną jest tu piosenka, będąca równocześnie poetycką formą werbalną, genetycznie bliską pieśni, wywodzącej się z obrzędu.

Psychologicznym aspektem prywatnych rytuałów związanych z piosenkami, zarówno odtwarzanymi, jak i nuconymi czy śpiewanymi, zajęła się Dorota Fox, sugerując, że tekst piosenki, wzmocniony melodią, pozwala na rozpoznanie siebie z dawnych lat: „W śpiewaniu ich, czy też w biernym słuchaniu doznajemy tego rodzaju doświadczenia mimetycznego, które każdemu na swój sposób odsłania jak w migawkach fragmenty indywidualnej, ale i zbiorowej przeszłości, pozwala rozpoznać siebie z dawnych lat”<sup>344</sup>. Owo mozaikowe doświadczenie indywidualne prowadzi ku sferze uniwersalnej, stwarzając swoisty rytuał intensyfikacji emocji:

Wykonanie piosenki staje się zatem rytuałem intensyfikacji aktualnie przeżywanych emocji wyzwolonych w sytuacjach granicznych, liminalnych, różnego typu, jakie wpisane są w naszą codzienność. Jawi się więc jako zachowanie rytualne, ponieważ nie tylko służy wyrażaniu emocji, ale też je ucieleśnia. Jest działaniem symbolicznym, w którym sens czynności wykonywanej, czyli śpiewania nie zawiera się w sposób oczywisty w słowach piosenek, lecz w szczególnej

<sup>342</sup> Por. R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.

<sup>343</sup> A. Turek A., *Cisza „W Drodze”* 2, 306/1999, s. 17.

<sup>344</sup> D. Fox, *Rytuał rozpisany na głosy. Piosenka jako forma rytualizacji codzienności*, [w:] *Rytuały codzienności*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2008, s. 144.



asocjacji słowa, melodii, rytmu i okoliczności życiowych, stanu emocjonalnego śpiewającego<sup>345</sup>.

Jednak, według badaczki, nie każde wykonanie piosenki spełnia warunki ku temu, by nazwać je rytualnym. Muszą nastąpić szczególne warunki, sytuacja, w której celem nie jest przyjemność czy popis i umilenie wolnego czasu:

Jeśli jednak piosenka nakierowana jest na konkretny rezultat, ma moc sprawczą (jest aktem rozpaczy, miłości, modlitwą, skargą, wyznaniem...), gdy poprzez piosenkę nawiązujemy łączność z transcendentnym Innym, wpisujemy się w wieczną terażniejszość. Gdy jej wykonanie nie buduje publiczności widzów, lecz uczestników, wierzących w jej kruche, ale zrozumiałe przesłanie – to wówczas odkrywa się przed nami jej rytualny sens<sup>346</sup>.

Idealną ilustracją tego typu sytuacji stanowi scena z filmu *Rikszarz Amal*<sup>347</sup>. W narracji filmowej może być ona potraktowana niemal jako ozdobnik, do momentu, kiedy nie zapoznamy się z tłumaczeniem śpiewanych słów. Wszystko rozgrywa się około 10. minuty filmu, kiedy nieuleczalnie chory milioner, niemal już starzec, ubrany jak biedak G. K. Jayaram, poruszony spotkaniem z tytułową postacią, Amalem, wchodzi do przypadkowego baru w Delhi. Tam spisuje nową wersję testamentu, pozbawiającego spadku własną rodzinę na rzecz ubogiego rikszarza. W międzyczasie miejscowy muzyk, przy akompaniamencie tabli i gitary, rozpoczyna śpiewać piosenkę. Nasz bohater, zniesmaczony jej wykonaniem przerywa występ, krytykując śpiewaka, na co reaguje sam wykonawca i oburzeni słuchacze. Nagabywany przez nich G. K. Jayaram śpiewa *a cappella* tę samą pieśń, którą – jak mówił – zna od dzieciństwa. Milknie gwar, twarz milionera zasnuwa obłok tłącego się kadzidła. Śpiewak wstaje i kieruje się do wyjścia. W ciszy wyraźnie wybrzmiewają słowa, które w tłumaczeniu brzmią następująco:

Moja opowieść zawista,  
w mym sercu bez słów.  
Na całym świecie  
próżno by szukać człowieka,  
który by mnie zrozumiał.  
Moja opowieść zawista,  
w mym sercu bez słów.  
Nie udało mi się osiągnąć celu.  
Zmarnowałem swoje cenne życie<sup>348</sup>.

Nagle quasi-rytualna sytuacja wykonawcza urosła do rangi rytuału, swoistego obrzędu przejścia – oczyszczenia, spowiedzi,

przedśmiertnej przemiany bohatera. Dorota Fox stwierdza, że codzienne rytuały z piosenką w roli głównej służą budowaniu poczucia własnej tożsamości, a poprzez estradę, a w tym przypadku przygodnych słuchaczy w barze, poczucia tożsamości grupowej: wszak w *Rikszarzu* nowoczesna, zubożona wersja pieśni została odrzucona na rzecz tradycyjnej, podniosłej, niejako odświętnej, niosącej przemianę.

I rzeczywiście, królująca dziś w publicznych środkach transportu, supermarketach i massmediach, piosenka, zubożona wnuczka obrzędowej pieśni, generuje jedynie sytuacje quasi-rytualne, podczas gdy pieśń była niemal zawsze nieodłącznym, a w kulturach niepiśmiennych i ludowych, często kluczowym elementem rytuału. Przez to i jej oddziaływanie było znacznie silniejsze. Świetnie ilustruje to fragment dzieła literackiego Stanisława Vincenza *Na wysokiej połoninie*, bogato opisującego życie huculskich pasterzy. Wśród licznych opowieści znajdziemy i te o karpackich opryszkach. Jeden z nich, Dmytryk Wasylukowy, nim stał się słynnym watażką, doznał doświadczenia swoiście mistycznego – epifanii, która uczyniła go kimś szczególnym: słynnym śpiewakiem i wodzem zbójnickiej drużyny, walczącym o dobro całej górskiej społeczności, o utrzymanie praw wolnościowych. Jego inicjacja miała kilka etapów. Pierwszą było wykluczenie – ucieczka Dmytrka przed służbą wojskową i życie w samotności, co potraktować można jako fazę marginalizacji. Zimą przeżył przy ognisku w jaskini pod zwaloną jodłą.

Przemawiał półgłosem do watry, czasem słuchał, zasłuchał się w jej śpiew, w jej zawodzenie matczyne. A czasem nucąc, naśladował jej głos. [...] Potem brał skrzypce lub fłojere i wygrywał sobie lub wyśpiewywał wszystkie pieśni, jakie znał. Śpiewał przy tym tak głośno, jak mógł, aż czasem w podziemiach odhukiwało. Powoli zaczęły mu napływać, tłoczyć się do głowy, nieraz pod nutę watrowej kołysanki, pieśni i słowa nowe, których jeszcze dotąd nie słyszał. Układały mu się same pieśni o tym co było, o tym co będzie i jakby to być mogło. I wypieścił je tak, siedząc przy wiatrce w podziemiu, „wykochał” pośród zimy śpiewanki nowe, świergotne i lotne jak młode jaskółki lub śmiałe, skoczne, a psotne jak kózki<sup>349</sup>.

Dalszy przebieg inicjacji polegał na przejściu pieśni od żywiołu wody: huku potoków i szumu rzeki Czeremosz. Aż w końcu Dmytryk, rażony gromem podczas burzy, leżący nagi na ziemi, został odnaleziony przez zbiegłych junaków szukających wodza. I tak, niczym szaman naznaczony przez ponadnaturalne siły, został

<sup>349</sup> S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Pasma I. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny huculskiej*, Sejny 2002, s. 301-302.

<sup>345</sup> Tamże, s. 145.

<sup>346</sup> Tamże, s. 147.

<sup>347</sup> *Rikszarz Amal*, reż. R. Mehta, Kanada 2007.

<sup>348</sup> Tamże.



obrony wodzem, w swojej drużynie założył bractwo śpiewackie i zyskał sławę śpiewaka. Pieśń jawi się tu jako dar, który obdarza wybrańca magicznymi mocami i predestynuje do pełnienia ważnych funkcji.

Zarówno w kontekście magicznym jak i religijnym, pieśń, poprzez rytuał ustanawia lub sankcjonuje ważne wydarzenia w społeczności. Piosenka natomiast, tracąc swą rytualną pozycję, nie niknie z widnokregu, lecz będąc dalekim echem swej poprzedniczki, stale daje się interpretować w kategoriach rytualnej funkcjonalności.

Ale też nie zawsze muzyka odsłania swoje jasne, twórcze oblicze, tak jak mit ukazuje czasem swą destrukcyjną stronę<sup>350</sup>. Argumenty przeciw muzyce zebrał Zbigniew Herbert w poetyckim traktacie *Pana Cogito przygody z muzyką*.

### „Tyrńska władza” a wolność

Przypadek Herberta jest znamieny: dokładna analiza wątku muzyki w jego twórczości ukazuje drogę od młodzieńczej fascynacji, przez negację po późne pojednanie w cyklu *Brewiarz* i innych wierszach ostatniego tomu poety *Epilog burzy*<sup>351</sup>. Wspomniany wiersz mieści się w okresie późnym, nie wieńczy jednak drogi, jest raczej próbą racjonalizacji negatywnych emocji, zbierania argumentów przeciw muzyce, głównie o charakterze etycznym. Głównym zarzutem Pana Cogito wobec muzyki jest właśnie jej władza, zarówno nad ludzkimi emocjami, jak i nad wyborami moralnymi:

nie daje mu tylko spokoju  
tyrńska władza tej sztuki  
impet z jakim się wdziera  
do naszego wnętrza  
zasmuca bez powodu  
raduje bez przyczyny  
napętnia krwią bohaterów  
zające serca rekrutów  
rozgrzesza nazbyt łatwo  
za darmo oczyszcza  
– a któż to dał jej prawo  
tak szarpać za włosy  
wyciskać łzy z oczu  
podrywać do ataku<sup>352</sup>

<sup>350</sup> S. Keen, *Historie, którymi żyjemy*, przeł. E. Paziak, „Albo Albo. Problemy Psychologii i Kultury” 1, 2000, s. 11-12.

<sup>351</sup> Zob. Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998; J. Rozmus, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Kraków 2007, s. 119-135.

<sup>352</sup> Z. Herbert, *Pana Cogito przygody z muzyką*, [w:] tenże, *Elegia na odejście*, Wrocław 1992, s. 34.

Czyż podobnie nie działa mit, gdy reaktywowany podczas rytuału buduje silne „nastroje i motywacje”? Przejmując od muzyki strukturalne cechy, dające mu władzę nad naszymi emocjami, wzmacnia je opowieścią – narracją, wpływającą jednocześnie na sferę racjonalną, stąd jego działanie jest bardziej „wszechogarniające i trwałe”. Tradycja kulturowa pozostawiła nam w spadku narzędzia niezwykle silnie wpływające na naszą *psyche*, co również dzisiaj pozostaje aktualne, choć w sposób odmienny. Rytuał bowiem, ewoluując i przemieszczając się w sferę *profanum*, nie znika z naszego życia, będąc podstawowym czynnikiem ładu społecznego i dzisiaj pozostaje „wszechobecny”.

Czy jednak ta jego właściwość nie ogranicza naszej wolności? Czy w jej imię nie powinniśmy starać się ograniczyć albo wręcz odrzucić porządku rytualnego, jeśli to w ogóle byłoby możliwe? Rothenbuhler stwierdza, że rytuał zakłada pewne zawieszenie naszych władz poznawczych i wolnej woli, ale dla swojej skuteczności wymaga naszej akceptacji. Przecistawiając rytuałowi porządek narzucony siłą, badacz ów widzi w tym pierwszym szansę dla wolności:

Niektórzy twierdzą, że rytuał jest rodzajem symbolicznego zniewolenia, tak jak brutalność stanowi inną jego formę. Sądzę jednak, że owa różnica formy jest czymś, co stanowi istotną różnicę. Symboliczna forma rytuału wymaga akceptacji jednostki, zawsze daje możliwość reinterpretacji, jest umiarkowanie otwarta na zmianę, a sprzeciw nie pociąga za sobą rozlewu krwi. Z pewnością niektóre rytuały będą złe, jak zły jest ład społeczny, w którym występują<sup>353</sup>.

Rytuał bowiem może być także narzędziem zniewolenia, podobnie jak mit czy, funkcjonalnie do niego zbliżona, ideologia tak często wysługująca się odpowiednimi do tego formami muzycznymi. Wtedy jednak sam przeradzać się może w coraz bardziej sformalizowaną ceremonię, przez co przestaje spełniać swoje zasadnicze funkcje, do których należy w pewnej mierze także ustanawianie wolności. O jaką wolność jednak chodzi, to już inna historia. Rytuał, praktykowana od tysięcy lat forma ustanawiania ładu społecznego i kierowania rozwojem jednostek, dzięki specyficznym właściwościom muzyki i mitu, wciąż daje możliwości odrzucenia przemocy i oddziaływania za pomocą perswazji.

<sup>353</sup> E. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna...*, dz. cyt., s. 160-161.



# 7. CZY ISTNIEJE RELIGIJNA TOŻSAMOŚĆ SŁUCHOWA (*AUDENTITY*)? ODKRYWANIE MUZYCZNEJ TRADYCJI RELIGIJNEJ W POLSCE PO ROKU 1989

CZY ISTNIEJE RELIGIJNA TOŻSAMOŚĆ SŁUCHOWA (*AUDENTITY*)?

<sup>354</sup>Pierwszym, szerszym opracowaniem szerokiego zagadnienia muzyki folkowej była monografia Tomasza Rokosza, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Siedlce 2009.

<sup>355</sup>Pomysł ten narodził się podczas dyskusji prowadzonych z dr. hab. A. Pankallą z Instytutu Psychologii UAM, obecnie UKSW.

<sup>356</sup>K. Schulze, *Audentity* [dokument dźwiękowy], Niemcy: Innovative-Communication 1983.

*istnieje w naszym doświadczeniu  
muzyki jakiś trwały rdzeń*

Dariusz Czaja

Od niemal 30 lat obserwować możemy w Polsce wzrastające zainteresowanie tradycyjną muzyką ludową. I choć w kontekście europejskim zjawisko to z różnych przyczyn wydaje się spóźnione, niemniej jego analiza rzuca nowe światło na przemiany zachodzące obecnie w tożsamości zarówno kulturowej, jak i religijnej kolejnych pokoleń<sup>354</sup>. Wśród wielu postaw muzyków młodego i średniego pokolenia wyraźnie wyodrębnił się wąski nurt odwołań do śpiewów religijnych. Po dwóch dekadach nadszedł moment, by przyjrzeć się temu zjawisku z perspektywy psychologiczno-kulturowej, kreśląc zarazem dalsze możliwe drogi badań.

Chodzi o próbę odpowiedzi na pytanie o tożsamościowy aspekt poszukiwań muzycznych. Autor wychodzi z propozycją wprowadzenia do terminologii naukowej<sup>355</sup> pojęcia będącego tłumaczeniem angielskiego neologizmu *audentity* (tożsamość słuchowa), rozpowszechnionego przed laty przez niemieckiego muzyka Klausa Schulzego<sup>356</sup>. Pojęcie to nie funkcjonuje jak dotąd w dyskursie naukowym – czy okaże się przydatne do lepszego określenia i zrozumienia przemian zachodzących we współczesnym świecie?

## **Fonografia i przemiany muzyki w XX wieku**

Kluczowa zmiana, jaka dokonała się w funkcjonowaniu muzyki w XX wieku, związana jest z dynamicznym rozwojem fonografii. Stała się ona podstawową przyczyną degradacji tradycji muzycznych na



świecie<sup>357</sup>, przemiany samego charakteru materiału muzycznego, ale i zmian dotyczących roli słuchacza, który z czynnego uczestnika obrzędu stał się biernym odbiorcą muzyki reprodukowanej. Równocześnie jednak nowoczesne narzędzia zapisu dźwięku pozwalają każdemu słuchaczowi aktywnie komponować otoczenie akustyczne, w którym funkcjonuje. Wystarczy wspomnieć jeden z postulatów Johna Cage'a, by odpowiedzialność za „komponowanie” muzyki przesuwać z artysty na świadomego słuchacza<sup>358</sup>, czy Raymonda Murraya Schafera, który upowszechniając pojęcie *soundscape* – pejzażu dźwiękowego<sup>359</sup>, zachęcał do aktywnego współtworzenia owej „muzyki środowiska” w duchu ekologii dźwięku. Inny kompozytor, J.K. Randall<sup>360</sup>, opublikował poetycki esej pod znaczącym tytułem *Skomponuj siebie*, traktujący o całościowym akcie słuchania, połączonym z doświadczeniem cielesnym i psychicznym.

Okładka płyty Klausa Schulzego *Audentity*<sup>361</sup> przedstawia twarz zasłuchanego mężczyzny ze słuchawkami na uszach i z ciemnymi okularami przesłaniającymi oczy. Ostro skrytykował ten typ doświadczenia muzyki Allen Bloom w swej głośniejszej książce *Umysł zamknięty*, poświęconej przemianom dokonującym się na amerykańskich uniwersytetach w latach 60. i 70. XX wieku. Autor pisze, że:

nic bardziej nie wyróżnia tego pokolenia aniżeli natóg słuchania muzyki. [...] Dzisiaj bardzo duży odsetek ludzi w wieku od dziesięciu do dwudziestu lat żyje dla muzyki. Muzyka jest ich namiętnością; nic ich tak bardzo nie przejmuje jak muzyka; nie potrafili traktować poważnie niczego, co jest muzyce obce<sup>362</sup>.

Przy czym jego uwagi dotyczyły głównie muzyki rockowej, która dzięki walkmanom mogła towarzyszyć młodym ludziom wszędzie, zamieniając ich życie w – jak to ujmuje – „nieprzerwaną, komercyjnie konfekcjonowaną fantazję masturbacyjną”<sup>363</sup>. Ale nie wszyscy są skłonni dostrzegać tylko negatywne aspekty tego typu doświadczenia. Nieco inaczej ujmuje to wspomniany już ekolog dźwięku R. Murray Schafer: z jednej strony widział on zagrożenie płynące z „rozszczerzenia, jakie zaistniało między dźwiękiem pierwotnym a jego elektroakustycznym przekazem lub odtworzeniem”<sup>364</sup>, co określił za pomocą neologizmu „schizofonia”<sup>365</sup>. Z drugiej wskazywał, że słuchanie muzyki przez słuchawki może prowadzić „w stronę nowej integracji z samym sobą”<sup>366</sup>.

„Przestrzeń głowy” (head space) jest popularnym określeniem młodzieżowym, które odnosi się do niepoznawalnej żadnym teleskopem geografii umysłu. [...] Przy odbiorze słuchawkowym

dźwięki nie tylko otaczają słuchającego, lecz wydają się dosłownie emanować z jakichś miejsc w samej czaszce, jak gdyby archetypy podświadomości prowadziły ze sobą rozmowę<sup>367</sup>.

Słuchawki symbolizować więc mogą nie tylko „akuzmatykę”<sup>368</sup>, czyli nastawienie na słuchanie dźwięków bez zwracania uwagi na ich źródło, izolując od otaczającego pejzażu akustycznego. Stwarzają również nowy, niejako wewnętrzny, personalny dźwiękowy pejzaż, który może towarzyszyć człowiekowi niemal wszędzie. I – jak pisze Iain Chambers – pozwalają, „jakkolwiek niepewnie i przejściowo, na narzucenie własnego pejzażu dźwiękowego otaczającemu nas środowisku słuchowemu i tym samym na udomowienie świata zewnętrznego”<sup>369</sup>. W ten sposób uzasadnione wydaje się określenie, użyte jako tytuł albumu przez Klausa Schulzego. „Tożsamość słuchowa” byłaby zatem identyfikacją z określonym światem dźwięków uorganizowanych muzycznie, identyfikacją – być może silniejszą niż utożsamianie ze społecznością, w której się żyje. Ale jak dalej pisze Chambers:

W tym mobilnym otaczającym nas świecie walkman, niczym ciemne okulary i obrazoburcza moda, służy wyróżnieniu, a jednocześnie potwierdzeniu kontaktu jednostki z czymś wspólnym, choć zmiennym (muzyka, moda, estetyka, życie w metropolii... i ich szczególnie cykl życia i śmierci)<sup>370</sup>.

Prócz tych uwag do analizy Blooma trzeba koniecznie dodać korektę. Ów amerykański filozof pisał, że „nie istnieje obecnie żadna konkurencyjna strawa dla ducha”<sup>371</sup> i dalej: „Dopóki [...] będą mieć na uszach słuchawki walkmana, dopóty nie usłyszą, co ma im do powiedzenia wielka tradycja. A kiedy po długim czasie nareszcie zdejmą słuchawki, stwierdzą, że są głusi”<sup>372</sup>. Po ponad trzech dekadach napisania tych słów<sup>373</sup> sytuacja na rynku muzycznym uległa znacznej zmianie. Nie tylko pojawiły się i wciąż pojawiają nowe stylistyki muzyczne, również te dawniejsze ulegają przemianom, dochodzi do rozlicznych kompilacji i projektów artystycznych ponad granicami nawet tak, zdawałoby się, odległych obszarów, jak muzyka klasyczna i etniczna, jazz, rock czy rap. Młodzi mają dziś do wyboru dużo więcej nurtów muzycznych, wielu nastawionych jest na poszukiwanie nowych brzmień, zarówno tych generowanych przez instrumentarium elektroniczne i alternatywne metody kompozycji, jak i na dźwięki wyrastające z tradycji etnicznych czy z natury. Wśród nich swoje ważne miejsce zajmuje muzyka dawna, muzyka ludowa i tradycyjne śpiewy religijne<sup>374</sup>. Czy odwołanie do tych ostatnich jest w Polsce na tyle

<sup>357</sup> Tamże, s. 59.

<sup>358</sup> Schaeffer P., *Akuzmatyka*, [w:] *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., Gdańsk 2010, s. 106–112.

<sup>359</sup> I. Chambers, *Spacer słuchowy*, [w:] *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 133.

<sup>370</sup> Tamże, s. 133.

<sup>371</sup> A. Bloom, *Umysł zamknięty...*, dz. cyt., s. 87.

<sup>372</sup> Tamże, s. 94.

<sup>373</sup> Amerykańskie wydanie książki Blooma: 1987; oryginalny tytuł: *The Closing of the American Mind*.

<sup>374</sup> Odrebnym zjawiskiem, również ciekawym z perspektywy przemian religijności, jest pojawienie się i żywotność wśród muzyków folkowych ostatnich lat inicjatywy artystycznych alternatywnych czy krytycznych wobec chrześcijańskiego nurtu tradycji, bliskich np. słowiańskiej demonologii ludowej (np. zespół Żywiolaki) czy odwołujących się do np. feminizmu (zespół Same Suki).



<sup>375</sup>W. Burszta, *Poszukiwanie korzeni w dobie detradycjonalizacji*, „Czas Kultury” 104–105, 5–6/2001, s. 170–176.

<sup>376</sup>Tamże; zob. też A. Czekanowska, *Pierwszy i drugi byt folkloru*, „Gadki z Chatki. Pismo Folkowe” 32, 1/2001, s. 4–6.

<sup>377</sup>M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkliem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa 2011.

<sup>378</sup>Zob. A. Czekanowska, *Pierwszy i drugi byt folkloru...*, dz. cyt.

<sup>379</sup>Tamże.

<sup>380</sup>Stęszewski J., *Folklor i folklorizm wczoraj, dziś i jutro* [artykuł publikowany w folderze XXV Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, Lublin 1991, aktualizowany w 2002 roku]; [http://gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folklor\\_i\\_folklorizm\\_wczoraj.html](http://gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folklor_i_folklorizm_wczoraj.html) [dostęp: 17.09.2021]. Szerzej o terminologii – por. T. Rokosz, *Od folkloru do folklu...*, op. cit.

<sup>381</sup>Por. M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkliem...*, dz. cyt.

<sup>382</sup>Por. A. Pankalla, A. Wieradzka, *(Post)ponowoczesna tożsamość religijna Polaków a antropologia chrześcijańska – „woda i ogień”?* [referat]: II Ogólnopolska Konferencja Naukowa pt. „Duchowość a Terapia. Teoria, Historia, Praktyka,

wyraźne, że można mówić w ich kontekście o fenomenie religijnej tożsamości słuchowej – której wyróżnikiem w obecnej dobie byłoby podtrzymywanie nadwątlonej nici, wiążącej współczesne pokolenie ze światem przodków i ich tradycją?

## Globalizacja a przebudzenie etniczne

Na wskazane wcześniej przemiany technologiczne nałożyły się dodatkowo procesy globalizacyjne. Wojciech Burszta<sup>375</sup>, przedstawiając tezę o koegzystencji we współczesnej kulturze przeciwstawnych nurtów mentalnych, wymieniał wśród nich tradycję i detradycjonalizację. Tezę tę badacz ilustrował koncepcją tradycji „wynalezioną” (konstruowaną) Hobsbawma i Rangera<sup>376</sup> – która przejawiała się m.in. zwrotem ku tradycyjnym rytuałom; ku odnalezieniu utraconego rytmu i odzyskaniu poczucia ciągłości. W podobnym tonie pisze Marta Trębaczewska, nadając swojej książce podtytuł *Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*<sup>377</sup>. Ale też warto wspomnieć o sceptycyzmie folklorystów do bezkrytycznego przenoszenia pojęć antropologii anglosaskiej na grunt Europy Wschodniej<sup>378</sup>.

Opisywane praktyki artystyczne zazwyczaj funkcjonują pod nie dość precyzyjnym określeniem folk, nazywane też drugim wcieleniem folkloru<sup>379</sup>, lub włączane w szersze pojęcie folklorizmu<sup>380</sup>. Od lat 80. XX wieku na stałe zagościła również w salach koncertowych tzw. *world music* – rozumiana zazwyczaj jako muzyka etniczna pochodząca z różnych stron świata<sup>381</sup>. Mianem tym określa się też jej pochodne – różnorodne transkulturowe hybrydy, które można traktować jako muzyczne odzwierciedlenie zjawiska opisanego przez Wolfganga Welscha jako tożsamość transkulturowa<sup>382</sup>. Dekonstrukcji „opowieści”, jaką snują w Internecie twórcy i sympatycy *world music* poświęcił książkę o znamienym tytule *Etno* serbski badacz Ivan Čolović. W swojej analizie zwraca on również uwagę na tożsamościowy aspekt ogromnego zainteresowania muzyką etniczną, ale nie wchodzi w niuanse np. polskiej muzyki etnicznej, czy tym bardziej religijnej. Próbuąc całościowo spojrzeć na zjawisko *world music*, dochodzi do wniosku, że jego istotą jest pewien konstrukt o nazwie „dźwięk etno”: „Przyjmuje się, że jest on pozaczasową tożsamością muzyczną, dźwiękowym kodem wspólnoty etnicznej, która także w ten sposób, poprzez identyfikowanie się z nim, dyskursywnie konstruuje się jako pierwotna duchowa jakość”<sup>383</sup>. Wydaje się, że w tego typu uogólnieniu ginie tak niszowe zjawisko, jak tradycja pieśni

Uniwersytet Jagielloński  
Kraków 10–12.05.2013.

<sup>383</sup>I. Čolović, *Etno*, przeł. M. Petryńska, Sejny 2012, s. 254.

<sup>384</sup>Zob. T. Rokosz, *Między folklorem a folkliem...*, dz. cyt., s. 62–63, 86–94; M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkliem...*, dz. cyt., s. 77–90; R. Mazur-Hanaj, *Panu Bogu świeczkę lub qui cantat bis orat*, „Czas Kultury” 97, 4/2000, s. 28–31.

<sup>385</sup>A. Czekanowska, *Pierwszy i drugi byt folkloru*, „Gadki z Chatki. Pismo Folkowe” 32, 1/2001, s. 5.

<sup>386</sup>Por. J. Bartmiński, *Formy obecności sacrum w folklorze*, [w:] *Folklor – sacrum – religia*, red. J. Bartmiński, M. Jasińska-Wojtkowska, Lublin 1995, s. 9–19; R. Mazur-Hanaj, *Panu Bogu świeczkę...*, dz. cyt.

<sup>387</sup>T. Rokosz, *Polska pieśń tradycyjna we współczesnym obiegu artystycznym*, „Czas Kultury” 104–105, 5–6/2001, s. 229.

<sup>388</sup>R. Mazur-Hanaj, *Pokolenie nomadów*, „Wędrowiec” 2, 2001, s. 13–14. T. Rokosz wskazuje również na wzorce płynące z krajów ZSRR, Rosji i Ukrainy już w latach 70. – por. tenże, *Od folkloru do folklu...*, dz. cyt., s. 86.

<sup>389</sup>Por. T. Janas, *Folk w Polsce – próba prezentacji*, „Czas Kultury” 88, 1/1999, s. 4–11.

„nabożnej”, odwołującej się nie tylko do idiomu etnicznego, ale i religijnego.

Takie uogólniające podejście nie opisuje zatem zjawiska w jego zniuansowaniu i dynamice. W odróżnieniu od działań scenicznych o eklektycznej stylistyce lub charakterze komercyjnym, muzycy starający się osiągnąć w swych działaniach jak największą autentyczność brzmienia określani byli, szczególnie na początku, jako przedstawiciele nurtu purystycznego<sup>384</sup>. To o nich pisze Czekanowska: „Głównym zadaniem ambitnych zespołów młodzieżowych stała się więc walka z oficjalnie lansowaną subkulturą masową, a za wiodące hasło ogłoszono «powrót do ciszy dawnej wsi» (zespoły tzw. purystyczne) czy po prostu «do domu»”<sup>385</sup>. W tych właśnie środowiskach daje się zauważyć zainteresowanie całokształtem folkloru, ignorujące sztuczny podział na „folklor religijny” i „niereligijny”<sup>386</sup>, to przede wszystkim muzycy tego nurtu poszukują i rejestrują, wykonują i nagrywają pieśni nabożne.

Co zatem decyduje o tym, że jedni wybierają daleką egzotykę kulturową czy mieszanie odległych muzycznych światów, inni zaś zaczynają poszukiwać zapomnianej już niemal, rodzimej tradycji? Bardzo często decyzja ma charakter indywidualnego wyboru – jak pisze Tomasz Rokosz: „Bywa jednak i tak, że znajdują się ludzie, którzy zainteresowani najpierw namiastką ludowości, odbywają powrotną drogę w czasie i docierają do pierwotnej wersji pieśni i do informatora, jej strażnika”<sup>387</sup>.

## Wariant polski

Zwrot ku muzycznym „korzeniom” własnej kultury w tej części Europy zapoczątkowany został na Węgrzech na fali ruchu kontrkulturowego, co zaowocowało powstaniem w latach 70. domów tańca, traktowanych zarazem jako forma pokoleniowego oporu przeciw komunizmowi<sup>388</sup>. W Polsce muzyka folkowa narodziła się stosunkowo późno, na dobre dopiero w latach 80. Przede wszystkim grano jednak muzykę obcą: andyjską, indyjską czy irlandzką, ostrożnie sięgając po motywy głównie mniejszości narodowych zamieszkujących dawniej i obecnie w Polsce. Później też – w latach 90. – modne stało się mieszanie stylistyk: jazzowej, reggae, rockowej, elektronicznej, popowej. Równocześnie upadek komunizmu przyniósł w latach 90. coraz większe zainteresowanie polskiego folklu rodzimą tradycją<sup>389</sup>. Ogromną rolę odegrało tu Radiowe Centrum Kultury Ludowej Programu II Polskiego Radia;





a swoistym ojcem chrzestnym ruchu młodych skrzypków stał się artysta-malarz i pasjonat-etnomuzykolog Andrzej Bieńkowski<sup>390</sup>.

Od razu też ujawniła się złożoność postaw i odmienność środowisk<sup>391</sup>. Zaczęły toczyć się dyskusje wewnętrzne i, co ważniejsze, pojawiło się szereg różnorodnych inicjatyw, prowadzących ostatecznie do odkrycia i docenienia roli żywej tradycji. Równocześnie też wyłoniły się działania artystyczne podległe komercjalizacji, która jednak nie dotknęła wszystkich inicjatyw. Szczególnie cenne okazały się projekty artystyczne, edukacyjne i badawcze oraz festiwale<sup>392</sup>.

Dzisiaj mówić można o pełnym pluralizmie poszukiwań twórczych. Muzycznie reprezentowany jest zarówno wschód, jak i zachód Polski, góry i północ – cała dawna Rzeczpospolita muzyczna wraz z jej mniejszościami, nie wspominając o rozległej gamie propozycji alternatywnych<sup>393</sup>.

## Muzyczne drogi prowadzące do pieśni religijnych

W tym niezwykle żywiołowym i barwnym nurcie artystyczno-kulturowym rysuje się kilka dróg, którymi trafiały do młodych słuchaczy tradycyjne pieśni nabożne. Dzięki wciąż żywej tradycji śpiewania koled już w latach 90. popularne stały się koncerty i nagrania pieśni bożonarodzeniowych wykonywanych w stylistyce bliskiej *world music* bądź muzyce wiejskiej. Inną ścieżkę wyznaczało zainteresowanie muzyką dawną, w tym chorałową – tutaj niebagatelną rolę odegrał śpiewak Marcin Bornus-Szczyciński oraz środowisko dominikańskie, współorganizujące festiwal Pieśń Naszych Korzeni w Jarosławiu<sup>394</sup>. Zupełnie odrębną drogę ku wiejskim tradycjom wyznaczało środowisko teatralne, począwszy od pionierskich działań Ośrodka Działań Teatralnych Gardzienice i Fundacji Muzyka Kresów w Lublinie, przede wszystkim jednak Teatr Węgajty i jego Schola<sup>395</sup>. Ważną rolę odgrywały i nadal odgrywają tradycyjne pieśni religijne z gór, szczególnie z Podhala i Beskidu Żywieckiego, a także Beskidu Niskiego, którego łemkowskie tradycje eksplorowało lubelskie środowisko zgromadzone wokół ACK Chatki Żaka. Ale nawet w tak odległych stylistykach jak ballada poetycka czy muzyka jazzowa pojawiają się wyraźne nawiązania do tego rodzaju pieśni. Jednak największe znaczenie miały, jak się wydaje, rozliczne inicjatywy muzyków związanych z Kapelą Bractwa Ubogich<sup>396</sup> i warszawskim Domem Tańca. To tam zainicjowano nie tylko powrót do muzyki skrzypcowej i tańców z Mazowsza

<sup>390</sup> Zob. pierwszą publikację książkową tego autora: A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci. Ludzie, obyczaje, muzyka*, Warszawa 2001.

<sup>391</sup> Por. T. Rokosz, *Od folkloru do folku...*, dz. cyt.; M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkiem...*, dz. cyt.

<sup>392</sup> Najpełniejsze źródło informacji na temat folku w Polsce zawiera: *Ossower. Encyklopedia Polskiego Folklu*. Por: <http://godki.lublin.pl/encyklopedia/index.html>.

<sup>393</sup> O dynamice ruchu folkowego świadczyć może również liczba wydawnictw płytowych. Por: <http://www.serpent.pl/>

<sup>394</sup> <http://festiwal.jaroslav.pl/>

<sup>395</sup> Więcej o tych działaniach – zob. T. Rokosz, *Od folkloru do folku...*, dz. cyt.

<sup>396</sup> Kapelę Bractwa Ubogich tworzyli: Anna Broda, Alicja Hałas, Agata Harz, Witold Broda, Jacek Hałas, Remigiusz Mazur-Hanaj, Janusz Prusinowski, Adam Strug. Szerzej o tym środowisku – zob. tamże.

i Radomskiego, ale także do pieśni nabożnych z tych oraz innych terenów Polski. W różnych środowiskach przywrócono też do życia tak dzisiaj „egzotyczne” pieśni dziadowskie, wykonywane przy wtórze instrumentu niemal zapomnianego – liry korbowej. Liczba koncertów, festiwali, warsztatów i wydawnictw świadczą o tym, że potrzeba odwołania się do repertuaru dawnych pieśni religijnych nie dotyczyła tylko wąskiego grona pasjonatów, ale zaistniała w nieco szerszej perspektywie.

Czy jednak zwrot ten nie dokonał się zbyt późno? Wszak po reformie liturgii, przeprowadzonej podczas Vaticanum II, doszło do daleko idącej zmiany i ogromny repertuar pieśniowy wyszedł niemal zupełnie z użycia. Zbyt radykalne metody wprowadzania tych zmian spotkały się zresztą z krytyką<sup>397</sup>. Sytuacja jest dodatkowo skomplikowana, gdyż pieśni religijne miały w badaniach etnograficznych status nie do końca określony, przez co jako repertuar kościelny często pomijane były przez zbieraczy folkloru.

## Etnografia a pieśni nabożne

Już Oskar Kolberg miał problem z pieśniami religijnymi śpiewanymi przez lud: opisując folklor poszczególnych regionów dawnej Rzeczypospolitej, nie od razu notował pieśni nabożne. Jak czytamy w tomie 1 jego dzieł z 1855 roku: „Lecz bywały i śpiewy oddane czysto, ale (pozornie) pozbawione owej równowagi taktowej, do której ucho nasze nawykło, przypominające w tym niekiedy dawne śpiewy i chorały kościelne”<sup>398</sup> – w końcu więc Kolberg zaczął też notować koledy, pieśni nabożne i dziadowskie – w efekcie zebrał ich kilkaset, co stanowi nieocenione dziś źródło badań, przydatne również dla młodych muzyków.

Dopiero w latach 70.–80. XX wieku Instytut Muzykologii Kościelnej KUL podjął akcję nagrywania, badania, opracowywania i wydawania polskich śpiewów religijnych. Zgromadzone wtedy zbiory stanowią swoisty fenomen, wypełnienie luki w Archiwum Fonograficznym Instytutu Sztuki PAN<sup>399</sup> – składa się bowiem na nie ponad 25 tys. nagrań<sup>400</sup>. Inicjatorem akcji zbierania i badania śpiewów religijnych był ks. Bolesław Bartkowski<sup>401</sup>. Jej owocem miało być opracowanie, z którego wielotomowej edycji jak na razie ukazał się tom 1, gdzie czytamy: „Religijny charakter śpiewu wynika przede wszystkim z jego treści słownej i z przeznaczenia (funkcji), zaś z muzyki tylko o tyle, o ile jest ona trwale z treścią i funkcją skorelowana, a dzięki temu pojmowana jako religijna”<sup>402</sup>. Specyfikę tradycyjnych polskich śpiewów religijnych Bartkowski i inni opisują

<sup>397</sup> Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2002.; A. Strug, *O śpiewie tradycyjnym i pobożności ludowej. Rozmowa z Adamem Strugiem*, „Konteksty” 303, 4/2013, 208–209.

<sup>398</sup> O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 1, *Pieśni ludu polskiego*, Wrocław–Poznań 1974, s. VIII.

<sup>399</sup> Zob. P. Dahlig, *Zbiory fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, „Twórczość Ludowa” (3–4) 1999*, s. 29–33.

<sup>400</sup> Zob. *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej: zachowanie dziedzictwa – inspiracje – przeobrażenia*, (red. T. Rokosz, B. Bodzioch, K. Strycharz-Bogacz), Lublin 2019.

<sup>401</sup> Zob. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.

<sup>402</sup> *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. B. Bartkowski, Lublin 1990, s. 19.



w jej związkach z całokształtem muzycznej tradycji polskiej wsi, ale wskazują również, że są one „bardzo silnie osadzone w kontekście kultury polskiej”<sup>403</sup>, nie tylko wiejskiej, również szlacheckiej<sup>404</sup>. U Bartkowskiego pojawia się nawet pojęcie wspólnego dla pieśni religijnych i niereligijnych „tonalnego logosu”<sup>405</sup>. Jak się zatem okazuje, sięganie do dawnego repertuaru kościelnego, przyswojonego przez wieś, to dotykane również innych obszarów dawnej polskiej tradycji, głębsza jej percepcja.

Dzięki inicjatywie muzykologów z KUL-u na młode pokolenie lat 90. czekał obszerny zbiór nagrań śpiewów religijnych, które nie tylko można było opracowywać i badać, ale także wykorzystywać we własnym repertuarze.

## „Puryzm” i autentyczność

Jak już napisano, najciekawsze artystycznie, przygotowywane z pieczołowitością i dbałością o oryginał, opracowania pieśni nabożnych proponowały środowiska „purystyczne” – przede wszystkim Fundacja Muzyka Kresów i Kapela Bractwa Ubogich, a po jej rozpadzie muzycy ją współtworzący oraz środowisko skupione wokół powstałego w 1996 roku warszawskiego Stowarzyszenia Dom Tańca. W deklaracji jej członków czytamy, iż celem Domu Tańca:

jest budowanie środowiska ludzi szanujących i świadomych wartości polskiej tradycji ludowej, potrafiących przez taniec, muzykę, śpiew w niej uczestniczyć i ją przekazywać. Chcemy pomóc młodym ludziom w określaniu ich własnej tożsamości jako Polaków i Europejczyków. [...] Jesteśmy przekonani, że świadomość własnych korzeni jest dla każdego równie czymś ważnym, jak świadomość przynależności do kręgu kultury europejskiej<sup>406</sup>.

W tych, ale i w innych środowiskach, np. lubelskim, związanym Akademickim Centrum Kultury Chatka Żaka, pojawiły się różnorodne inicjatywy: festiwale, warsztaty, wyprawy połączone z rejestracją tradycyjnych śpiewów, wydawnictwa: pisma, filmy, płyty, na których nagrywano pieśni pochodzące z różnych źródeł: z pism Kolberga, z dawnych śpiewników, z archiwów KUL-u, a często także te przejęte z żywej tradycji, niejednokrotnie lokalnej czy rodzinnej poszczególnych muzyków. Były to wszystkie działania idące wbrew panującej tendencji do wypierania z pamięci zbiorowej dziedzictwa tradycji wiejskiej<sup>407</sup>.

Literacką wykładnię tego kulturowego zwrotu, choć głównie odnoszącego się do muzyki skrzypcowej, dał filozof i pisarz, ukrywający się pod pseudonimem Wit Szostak<sup>408</sup> w powieści *Oberki do końca świata*. Opowieść o dawnym, zapomnianym już muzykancie wiejskim z Radomskiego zwieńczona została odkryciem jego muzyki przez pokolenie wnuków, którzy zaczęli pielgrzymować z miasta na wieś do swoich samotnych dziadków, by uczyć się dawnych technik gry na skrzypcach oraz wchłaniać zapomniany repertuar śpiewaczy i atmosferę dawnego życia<sup>409</sup>.

Choć powieść ta ilustruje pewne zjawisko kulturowe, nie zawsze jednak drogi odkrywania odchodzących pokładów kultury są takie same. Dominikanin, o. Wojciech Gołaski, opisując dawne tradycje kantorskie, wspomina o „sukcesie”, jaki odniósł jako kantor prowadzący śpiew wiernych w warszawskim kościele oo. dominikanów świetny śpiewak, członek Kapeli Bractwa Ubogich, Adam Strug – uczeń autentycznego kantora i śpiewaka pogrzebowego Jana Nasiadko<sup>410</sup>. Mamy tu zatem próbę nie tylko sięgnięcia po repertuar religijny, ale również osadzenia go w jego naturalnym, obrzędowym kontekście.

## Muzyka znacząca tożsamość – aspekt religijny

Konstatacja o ścisłym związku tradycji z tożsamością kulturową, której muzyka stanowi jeden z ważnych elementów, pojawia się u wielu autorów<sup>411</sup>. Jak się wydaje, ma to swoje przełożenie również na sferę religii i religijnej tożsamości.

We wstępie do monograficznego numeru kwartalnika „Konteksty”, w całości poświęconego festiwalowi Pieśń Naszych Korzeni w Jarosławiu, antropolog Dariusz Czaja pisał:

muzyka jest ściśle związana z naszą tożsamością, z naszą kulturową pamięcią, z naszym byciem-w-świecie, mówiąc już najprościej: z naszym życiem. Życiem rozumianym nie w kategoriach społecznej pragmatyki czy doraźnych celów i interesów, ale w kategoriach najściślej duchowych<sup>412</sup>.

Nie wnikając się w badania materiału muzycznego ani w opis konkretnych postaw twórczych, warto zadać pytanie o szerszy rezonans – identyfikację współczesnego pokolenia Polaków z melodiami i tekstami, barwami dźwięków, artykulacją i rytmem, w końcu z samymi sytuacjami obrzędowymi, w których muzyka ta dawniej funkcjonowała. Podczas wspomnianego przed chwilą festiwalu, na którym od lat dominuje sakralna tradycja

<sup>403</sup> B. Bartkowski, *W żywej tradycji – rozmowa z ks. Bolesławem Bartkowskim*, „Wędrowiec” 1, 2001, s. 25.

<sup>404</sup> Por. P. Kazanowski, *Muzyka naszych korzeni*, „Christianitas” 50, 2012, s. 5–10.

<sup>405</sup> B. Bartkowski, *W żywej tradycji...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>406</sup> B. Wilgosiewicz, *Dom tańca – poszukiwanie nowego sposobu kontynuacji tradycji ludowej*, „Czas Kultury” 88, 1/1999, s. 40.

<sup>407</sup> Por. J. Wasiewicz, *Gdzie jest miejsce chłopów w pamięci zbiorowej współczesnych Polaków? Przypatrując się pewnej starej fotografii*, „Kultura Współczesna” 82, 2/2014, s. 82–100.

<sup>408</sup> Właśc. Dobrosław Kot.

<sup>409</sup> Zob. W. Szostak, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007.

<sup>410</sup> Zob. W. Gołaski, *Tradycje kantorskie w śpiewie liturgicznym*, „Wędrowiec” 1, 2001, s. 26–28.

<sup>411</sup> Por. I. Čolović, *Etno...*, dz. cyt.; A. Czekanowska, *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*, Warszawa 2008; J. Żmizdiński, *Do jakich prowadzą źródła. O poszukiwaniach prawdy brzmienia*, „Czas Kultury” 97, 4/2000, s. 72–78; tenże, *Muzyka znacząca tożsamość*, „Czas Kultury” 109–110, 4–5/2002, s. 15–20.

<sup>412</sup> D. Czaja, *Pieśni śpiewają. Przystanek Jarosław*, „Konteksty” 303, 4/2013, s. 3.



chrześcijańska z różnych stron Europy, w tym również z Polski, organizowane są też warsztaty śpiewu – owo „laboratorium” Czaja charakteryzuje w ten sposób: „cel jest zawsze ten sam – dotarcie do światów zapomnianych, porzuconych, uznanych za anachroniczne [...]. W pierwszym rzędzie chodzi o światy muzyczne – to oczywiste. Ale zaraz później – duchowe”<sup>413</sup>. W owej identyfikacji, jak się wydaje, przejawia się żywa tęsknota za wspólnotą, zarówno w znaczeniu horyzontalnym, jak i wertykalnym, za wartościami „dawnego” świata, jak go ujmował Stanisław Vincenz<sup>414</sup>. Potwierdza to muzyk i twórca festiwalu Wszystkie Mazurki Świata, Janusz Prusinowski, tak charakteryzując całokształt muzyki wiejskiej:

tradycyjne granie włącza w jakąś ponadczasową społeczność. Wszyscy, którzy byli przed nami, mogą pojawić się w naszych dźwiękach, w naszych pieśniach i tak możemy wyrazić do nich miłość. A zatem jest to żywa muzyka, żywych ludzi, ale również w tym sensie, że żyją w niej tradycja oraz historia. Chciałbym, żeby to dążyło ku przyszłości i trwało – rozwijało się jak żywy organizm<sup>415</sup>.

Wybór tej, a nie innej muzyki, którą się wykonuje i której się słucha, podyktowany jest właśnie „utożsamieniem się” z pewnym światem dźwięków – bo jak pisze Czaja: „Chodziło raczej o to, by najpierw możliwie głęboko «usłyszeć» w sobie tę muzykę [...]. A wszystko po to, by sprawdzić, czy wchodzi ona w jakikolwiek rezonans z naszym doświadczeniem”<sup>416</sup>. Takie podejście pomaga, jak się wydaje, utrzymywać silne „nastroje” i „motywacje” – parafrazując definicję religii Clifforda Geertza<sup>417</sup> – dzięki którym postrzegamy samych siebie jako „bliższych korzeniom”, bardziej autentycznych. W aspekcie religijnym wybór ten daje poczucie uczestnictwa w ściśle określonej tradycji duchowej, odbieranej jako własna, ponieważ praktykowana była przez pokolenia przodków. Jak pisze Czekanowska: „W podejmowanych dziś próbach interpretacji muzyki i jej funkcji podkreśla się właściwą jej moc autentyczności odczuwaną w znacznym stopniu intuicyjnie”<sup>418</sup>.

To wieloaspektowe zjawisko daje się również zinterpretować w kategoriach mitu personalnego<sup>419</sup>. Świadczy o tym zarówno epifaniczny charakter doświadczenia – „odkrycia” dla siebie tej właśnie muzyki, jak i silny związek emocjonalny, wynikający z przywiązania do tych właśnie pieśni, determinacja i trud włożony w ich poszukiwanie i rekonstrukcję. Wieloletnie ich wykonywanie staje się w końcu doświadczeniem codziennym, czymś naturalnym – jak charakteryzuje płytę zawierającą pieśni nabożne o świętych, organista i kantor Bartosz Izbiński: „Ja bym unikał jednak określenia

«rekonstrukcja», ponieważ to jest w jakiś sposób żywe. Tak po prostu wygląda nasze granie. A zatem jest to kreacja, ale nie muzyczna swawola, którą sobie wymyślam, bo tak mi w duszy gra”<sup>420</sup>.

## Moda czy poszukiwanie „rdzenia”?

Rozmiar tego zjawiska słusznie może rodzić pytanie, czy w szerszej, kulturowej perspektywie bardziej jest ono ponowoczesną modą czy może raczej poszukiwaniem „rdzenia”, o którym mówili w kontekście tożsamości religijnej Pankalla i Wieradzka: „dla stabilności psycho-fizyko-duchowej rdzeń tożsamości powinien stanowić niezmienny i trwały konstrukt”<sup>421</sup>. Co ciekawe, metafora „rdzenia” pojawia się również w refleksji Dariusza Czai, tyle że w kontekście samej muzyki:

oprócz zmiennych akcydensów historycznych wpływających nieuchronnie na sposób odbioru, istnieje w naszym doświadczeniu muzyki jakiś trwały rdzeń, coś, co pozwala nam dziś usłyszeć dzieła muzyczne odległe od nas historycznie i mentalnie, usłyszeć to, co w nich istotne, choć ich pierwotny kontekst dawno przeminął. Usłyszeć oznacza tu: poczuć na sobie ich moc, przejąć się nimi, wzruszyć, poruszyć<sup>422</sup>.

Wysiłek włożony choćby w aktywne poszukiwania i warsztaty czy wręcz konieczność zaangażowania się w obrzędy modlitewne, świadczyłyby raczej o tym drugim wariantcie. Dochodzi tu jeszcze przełamywanie trudu percepcji, gdyż zazwyczaj, jak pisał Piotr Kazanowski: „Współczesny człowiek, konfrontując się z muzyką, o której mówimy, napotyka trudność natury estetycznej czy ściślej: percepcyjnej, a chrześcijanin dodatkowo – moralnej”<sup>423</sup>. W innym miejscu ten sam autor notował: „Pieśni nabożne służą nie tylko kontemplowaniu tajemnic roku liturgicznego, nie tylko budzą emocje, lecz przez swoją długość są również swoistymi narzędziami ascezy ciała”<sup>424</sup>. Obserwacje młodych osób uczestniczących w koncertach i zabawach, w nabożeństwach i warsztatach, które autor niniejszego artykułu miał okazję poczynić w ciągu ostatnich 20 lat, zdają się potwierdzać tezy zawarte w przytoczonych wypowiedziach. Nie wyklucza to oczywiście istnienia pewnej koniunktury na folk i jej wpływu na wybory artystyczne współczesnych muzyków, ale ona dotyczy przede wszystkim pieśni świeckich i to w mocno uwspółcześnionych aranżacjach<sup>425</sup>.

Wiele już napisano na temat roli, jaką będzie odgrywać muzyka w XXI wieku, zwracając uwagę zwłaszcza na dwa aspekty: duchowy i tożsamościowy. Daje się zauważyć wyraźną tendencję: alternatywę dla muzyki klasycznej, europejskiej, zachodniej,

CZY ISTNIEJE RELIGIJNA TOŻSAMOŚĆ SŁUCHOWA (AUDENTITY)?

<sup>413</sup> Tamże, s. 6.

<sup>414</sup> Zob. S. Vincenz, *Mała Itaka. Rozmyślenia o kulturze ludowej*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. 1, Warszawa 1983 s. 162–177.

<sup>415</sup> J. Prusinowski, *Muzyka żywych ludzi – rozmowa z Januszem Prusinowskim, muzykiem, dyrektorem artystycznym festiwalu Wszystkie Mazurki Świata*, „Christianitas” 50, 2012, s. 32.

<sup>416</sup> D. Czaja, *Pieśni śpiewają...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>417</sup> C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 112.

<sup>418</sup> A. Czekanowska, *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*, Warszawa 2008, s. 258.

<sup>419</sup> Por. S. Keen, *Historie, którymi żyjemy*, „Albo i Kultury” (1) 2000, s. 9–17.

<sup>420</sup> W. Broda, B. Izbiński, *O polskich korzeniach muzycznych, żywej tradycji i narodowym przenikaniu kultury na przykładzie Pieśni do Świętych (i nie tylko)*. Rozmowa z Witkiem Brodą i Bartoszem Izbińskim, „Christianitas” 50, 2012, s. 17.

<sup>421</sup> A. Pankalla, A. Wieradzka, *(Post)ponowoczesna tożsamość religijna...*, dz. cyt.

<sup>422</sup> D. Czaja, *Pieśni śpiewają...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>423</sup> P. Kazanowski, *Muzyka naszych korzeni*, „Christianitas” 50, 2012, s. 6–7.

<sup>424</sup> Tamże, s. 7.

<sup>425</sup> Największy, międzynarodowy sukces sceniczny odniosła grupa Kapela ze Wsi Warszawa: [www.kzww.pl/](http://www.kzww.pl/)



komercyjnej ma stanowić „plemienne” Południe i „duchowy” Wschód – to właśnie wschodnie idee i praktyki muzyczne przywrócić mają w cywilizacji zachodniej lecznicze właściwości muzyki. Jak pisze Fabien Maman: „muzyka, gdy pozostaje w zgodzie z energetycznymi prawami wszechświata, może stanowić ogromną siłę wspomagającą rozwój fizyczny i duchowy”<sup>426</sup>. Willi Grimm zaś stwierdza: „Rdzenne ludy przechowują tradycję. [...]. Jednym z jej aspektów jest dziedzictwo muzyczne obejmujące piosenki, śpiewy i rytualne bądź zwyczajne instrumenty muzyczne. [...] Dźwięku używano, aby leczyć i ożywiać duszę”<sup>427</sup>. Dzisiaj alternatywą dla ludzi Zachodu mają być np. warsztaty gry na australijskich didgeridoo, podczas których ma się dokonać powrót muzyki do trzewi i do duszy. Jeszcze bardziej radykalnie brzmią słowa Petera Hamela:

W tej duchowo nowej muzyce chodzi o to, by uczyć się od wszystkich muzycznych tradycji, tropić zapomniane pokłady oraz wydobyć na światło dzienne pierwotne funkcje muzyki, jej związki z najgłębszymi doświadczeniami człowieka, tak by nie popaść przy tym w naiwny eklektyzm<sup>428</sup>.

Jednak wielu rodzimych muzyków zapewne chętniej podpisałoby się pod słowami Janusza Prusinowskiego: „Eureka: to, czego szukaliśmy daleko, jest tuż – tutaj jest nasze miejsce”<sup>429</sup>.

### Tradycjonalizm czy tradycja?

Uzasadnione w tym kontekście użycie kategorii mitu pozwala wyjaśnić to zjawisko jako konstelację kilku tendencji: to potrzeba Innego, a zarazem bliskiego, gdzie lud postrzega się jako „innego pośród nas”; zwrot ku źródłom, kiedy wieś utożsamiana jest z pierwotnością; kontrkulturowy, zarazem pokoleniowy bunt jako wołanie o wartości zdegradowane oraz potrzeba określenia własnej tożsamości narodowej i religijnej w obliczu ogólnej degradacji tradycji<sup>430</sup>. Dziś ówczesną diagnozę należy uzupełnić, szczególnie w kontekście obecnie rozpatrywanego tematu, o głód transcendencji.

Muzyka często manifestuje swoje bliskie związki z rytuałem. W kontekście kultu religijnego ks. Joachim Waloszek pisze o muzyce jako o świętym znaku liturgicznym: „Nawet jednak, niezależnie od związków ze Słowem, sam *znak muzyczny* jako taki, charakteryzuje się *sui generis* teologiczną przejrzyistością i siłą sugestii”<sup>431</sup>. Autor ten dodaje również uwagę o wspólnototwórczych właściwościach grupowego śpiewu, ponieważ ludzie odkrywają wtedy „głębsze

znaczenie bycia razem”<sup>432</sup>. Podobnie ujmuje to o. Wojciech Gołaski, gdy pisze, że śpiew wymaga całkowitego zaangażowania i zyskuje też wymiar wspólnotowy<sup>433</sup>.

Czy znaczyłyby to, że w poszukiwaniu i odkrywaniu ludowych śpiewów religijnych dostrzec możemy swoistą postawę antypost-modernistyczną – gdyż wiodącą do głębszego zaangażowania, współtworzenia trwałej wspólnoty, napędzaną z jednej strony „egzotyczną” szorstkością tych śpiewów, z drugiej identyfikacją z ich funkcją i przesłaniem? Idąc za rozróżnieniem Janusza Mariańskiego na dwa rodzaje tożsamości religijnej: przekazywaną i konstruowaną, zwrot ku tradycyjnym śpiewom nabożnym byłby przypadkiem tej pierwszej, której efektem jest religijność kościelna, nie zaś selektywna i pozakościelna<sup>434</sup>.

Czy może jednak nie kryje się tu niebezpieczeństwo postaw fundamentalnych? Marcin Bornus-Szczyński wyraźnie rozgranicza pojęcie tradycji od tradycjonalizmu, uważając wręcz, że najbardziej muzyce liturgicznej zaszkodził właśnie ten drugi<sup>435</sup>. Paradoksalnie to właśnie śpiewacy kultywujący tradycyjne pieśni realizowaliby postulat Soboru Watykańskiego II, w którym nakazuje się pielęgnowanie trzech rodzajów muzyki: chorału, polifonii i śpiewu ludowego. Jak czytamy w *Konstytucji o liturgii świętej*: „112. Tradycja muzyczna całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości” i dalej: „118. Należy troskliwie pielęgnować religijny śpiew ludowy, tak aby głosy wiernych mogły rozbrzmiewać podczas nabożeństw, a nawet w czasie czynności liturgicznych, stosownie do zasad i przepisów rubryk”<sup>436</sup>.

### Artyzm i pełne życie

Zjawiska powrotu do dawnych pieśni nabożnych nie należy przeceniać, ale też nie można nie zauważać: w kulturze często działania jednostkowe inicjują ogromne fale odnowy i przemian. Czy opisywane zachowania generują przemianę tożsamościową poszczególnych osób? Czy będą one zataczać coraz szersze kręgi? Czy staną się rysem pokolenia? A może jednak owo zjawisko rozplynie się jak wszystkie efemeryczne, ponowoczesne mody?

Literacka odpowiedź Wita Szostaka nie jest jednoznaczna – nadzieję na przetrwanie skrzypcowej muzyki wiejskiej widzi właśnie w środowisku miejskim<sup>437</sup> – a jak będzie ze śpiewem nabożnym? W pluralistycznym społeczeństwie współczesnym powinno być miejsce na wiele postaw i dobrze, jeśli znajdują one

<sup>426</sup> Tamże, s. 120.

<sup>427</sup> Por. W. Gołaski, *Tradycje kantorskie w śpiewie liturgicznym*, „Wędrowiec” 1, 2001, s. 26–28.

<sup>428</sup> Por. J. Mariański, *Tożsamości religijne w społeczeństwie polskim*, [w:] *Oblicza religii i religijności*, red. I. Borowik, M. Libiszowska-Zółtkowska, Kraków 2008, s. 93–109.

<sup>429</sup> Por. M. Bornus-Szczyński, *Uczyć dzieci chorału – rozmowa z Marcinem Bornusem-Szczyńskim*, „Wędrowiec” 2, 2001, s. 15–18.

<sup>430</sup> *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, red. naukowa S. Groblicki, E. Florkowski, Poznań 1986, rozdz. 4.

<sup>431</sup> Zob. W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, dz. cyt.

<sup>426</sup> F. Maman, *Rola muzyki w XXI wieku*, przeł. M. Malarczyk, Lublin 1999, s. 13.

<sup>427</sup> W. Grimm, cyt. za: A. Nacher, M. Styczyński, *Ucho jaka. Muzyczne podróże od Katmandu do Santa Fe*, Kraków 2003, s. 9.

<sup>428</sup> P.M. Hamel, *Przez muzykę do samego siebie. O nowym przeżywaniu muzyki*, przeł. P. Maculewicz, Wrocław 1995, s. 9.

<sup>429</sup> J. Prusinowski, *O słuchaniu i słyszeniu*, „Czas Kultury” 97, 4/2000, s. 27.

<sup>430</sup> Por. J. Żmizdiński, *Do jakich prowadzą źródła...*, dz. cyt.; tenże, *Muzyka znaczy tożsamość...*, dz. cyt.

<sup>431</sup> J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 119.



zrozumienie i przestrzeń do artykulacji. Nie jest więc wykluczone, że niekiedy, przez wskrzeszanie dawnych śpiewów nabożnych, szczególnie artystycznie ciekawych, najpełniej manifestuje się „uniwersum symboliczne będące rdzeniem cywilizacji”<sup>438</sup>, w tym przypadku chodzi o polski wariant cywilizacji europejskiej. Bo jak pisze Kazanowski: „nabożny śpiew ludowy już bezpośrednio i też najbardziej partypularnie pozwala dotknąć tradycji właściwej poszczególnym narodom. I oby tak się stało, bo czasu, żeby całkiem nie stracić łączności z tą kulturą, zostało nam bardzo mało”<sup>439</sup>.

Warunkiem wstępnym podjęcia tej drogi jest, jak się wydaje, „zasłuchanie”, by przywołać tu poetyckie określenie Rainera M. Rilkego użyte dla oddania stanu, jaki powoduje u zwierząt mityczny śpiew Orfeusza<sup>440</sup>. W świecie dźwięków egzotycznych i bliskich zarazem, pociągających swoją obcością i przyciągających bliskością – warunkiem jest rezonans wewnętrzny – poruszenie przez dźwięki owego wewnętrznego, tożsamościowego „rdzenia”. W języku nauki, w kontekście muzyki tradycyjnej, zjawisko głębokiej percepcji słuchowej John Blacking opisał jako „twórcze słuchanie”, zrodzone z konieczności przekazu żywej, nie notowanej zapisem, tradycji. Jest ono „warunkiem trwałości kultur tradycyjnych w stopniu znacznie większym niż w odniesieniu do kultur zachodnich”<sup>441</sup>. Dalsze omawianie tej koncepcji brzmi jak wykładnia idei tożsamości słuchowej:

Umiejętność słuchania muzyki jest kluczowa, [...] dlatego że pozwala odsłaniać różne warstwy jej znaczeń. Takie słuchanie wymaga jednak «bezpośredniej znajomości muzyki», tj. obserwacji jej wykonania. [...] W najszerszym zakresie umiejętności ta odnosi się do odczytywania znaczeń wszelkich «tekstów» tak kultury, jak i natury<sup>442</sup>.

Obecne odrodzenie opisywanych pieśni byłoby dowodem na istnienie religijnego wariantu tożsamości słuchowej. Odrodzenie to przeżywa okres formacyjny, niezwykle ciekawy artystycznie, o sporym potencjale zarówno twórczym, jak i poznawczym. Potwierdza to działalność takich muzyków i zespołów jak Kapela Brodów, powołane przez Bartosza Izbickiego Jeryho, Roberta Pożarskiego Schola Gregoriana Silesiensis, inicjatywy i warsztaty organizowane przez Adama Struga wraz z jego zespołem Monodia Polska, najmłodszy wśród nich Lúthien Consort i wielu innych, liczne festiwale i koncerty. Jak sugeruje autor niniejszego tekstu – to nie tylko postmodernistyczna „tradycja konstruowana” czy „tożsamość do wyboru”, raczej przykład poszukiwania i odkrywania

własnego, tożsamościowego „rdzenia”, odpowiadający na potrzebę budowania głębszych związków.

Kazanowski ujmuje to wprost: „stawką jest po prostu pełniejsze i prawdziwsze życie”<sup>443</sup>. Być może jednak stawką jest również kondycja zbiorowości – jak pisze Malm: „Tylko dzięki entuzjastom niektóre przynajmniej tradycje muzyczne żyją i rozwijają się nie według praw rynku, lecz zgodnie ze społecznymi, psychicznymi oczekiwaniami ludzi”<sup>444</sup>.

I choć mówimy tu głównie o duchowości, jak zaznacza Czekanowska, nie można zapominać o roli sztuki muzyki: „W rozumieniu przedstawicieli kultur pierwotnych, przekaz skierowany do «innego świata» nie dotrze w te wysokie sfery, jeśli nie poruszy do głębi jego nadawcy/odbiorcy, a to możliwe jest tylko w przypadku dzieł doskonałych”<sup>445</sup>.

<sup>443</sup> M. Kazanowski, *Muzyka naszych korzeni...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>444</sup> K. Malm, cyt. za: S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 328.

<sup>445</sup> A. Czekanowska, *Kultury tradycyjne wobec współczesności...*, dz. cyt., s. 258.

<sup>438</sup> W. Pawluczuk, *Tradycja religijna a etniczno-cywilizacyjna tożsamość*, [w:] *Tożsamości religijne w społeczeństwie polskim. Socjologiczne studium przypadków*, red. M. Libaszowska-Żółtkowska, Warszawa 2009, s. 142.

<sup>439</sup> M. Kazanowski, *Muzyka naszych korzeni...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>440</sup> R.M. Rilke, *Sonet do Orfeusza. Część pierwsza*, [w:] *tenże, Poezje. Gedichte*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1993, s. 247.

<sup>441</sup> K. Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii kulturowej*, Warszawa 1996, s. 242.

<sup>442</sup> Tamże, s. 242–243.



# 8. TCHNIENIE DAWNYCH PIEŚNI – ŚCIEŻKI POLSKIEGO FOLKU

*Kultura ludowa umarła, żyje jej mit*<sup>446</sup>

Pisać o folku dziś, kiedy zakończyła się już druga dekada XXI stulecia, zatem przynajmniej ćwierć wieku po rzeczywistych narodzinach tego ruchu, tylko pozornie jest zadaniem prostym. Mamy oto pod ręką dostęp do nieograniczonej niemal liczby nagrań muzyki tego nurtu, pojawiło się wiele różnorodnych publikacji, w tym naukowych, a lubelskie „Pismo Folkowe” (dawniej „Gadki z Chatki”) wydało już 150 numer! Funkcjonuje też wiele fundacji i stowarzyszeń, zajmujących się organizacją warsztatów, festiwali, konkursów i projektów. Osobnym fenomenem są portale internetowe i funkcjonowanie w światowej sieci muzyki „etno”, co doczekało się już badań antropologicznych<sup>447</sup>. A przecież niespełna 30 lat temu, w 1992 roku ówczesny student, późniejszy publicysta i juror konkursów folkowych, Tomasz Janas, na łamach artzину „Woskówka” nie zawahał się skonstatować, że w Polsce muzyka folkowa nie istnieje. Owszem, wskazywał na działalność takich grup jak Osjan czy Kwartet Jorgi, ale pisał też, że te i inne grupy najczęściej inspirowały się muzyką różnych stron świata: łemkowską, rumuńską, szkocką i irlandzką, andyjską i hinduską, w końcu amerykańskimi pieśniami „barowymi” w stylu Toma Waita. Jak pisał, to zapóźnienie wobec innych obszarów świata wynikało stąd, że „z dużą skutecznością cepeliowsko-dożynkowa twórczość udusiła i zadeptała wszystko, co miało w sobie odrobinę życia, wszystko, co nie było ludowe według sztancy”<sup>448</sup>.

Tak myślała wtedy większość osób dorastającego pokolenia, dla których muzyka była czymś więcej, niż tylko tłem codziennego życia i rodzajem świątecznej uciechy. Sytuacja radykalnie miała się jednak zmienić już niebawem – i do tego stopnia, że pierwszy

<sup>446</sup> Cytat ten zaczerpnąłem z książki T. Rokosza, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Siedlce 2009, s. 66. Rokosz jako autorów cytatu podaje Rocha Sulimę i Wiesława Myśliwskiego, nie powołując się jednak na żadne źródło.

<sup>447</sup> Mam tu na myśli książkę serbskiego badacza I. Colovića, *Etno*, przeł. M. Petryńska, Sejny 2012.

<sup>448</sup> T. Janas, *Jest inny świat?*, „Woskówka” jesień 1992, s. 45.

monograficzny numer pisma „Czasu Kultury” poświęcony zjawisku „Folku w Polsce” z 1999 roku opisywał już zjawisko bardzo wyraziste.

Dzisiaj od narodzin polskiego folku minęło pokolenie, a najlepszym tego dowodem jest wspólne muzykowanie rodziców-folkowców ze swoimi dziećmi<sup>449</sup>. Jaki jest zatem cel poniższego szkicu? Czy przyszedł czas podsumowań? Wydaje się że nie, folk jest nadal nurtem dynamicznym i pełnym żywotności, nie da się go jednoznacznie ocenić. Warto jednak o nim pisać, przede wszystkim szukając głębszych pokładów treści, które niesie ze sobą ta, niezwykle różnorodna i bogata, muzyka.

## Różne opowieści o początkach

Cofnijmy się do burzliwej dekady lat 80., by przypomnieć ówczesne namiętne wychwytywanie wszelkich nowinek muzycznych, które wtedy pojawiały się na rynku, najpierw w postaci płyt winylowych, a potem też kaset magnetofonowych. Nowe płyty polskich grup rockowych albo polskie edycje zachodnich gigantów powodowały nieraz powstawanie kilkugodzinnych kolejek przed salonami sprzedaży. Słuchając muzyki inspirowanej bliższymi i dalszymi, ale obcymi wpływami, można było zadać sobie wówczas pytanie: dlaczego nikt nie gra motywów polskich? Poznański Kwartet Jorgi, choć soki czerpał z różnych źródeł, był wtedy ożywcą, nową jakością. Skład nawiązywał do klasycznej kameralistyki, ale oprócz altówki i wiolonczeli tworzyły go gitara i różne odmiany drewnianych instrumentów dętych: piszczałek pasterskich i fletów prostych, wiodące tu zawsze prym dzięki wyobraźni muzycznej i kreatywności twórcy zespołu, Macieja Rychłego. Nie tylko zresztą przez swój repertuar zespół stanowił nową jakość, również dzięki aurze koncertów, którą muzycy potrafili wytworzyć w swej żywiolowej, ale niebanalnej formule.

Rozważając początek historii polskiego folku wielu autorów wskazuje na różne momenty jego narodzin. W pierwszym naukowym opracowaniu tego nurtu, autorstwa badacza, ale i muzyka folkowego, Tomasza Rokosza, podanych jest wiele zjawisk, które też pojawiają się w innych opracowaniach<sup>450</sup>. Dla Marii Baliszewskiej, przez lata prowadzącej niezwykle cenną instytucję, jaką jest Radiowe Centrum Kultury Ludowej, przełomowy miał być rok 1976, kiedy podczas Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich wystąpił węgierski zespół Délibáb, grający – jak określali to sami artyści – *folk music*<sup>451</sup>. To tym zespołem miał się zainspirować Antoni Kania, powołując do istnienia grupę Syrbacy. Dla innego nestora

<sup>449</sup> Np. Maciej Rychły z Mateuszem, Witek Broda z Anatolem czy rodzinną Kapela Hałasów.

<sup>450</sup> Większość poniżej przytoczonych wersji początku pojawia się w opracowaniu Rokosza, ale wskazuje on również na inspirację płynącą ze Wschodu – z ówczesnego ZSRR. Jako pierwsze autor wymienia, działające od 1973 r. w Moskwie studio D. Pokrowskiego, zajmujące się udźwiękowieniem filmów, koncertami, spektaklami i zapisami pieśni. Na przełomie lat 70. i 80. miały też w różnych miastach ówczesnego ZSRR powstać grupy takie jak: Kazaczij Krug, Russkaja Muzyka czy ukraińskie Drewo, tworzące w estetyce wykonawczej in crudo. Tymi zespołami inspirowała się głównie Fundacja Muzyka Kresów.

<sup>451</sup> M. Baliszewska, *Jak to się zaczęło. Rozważania o folku, muzyka tradycyjna*. pl, <http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/leksykon/artykuly/articles/jak-to-sie-zaczelo-roz-wazania-o-folku> [dostęp: 20.09.2020].

radiowej promocji muzyki, Wojciecha Ossowskiego, nurt ten wyłonił się z inspiracji zachodnim (amerykańskim i brytyjskim) folkiem w środowisku folkowo-bluesowym lat 70., wśród uczestników imprezy o nazwie Folk Blues Meeting. Jak pisze Ossowski, „styl życia miłośnika bluesa i folku był taki sam”<sup>452</sup>. Prekursorem zaś inspiracji polskim folklorem był według Ossowskiego zespół Szela, a właściwie grupa Smugglers, z której ten pierwszy zespół wyłonił się na przełomie lat 80. i 90. Z kolei wspomniany już Tomasz Janas za pionierów uznaje zespół Osjan, debiutujący w 1971 roku<sup>453</sup> oraz założony w 1975 roku zespół Atman. Jeszcze inaczej widzi to Maciej Rychły, który zapytany podczas wywiadu o oba te zespoły, odpowiedział: „Dla mnie istniał Osjan”<sup>454</sup>. Są także inne genealogie – Marcin Skrzypek, jeden z twórców lubelskiej Orkiestry św. Mikołaja – wskazuje na rolę piosenki turystycznej: „Mógłbym napisać drugi taki esej o analogiach między funkcjonowaniem piosenki turystycznej i ludowej. [...] Pojawienie się w środowisku turystycznym piosenek łemkowskich było automatyczne”<sup>455</sup>.

W opinii działającego od 1995 roku środowiska warszawskiego domu tańca wzorce płynęły z południa – z węgierskiego ruchu domów tańca, powołanych w 1972 roku jako kontrkulturowa alternatywa dla oficjalnej, komunistycznej kultury<sup>456</sup>. Każda z tych wypowiedzi ukazuje nieco inny aspekt zjawiska, dowodząc że w istocie folk czerpie inspirację z różnych stron, jak rzeka, która przyjmuje różne potoki. W regionach górskich najważniejsze bowiem okazało się przetrwanie rodzinnych i lokalnych tradycji muzykanckich czy wręcz kontynuacja żywej tradycji muzykowania w takich rodach góralskich, jak beskidzcy Brodowie czy podhalańscy Trebunie-Tutki. Lider tej ostatniej, rodzinnej kapeli, po doświadczeniach wspólnego grania z jamajskim zespołem Twinkle Brothers napisał: „Byliśmy jednym z pierwszych zespołów, który wyszedł z nurtu muzyki ludowej, a zaczął być traktowany nie gorzej niż zespoły rockowe czy jazzowe”<sup>457</sup>.

Sytuacja muzyki góralskiej jest w skali kraju rzeczywiście odmienna – tu wciąż jeszcze funkcjonuje żywa tradycja, i to wbrew temu, że pasterski idiom tej kultury został zmarginalizowany. W dużej mierze pomogło zainteresowanie góralską muzyką przybyszów z nizin, datujące się już od czasów doktora Tytusa Chałubińskiego, tj. drugiej połowy XIX stulecia.

Aż do schyłku lat 80. muzycy niechętnie sięgali jednak po miejscowe inspiracje muzyczne, woląc egzotykę zachodnią, wschodnią lub południową. Zdziwiająca jest zbieżność przemian w muzyce

<sup>452</sup> W. Ossowski, *Folk – dwa w jednym*, „Czas Kultury” 2011/5-6, s. 181.

<sup>453</sup> Zob. T. Janas, *Folk w Polsce – próba prezentacji*, „Czas Kultury” 1999/1, s. 5.

<sup>454</sup> *To dopiero początek drogi. Z Maciejem Rychłym rozmawia Tomasz Janas*, „Czas Kultury” 1999/1, s. 15.

<sup>455</sup> M. Skrzypek, *Niewidzialne, ale prawdziwe*, „Czas Kultury” 2002/4-5, s. 53.

<sup>456</sup> Por. B. Wilgosiewicz, *Dom tańca – poszukiwanie nowego sposobu kontynuacji tradycji ludowej*, „Czas Kultury” 88, 1/1999, s. 40.

<sup>457</sup> K. Trebunia, *Jak powstaje nowa muzyka góralska?*, „Czas Kultury” 2001/5-6, s. 217.



z przemianami politycznymi. Wygląda na to, że wraz z upadkiem dawnego ustroju zaczęła też zmieniać się „gęba” polskiej muzyki ludowej, przyprawiona przez propagandę PRL. Rokosz wiąże to z faktem, że „wykonawcy z miasta zaczęli dostrzegać wartości (nie tylko estetyczne), płynące z wykonania muzyki ludowej w autentycznej wiejskiej manierze wokalne i instrumentalnej”<sup>458</sup>. Zaczął się zmieniać również odbiór całej tradycji ludowej. Ale nie od razu, i nie do końca, nawet do dziś dla wielu odbiorców jej obraz kojarzy się z brzmieniem zespołu Mazowsze lub przebojami grupy Bratanki. Stereotypy miewają bardzo długi żywot, ulegają im nawet twórcy muzycy, by wspomnieć osobowość polskiego rocka, nieżyjącego już Grzegorza Ciechowskiego i jego przewrotną, kontrowersyjną dla każdego, kto bardziej interesował się wtedy rodzącym się nowym nurtem, produkcję *ojDADAna* z 1996 roku<sup>459</sup>. Dodajmy, kontrowersyjną nie tylko ze względów artystycznych, ale również dlatego, że przedmiotowo został tu potraktowany świetny głos nieżyjącej już wtedy ludowej śpiewaczki Anny Malec, której artyzm wokalny został kilka lat temu ukoronowany solowym, dwupłytyowym albumem<sup>460</sup>!

## Lata 90. – moda na folk

Lata 90. były niezwykle twórczym okresem tworzenia się i konsolidacji środowisk oraz sporów ideologicznych dotyczących tego, jak odczytywać tradycję i jaki z niej robić użytek na scenie. Ukuto też dość niefortunne określenia na dwa bieguny toczącego się sporu: „purystami” określano ludzi zgromadzonych wokół idei domów tańca czy lubelskiej Fundacji Muzyka Kresów, natomiast „nurt postępowy” reprezentowali w zasadzie pozostali muzycy folkowi<sup>461</sup>. Wszyscy oni zostali jednak zaskoczeni zupełnie nowym zjawiskiem, jakim było wykreowanie w Polsce mody na folk, przede wszystkim za sprawą występów i płyty duetu *Kayah i Bregović* w 1999 roku<sup>462</sup>. Na fali popularności wypłynęły inne projekty, choćby Golec uOrkiestra czy wspomniane już, popowe Bratanki.

Czy ta moda pomogła wtedy wylansować się niektórym, mniej komercyjnym zespołom, choćby Kapeli ze Wsi Warszawa? Marcin Skrzypek pisał o „folkowej gorączce złota”, a Wojciech Ossowski obawiał się, że ów folk komercyjny („turbo-folk”), który przyszedł do nas przez Bałkany, jest zagrożeniem dla zupełnie niekomercyjnych działań miejscowych środowisk. Słowa Wojciecha Waglewskiego: „przyjdzie teraz zdechnąć prawdziwym folkowcom”, Ossowski podsumowywał: „Tak więc folk stał się wrogiem folku”<sup>463</sup>. Okazało się jednak, że środowisko folkowe tworzą oryginalni, twórcy muzycy, którzy potrafili przetrwać wiele przeciwności, również

<sup>458</sup> T. Rokosz, *Od folkloru do folku...*, dz. cyt., s. 62.

<sup>459</sup> Grzegorz z Ciechowa [G. Ciechowski], *ojDADAna*, Pomaton EMI 1996.

<sup>460</sup> Anna Malec *i Kapela Braci Bzdziuchów*, [w serii:] *Muzyka źródła nr 28*, Polskie Radio 2013.

<sup>461</sup> Por. M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa 2011, s. 77-90.

<sup>462</sup> [K.M. Rooijens, G. Bregović] *Kayah i Bregović*, BMG Poland PolyGram, Zic Zac 1999.

<sup>463</sup> W. Ossowski, *Folk – dwa w jednym...*, dz. cyt., s. 179.

tych związanych z brakiem funduszy na organizowanie koncertów czy wydawanie płyt i konsekwentnie podąжали własnymi ścieżkami. Jak zauważył Rokosz w 2009 r.: „jądrem zjawiska folku w Polsce są grupy półprofesjonalne, a często amatorskie”<sup>464</sup>. Dzięki nim coś, co przez lata zdawało się niewielką niszą, którą łatwo mógł zniszczyć zalew komercji, nie tylko się obroniło, ale i okrzepło, stając się wciąż wzbierającym, niezwykle ciekawym muzycznym nurtem. Folk pozostał niszą, ponieważ ze swej natury wymaga często, choć nie zawsze, specyficznych warunków do zaistnienia: charakter obrzędowy, a więc i wspólnototwórczy, wpisany w idiom muzyki ludowej, jest jednym z zasadniczych rysów wielu folkowych koncertów. Jest zarazem wciąż wzbierającym nurtem – choć metaforyka akwaticzna nie jest tu chyba na miejscu, lepiej odnieść się do symboliki związanej z żywiołem powietrza: tchnienie, które przechodzi przez drewno fletów, piszczałek i trąbek, albo drży na strunach skrzypiec i basów czy membranach bębenków, zapładnia wciąż twórcze umysły do grania nowej muzyki odwołującej się do dawnych motywów.

## Światowe przebudzenie etniczne

Globalne procesy homogenizacyjne i reakcje na nie w postaci „nowej lokalności”, a więc odwoływania się do ginących, miejscowych tradycji, dotyczą nie tylko cywilizację Zachodu, ale właściwie obszaru całego świata. Proces to tak złożony i wielowątkowy, że wystarczy przypomnieć tylko kilka najważniejszych jego rysów.

W XX wieku świat przeszedł kilka rewolucji technologicznych, które przyspieszyły degradację tradycji kulturowych, a szczególnie zmieniły sytuację funkcjonowania muzyki: możliwość nagrywania, powielania i transmitowania muzyki jest tu może największą zmianą w całych dziejach tej, najstarszej wraz z tańcem, uprawianej przez człowieka sztuki. Do tego światowe konflikty zbrojne i krwawe rewolucje, drapieżny kapitalizm i kultura masowa sprawiły, że zrodziła się reakcja obronna – silne odwoływanie się do własnych tradycji etnicznych, podsycane dodatkowo przez wzrastający turystyka i zainteresowanie egzotyką. Socjolog tacy jak Eric Hobsbawm i Thomas Ranger nazwali to zjawisko wytwarzaniem tradycji<sup>465</sup>, charakterystycznym dla społeczeństw doby detradycjonalizacji. I tak, jak pisze Wojciech Burszta, koegzystują obok siebie dwa zjawiska: odchodzenie od tradycji i równoczesne jej rekonstruowanie<sup>466</sup>. Dlatego kontrkultura lat 60. przyniosła ogromne zainteresowanie tradycjami alternatywnymi do zachodnich wzorców kulturowych, w tym i muzyką<sup>467</sup>. Proces odkrywania

<sup>464</sup> T. Rokosz, *Od folkloru do folku...*, dz. cyt., s. 225.

<sup>465</sup> Por. *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, Th. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

<sup>466</sup> Por. W. Burszta, *Poszukiwanie korzeni w dobie detradycjonalizacji*, „Czas Kultury” 2001/5-6, s. 170-176.

<sup>467</sup> Por. np. S. Tokarski, *Orient i kontrkultury*, Warszawa 1984.





jej bogactwa trwa do dziś, a barwy głosów i instrumentów, melodie i rytmy grane przez muzyków pochodzących z różnych części świata wraz z jazzmenami i rockmanami, czy muzykami klasycznymi przeniknęły do filmowych ścieżek dźwiękowych, co jeszcze bardziej przyczyniło się do ich popularyzacji<sup>468</sup>. Równolegle muzycy eksperymentowali z przetwarzaniem i łączeniem tradycji, dając podwaliny pod wspomniany już, nowy gatunek muzyczny zwany *world music*. W ujęciu takich badaczy jak Čolović zjawisko to można rozpatrywać jako jedną „opowieść”, której istotną treścią jest „poszukiwanie i ożywianie dźwięku tradycyjnej muzyki ludowej. Ten dźwięk nazywa się etno”<sup>469</sup>. W jakimś sensie zgodzić się trzeba, że „W opowieściach o tym wychodzi się od przekonania, że dźwięk etno ma w sobie cenny przekaz o autentycznym człowieku, żyjącym zgodnie ze swoim środowiskiem naturalnym, z kulturą wspólnoty, do której należy, a zatem i ze sobą samym”<sup>470</sup>. Jednak w przyjętej przez tego serbskiego badacza metodologii opartej na badaniach li tylko Internetu, prowadzonych z perspektywy bałkańskiej nikną nie tylko różnice regionalne, ale przede wszystkim personalne. Wszak dawny muzyk wypowiadał się raczej w imieniu wspólnoty, dzisiejszy często mówi bardziej o sobie. W próbie rekonstrukcji globalnej opowieści o „etno” nikną różnice między różnymi drogami twórczymi, zniuansowanie, które jest przecież istotą wszelkiej twórczości artystycznej.

## Teatr i muzyka dawna

Wspomniane światowe tendencje nie ominęły innych dziedzin sztuki czy nauki, które współkształtowały nowe tendencje w muzyce. Potwierdzeniem tego jest spopularyzowanie „refleksji” antropologicznej, w tym antropologii muzyki, a także tzw. druga reforma teatru<sup>471</sup>, która ponownie zbliżyła teatr do rytuału, wydając w Polsce takie zjawiska jak działania Jerzego Grotowskiego czy Włodzimierza Staniewskiego i jego Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, Teatr „Tragon” (obecnie Pieśń Kozła), Teatr Wiejski „Węgajty” i Scholę Teatru Węgajty, Teatr „Droga”, Teatr Sejneński, Teatr „Tanto” czy warszawską Scenę Lubelską. Śledząc ścieżki wielu muzyków zaangażowanych w scenę folkową, zauważyć można liczne związki właśnie z alternatywnym środowiskiem teatralnym<sup>472</sup>, co przynosi nieraz ciekawe owoce artystyczne, by wspomnieć godne uwagi interpretacje muzyki Grecji antycznej i średniowiecznych misterii czy spektakle odnoszące się wprost do muzyki wiejskiej<sup>473</sup>. Przy ogromnych różnicach ideowych między tymi środowiskami,

<sup>468</sup> Przykładem fascynacji muzyką etniczną wśród muzyków rockowych jest założenie przez Petera Gabriela wytwórni płytowej Real World.

<sup>469</sup> I. Čolović, *Etno...*, dz. cyt., s. 254.

<sup>470</sup> Tamże.

<sup>471</sup> Por. K. Braun, *Druga reforma teatru: szkice*, Wrocław 1979; A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988; *W stronę rytuału. Od Yetsa do Węgajt*, red. M. Sugiera, Kraków 1999.

<sup>472</sup> Por. T. Rokosz, *Od folkloru do folku...*, dz. cyt., s. 94-120.

<sup>473</sup> Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, *Metamorfozy. Music of Ancient Greece*, Altmaster 2000; Schola Teatru Węgajty, *Ludus Passionis*, 2006.

kontakt i współpraca z teatrem jest dla wielu muzyków niezwykle ważnym doświadczeniem.

Równie ważne było także odrodzenie się muzyki dawnej, zarówno wokalne, jak i instrumentalnej, świeckiej i sakralnej, czego owocem w Polsce jest działalność m.in. Marcina Bornusa-Szczycińskiego czy zmarłego niedawno Macieja Kazińskiego, współtworzących jarosławski festiwal Pieśń Naszych Korzeni. Dla każdego, kto uczestniczył w tym festiwalu, jego formuła musiała robić wrażenie: praca nad chorałem gregoriańskim łączy się tu z koncertami najwyższej próby artystycznej, konferencje dają możliwość rozmowy z muzykami, a wieczorami roztańczony klub festiwalowy pozwala zintegrować wszystkich uczestników. Uczestnikami są tu głównie młodzi pasjonaci muzyki dawnej, wśród których wielu równocześnie gra muzykę uznawaną za folk.

Temu żywemu, niezwykle różnorodnemu nurtowi artystycznemu nie szkodzi bałagan terminologiczny – wiele bowiem pojęć nie ma ściśle określonych definicji, są często różnie pojmowane przez badaczy i samych artystów: co jest „autentycznym”, „archaicznym” brzmieniem, a co tylko jego współczesną imitacją? kiedy tworzymy zjawisko obrzędowe, a kiedy już komercyjne? co nazwiemy „rekonstrukcją dawnej liturgii”, a co „teatrem”<sup>474</sup>? czym jest „folk”, a czym *world music*? Jakie są granice gatunków, skoro wciąż powstają nowe projekty, które często tak daleko oddalają się od ludowych czy etnicznych inspiracji, że ostatecznie to wrażliwość słuchacza decyduje, jak daleko sięgają granice tych nurtów. Ustalenia akademickie nie zawsze idą w parze z samoidentyfikacją twórców.

## Personalny charakter zmian

Dobrym przykładem jest tu odrzucenie terminu „muzyka ludowa” jako zbyt obciążonego ideologicznie i zastąpienie go określeniem „muzyka wiejska”. Bardzo krytycznie do większości etnomuzikologów czasów schyłkowego PRL odnosił się ktoś, kogo można nazwać ojcem chrzestnym odrodzenia polskiej muzyki wiejskiej, szczególnie tej z obszarów centralnej Polski – Andrzej Bieńkowski. Ten warszawski artysta-malarz i pedagog ASP już pod koniec lat 70. zaczął tropić, nagrywać i fotografować, a potem opisywać i wydawać nagrania *Ostatnich wiejskich muzykantów*. W książce o tym tytule opisuje swoje spotkania z zapomnianymi, żyjącymi nieraz w ogromnej biedzie, świetnymi muzykantami, którzy od lat nie trzymali instrumentów w rękach. Bieńkowski nie tylko zgromadził

<sup>474</sup> Myślę tu o Scholi Teatru Węgajty, w której śpiewają również muzycy tworzący folk.

w ten sposób ogromne archiwum fonograficzne, materiałów wideo i fotograficznych, które powoli udostępnia, opracowując we własnym wydawnictwie serię *Muzyka odnaleziona*<sup>475</sup>, ale przede wszystkim dogłębnie poznał skomplikowane losy polskich muzyków, a w szczególności skrzypków. Dzięki niemu nie zostało wymazane z pamięci choćby nazwisko Józefa Kędzierskiego. Umiejętność barwnego opowiadania i opisu pozwala Bieńkowskiemu swoją pasją zarażać innych:

Zdumienie przyszło nagle, był to bodaj 1978 rok, kiedy w audycji radiowej usłyszałem grę braci Metów ze wsi Głina i zatkało mnie. Nie przypuszczałem, że można grać z taką niebywałą emocją. Dwaj bracia stawiali ścianę dźwięku, mazurek był piękny, ale może nie to było najważniejsze, bo gdzieś w tle odzywały się głosy, jęki, nawoływania, coś co stwarzało wrażenie niesłychanego wysiłku i bólu tworzenia, jakiegoś wezwania z dawnego świata<sup>476</sup>.

Skąd przyszło owo zdumienie i dlaczego wbrew przeciwnościom i ówczesnym tendencjom Bieńkowski niezmordowanie jeździł po radomskich wioskach i namawiał schorowanych często starszaków do grania? Zapewne zadecydowała wrażliwość na piękno formy – ostatecznie Bieńkowski sam był twórcą, który porzucił malarstwo abstrakcyjne na rzecz oddania w bajecznych barwach odchodzącego świata dawnych muzyków. Jego działania mogą być dowodem na personalny charakter przemian zachodzących w kulturze – gdyby nie on, jak wiele oryginalnej muzyki bezpowrotnie odeszło by w przeszłość... Nurty, tendencje, mody kulturowe są niezaprzeczalnym faktem, ale ostatecznie historii nadają kształt konkretni ludzie, nieraz o wielkiej determinacji i talencie. Nie do przecenienia jest przecież dzieło protestanta o niemieckim pochodzeniu, Oskara Kolberga, które po ponad stuleciu służenia studentom etnografii i naukowcom, ponownie trafiło „pod strzechy”, podobnie jak nie do przecenienia jest to, co zrobił dla tradycji huculskiej polski pisarz, Stanisław Vincenz.

Oczywiście sytuacja wygląda obecnie inaczej, zmieniło się podejście etnomuzykologów, którzy aby lepiej poznać badany materiał, sami często biorą udział w warsztatach śpiewu, chcąc doświadczyć owych pieśni w sobie samych. Młodzi muzycy mają też do dyspozycji ogromne zasoby folkloru muzycznego, gromadzonego przez dawnych etnomuzykologów, szczególnie Jadwigę i Mariana Sobieskich, i równie pokaźne zbiory pieśni religijnych, którymi do niedawna jeszcze opiekował się na KUL nieodżałowany Antoni Zoła<sup>477</sup>. Są w końcu też, od lat publikowane w serii *Muzyka źródła*<sup>478</sup>,

<sup>475</sup> Dotychczas ukazało się 14 wydawnictw płytowych: <https://www.muzyka-odnaleziona.pl/> [dostęp: 17.09.2021].

<sup>476</sup> A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzycy*, *Ludzie, obyczaje, muzyka*, Warszawa 2001, s. 5.

<sup>477</sup> Por. A. Zoła, *Bogactwo kultury muzycznej. Ludowe pieśni religijne z perspektywy 30 lat badań*, „Czas Kultury” 5/6 2001, s. 208-213.

<sup>478</sup> Seria jak dotąd obejmuje 33 wydawnictwa płytowe: <https://www.polskieradio.pl/377/7431/Strona/1> [dostęp: 17.09.2021].

zbiory radiowe. Od jakiegoś czasu sami muzycy zaczęli nagrywać i wydawać muzykę wiejską, szczególnie trzeba docenić działania Remigiusza Mazura-Hanaja, czuwającego nad serią *in crudo*<sup>479</sup>. Równie cenny jest cykl filmów dokumentalnych *Centrum, czyli pogranicze* przygotowanych przez Mazura-Hanaja i Dariusza Gajewskiego<sup>480</sup>. Dziś wydawnictw z nagraniami muzyki wiejskiej ukazuje się na tyle dużo i są tak dobrej jakości artystycznej i edytorskiej, że konkursowi na najlepszy Folkowy Fonogram Roku towarzyszy konkurs na najlepszy Fonogram Źródła<sup>481</sup>.

Wydaje się zatem, że młode pokolenie uchwyciło ostatni moment, w którym żywa tradycja nie odeszła zupełnie w zapomnienie, jak w wielu innych regionach Europy. Ten moment z wielką literacką wirtuozerią oddał w powieści *Oberki do końca świata*<sup>482</sup> Wit Szostak. Powieść, która już w swej literackiej kompozycji nawiązuje do formy muzycznej, utrzymana w stylistyce bliskiej realizmowi magicznemu, w losach kilku skrzypków streszcza doświadczenie całego pokolenia ostatnich muzyków, ich dzieci i wnuków. Właściwa jej akcja rozpoczyna się w przededniu II wojny światowej, a kończy współcześnie. Świat, który tworzyli wiejscy muzycy, skazany był na powolne umieranie: „Rokiczny starzały się na końcu świata, w samym centrum Polski, niezauważone przez nikogo i pomijane przez świat w jego świetlanych planach”<sup>483</sup>. Potwierdzał to wstyd dzieci, które przeniosły się do miasta: „Piotr wyznał ojcu, że wstydzi się wsi, wstydzi się zapachu własnego domu, wstydzi się chlewu i kurnika. Nie chce wiejskiej muzyki, bo ta muzyka umarła. Nie chce wsi, bo wieś umiera. I nie chce pamiętać tych równych pól, płaskich łąk i zapachu siana”<sup>484</sup>.

Gdy po latach niespodziewanie pojawił się wnuk z miasta wraz ze swymi przyjaciółmi, Maria, żona skrzypka Józefa Wichra, pomyślała: „Szukają naszej biedy”<sup>485</sup> – oni jednak szukali nie tyle biedy, ile muzyki:

A Józef grał, przypominając sobie dawne czasy. Zamykał oczy i widział pod powiekami dawne wesela. I grał, łącząc jeden oberek z drugim, grał, improwizując i zmieniając warianty. Czasem między dźwiękami słychać było jego mruczenie. Pomrukiwał do rytmu, uzupełniając brak bębienka. Chłopcy siedzieli jak zaczarowani. I kiedy Józef otworzył oczy, zobaczył wypieki na ich twarzach i wpatrzone w skrzypce oczy. Dawno nikt go nie słuchał, dawno nikt nie patrzył na niego z taką uwagą<sup>486</sup>.

Szostak spisał coś w rodzaju mitu założycielskiego muzyki folkowej. Oczywiście ma on wiele wariantów, dla każdego muzyka jest nieco

<sup>479</sup> Dotychczas ukazało się 18 wydawnictw płytowych: <https://incruco.bandcamp.com/> [dostęp: 17.09.2021].

<sup>480</sup> Od 1998 do 2001 r. w ramach tego cyklu dokumentalnego wyprodukowano 6 filmów: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4211111> [dostęp: 17.09.2021].

<sup>481</sup> <https://www.polskieradio.pl/439> [dostęp: 17.09.2021].

<sup>482</sup> Właśc. Dobrosław Kot.

<sup>483</sup> W. Szostak, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007, s. 92

<sup>484</sup> Tamże, s. 93.

<sup>485</sup> Tamże, s. 102.

<sup>486</sup> Tamże, s. 103.



inny, ale uchwycenie emocji dobrze charakteryzuje poszukiwania i pragnienia dużej części pokolenia. Na pewno jednak nie całego – jeśli obecne młode pokolenie będzie się całościowo identyfikowało z pewnymi zjawiskami kulturowymi, to będą to zapewne ostre spory ideologiczne i światopoglądowe. Folk tworzy tu pewną alternatywę, ważną, ale nie dominującą, może jednak niezbędną... Jak to ujął Rokosz w zakończeniu swego studium z 2009 r., pierwszej monografii polskiego folklu:

Kultura ludowa, a w szczególności folklor muzyczny (często niesłusznie traktowany jako monolit i constans) współcześnie staje się lekarstwem na rozchwianie etyczne i estetyczne naszych czasów. Bezpośredni, czynny sposób uprawiania kultury jawi się jako antidotum na coraz większe wyobcowanie człowieka, jego osamotnienie we współczesnej rzeczywistości<sup>487</sup>.

## „Śmiali i wspólnie czujący dziedzice” – lekcja Vincenza

Ruch folkowy zdaje się mieć jeszcze jednego, choć ukrytego patrona – Stanisława Vincenza<sup>488</sup>. Ten pisarz i filozof, autor tetralogii *Na wysokiej połoninie* stworzył urzekający, choć wyidealizowany obraz „ostatniej wyspy Atlantydy Słowiańskiej” – Huculszczyzny. To właśnie tam, ale i wszędzie, gdzie istniała kultura ludowa, jak możemy odczytać przesłanie autora, śpiew, muzyka, taniec i opowieść były nie tylko naturalnymi formami wspólnego świętowania, ale nadto harmonią łączącą ludzkie dusze z opiekuńczym wszechświatem. Vincenz znalazł bowiem w archaicznej kulturze huculskiej wariant tego, o czym w sensie uniwersalnym pisał Platon, a wcześniej nauczał Pitagoras. Literacki obraz tego świata jest jednak dlatego tak urzekający, że owa filozofia jest tam ukryta i dopiero czytając liczne eseje Vincenza przekonujemy się, jaką podbudowę mają jego literackie motywy i konstrukcje. Nic dziwnego, że wielu muzyków czy animatorów ruchu muzycznego inspirowało się nim od lat, szczególnie od pierwszego krajowego wydania całego cyklu na początku lat 80., o czym świadczą liczne, choć rozproszone wypowiedzi<sup>489</sup>.

Swoją literacką wizję Vincenz tworzy okno, przez które wnikamy w „dawność”, podglądamy, jak zachowują się uczestnicy wiejskich obrzędów, jak dialogują muzycy, śpiewacy i tancerze, w jaki sposób muzyka towarzyszy im w życiu, jak huculscy górale potrafią słuchać świata i snuć o nim opowieści, jak tworzą pieśni. A pieśni te często

zainicjowane są przez żywioły, zwłaszcza wiatr, wody rzek i potoków czy ognie.

Ów związek z naturą jest w oczach Vincenza czymś zasadniczym, choć natura nie jest tylko naturą – jest również medium kontaktu ze światem duchowym, czego nie należy jednak traktować jako przejaw panteizmu<sup>490</sup>. Natura, z jej ciszą i naturalnymi dźwiękami była codziennym, podstawowym środowiskiem człowieka – my, współcześni ludzie, możemy zazwyczaj już tylko utyskiwać po utracie z nią kontaktu, tworzyć pojęcia typu „biofilia”. Tymczasem muzyka ludowa wypytywała z nieustannego z nią dialogu. Jak pisał Vincenz w eseju *Mała Itaka. Rozważania o kulturze ludowej*: „Lecz tradycja ludowa jest innego rodzaju. Jest ona w istocie swej rytmem. Opiera się przede wszystkim na wielkich rytmach przyrody, na zmianach pór roku, słońca i księżyca, połączonych z nimi świętami i uroczystościami”<sup>491</sup>. I dalej: „To była stara prawda praoojców, która z drzew i ze skał mówiła do ludzi. Jej jądrem był «pożytek» dla całości życia. W imieniu tego pożytku, z troski i w poczuciu odpowiedzialności jeszcze teraz nieraz słucha się tu i ówdzie głosów wody, wiatru i grzmotu”<sup>492</sup>.

Ważna jest u Vincenza owa odpowiedzialność – za wspólnotę, którą należy rozumieć znacznie szerzej: jako wspólnotę „nieba i ziemi, bogów i ludzi”, odradzającą się przy świętowaniu, będącym zawsze okazją do kultuwowania pamięci. Dlatego, gdy oś dawnego świata uległa przesunięciu i zmieniły się niemal wszystkie aspekty życia, „każda przeszłość, a z nią każda wola przyszłości jest bezbronna, jeśli nie ma śmiałych i wspólnie czujących dziedziców”<sup>493</sup> – konkluduje pisarz. Czyż owymi dziedzicami nie są również muzycy folkowi, którzy tyle trudu i twórczego zapалу poświęcają dawnym pieśniom, instrumentom i metodom gry, tańcom i obrzędom? A cóż jest do uratowania? Czy chodzi o melodie i transowe rytmy? Dla Vincenza gra toczyła się o coś więcej: „jedynie na podobnych drogach możemy my sami szukać wzoru dla poszukiwania lub utrzymania głębokich związków”<sup>494</sup>. Homer Huculszczyzny pisał te słowa w 1958 roku. I jak się okazuje, wciąż pojawiają się młodzi ludzie zafascynowani pięknem pieśni, poszukujący żywych nici powiązań z przeszłością, przeszukujący archiwa nagrań, pisma Kolberga i stare kościelne śpiewniki. Odczytują je najczęściej inaczej niż dawni muzycy, którzy długo oswajali obce pieśni czy taneczne kroki, aż stały się miejscowe, dają im jednak „nowe życie”.

<sup>490</sup> Por. J. Żmizdiński, *Rzeczpospolita Vincenza*, [w:] *Projektowanie niepodległości i dziedzictwo polszczyzny. W stulecie odzyskania niepodległości*, red. W. Ratajczak i M. Osiewicz, Poznań 2021, s. 169-195; tenże, *Hajduka opowieść o swoim Vincenzie*, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-73/arttykul/hajduka-opowiec-o-swoim-vincenzie> [dostęp: 17.09.2021].

<sup>491</sup> S. Vincenz, *Mała Itaka. Rozważania o kulturze ludowej*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. I, s. 166-167.

<sup>492</sup> Tamże, s. 172.

<sup>493</sup> S. Vincenz, *Mała Itaka – dialog nocny*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. I, s. 189.

<sup>494</sup> S. Vincenz, *Mała Itaka. Rozważania o kulturze...*, dz. cyt., s. 173.

<sup>487</sup> T. Rokosz, *Od folkloru do folklu...*, dz. cyt., s. 328.

<sup>488</sup> Staralem się wykazać jego wpływ na poszukiwania muzyczne ostatnich dekad w zakończeniu monografii poświęconej aspektom muzycznym pism Vincenza – zob. J. Żmizdiński, *Wzór nieznan. Stanisław Vincenz a muzyka*, Wrocław-Poznań 2018, s. 333-336.

<sup>489</sup> Tamże, uwzględniam tam również wpływ, jaki wywarł Vincenz na twórcę sejneńskiego ośrodka Pogranicze, Krzysztofa Czyżewskiego.



Oczywiście, zawsze warto stawiać sobie pytanie, czy ruchowi temu grozi niebezpieczeństwo „więzienia długiego śpiewania”, o którym pisał Čolović:

Kiedy mówi się, że kultura jest wyrazem autochtonicznej tożsamości etnicznej, która w naszych opowieściach o muzyce świata przejawia się jako dźwięk tradycyjnej muzyki ludowej, wchodzi się wówczas w zamknięty system dyskursu, który nie pozwala na przekraczanie swoich granic, a próby ich przekroczenia przemienia w baśń o trwałości tych granic. Człowiek chciałby się może wydostać na zewnątrz, na wolność łączenia się z innymi kulturami, to jest z innymi muzycznymi tradycjami, krzyżowania się z nimi i zapładniania, ale wierność koncepcji kultury jako etnicznego bytu z góry udaremnia te pragnienia<sup>495</sup>.

Być może obawy te uzasadnione są bałkańską perspektywą autora, niewiele jednak mówią o różnorodności postaw ujawniających się na gruncie polskim. Przykładem na harmonijne łączenie tego, co uniwersalne z tym, co lokalne jest choćby festiwal o znamiennej nazwie Wszystkie Mazurki Świata<sup>496</sup>, powołany do życia w 2010 roku przez Janusza Prusinowskiego i Piotra Piszczatowskiego – muzyków kojarzonych ze środowiskiem „purystycznym”. Bardziej adekwatną metaforą niż „więzienie” w tym przypadku byłaby może metafora miejsca – „domu”, z którego wyrusza się na długie podróże i do którego się powraca<sup>497</sup>.

### Różnorodność twórczych ścieżek

Naturalne jest, że odwołania do tradycji będą różne, że przejawiają się w nich idee nurtujące młode pokolenie, również podejście krytyczne, np. rodzimowierstwo, feminizm, kontrkulturowy bunt. Naturalne są eksperymenty – łączenie stylistyk, tradycji, zmiany aranżacji, rytmu, instrumentarium, tak że czasami ludowość jest tylko emblematem, niewiele mającym wspólnego z pierwowzorem. Muzycy grają swoje tożsamości, słuchacze przepuszczają je przez swoje wnętrza, badają ich autentyczność, wybierają „swoją” muzykę. A jest w czym wybierać – co roku organizowane są dziesiątki festiwali, taborów, warsztatów, pojawiają się często wysokiej próby nagrania płytowe, niejednokrotnie mimo nowych aranżacji, nie naruszające idiomu dawnych pieśni.

Wśród ogromu propozycji warto wspomnieć o tych muzykach starszego i młodszego pokolenia, którzy tradycję muzyki wiejskiej, również tych mniejszości i grup etnicznych, które zamieszkiwały I Rzeczpospolitą, traktują ze szczególną uwagą. A grają oni

<sup>495</sup>]. Čolović, *Etno...*, dz. cyt., s. 306.

<sup>496</sup> <http://www.festivalmazurki.pl/festiwal/> [dostęp: 17.09.2021].

<sup>497</sup> Th. Friedman w tytule swojej książki o globalizacji na określenie potrzeby zakorzenienia użył metafory drzewa oliwnego: Th. Friedman, *Lexus i drzewo oliwne. Zrozumieć globalizację*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2001.

i śpiewają różnorodną muzykę Łuku Karpat i nizin Polski, romską i żydowską, pieśni religijne, dziadowskie i folklor miejski, kołysanki dla dzieci i pieśni pogrzebowe. Niektóre nazwiska już się w tym szkicu pojawiły: nie ustaje w intrygujących poszukiwaniach Maciej Rychły, nagrywający ostatnio płyty ze swoim synem, Mateuszem. Dawni twórcy Bractwa Ubogich: Janusz Prusinowski i jego żona Kaja, Adam Strug, Jacek i Alicja Hałas, Witold Broda, Anna Broda, Remigiusz Mazur-Hanaj i jego żona Agata Harz – to twórcze osobowości, podążające różnymi ścieżkami odkrywania muzycznej tradycji z dokonaniem artystycznym najwyższej próby. Dawne pieśni są również obecne w repertuarze Joanny Słowińskiej, która wraz z mężem Janem i małżeństwem Hałasów tworzyła niegdyś świetną kapelę Muzykanci. Wciąż aktywne jest środowisko lubelskie skupione wokół Orkiestry św. Mikołaja, bardziej komercyjne sukcesy odnosi Kapela ze Wsi Warszawa, w przeróżne projekty angażuje się Maria Pomianowska. Muzykę podhalańską w najbardziej różnorodnej formie reprezentuje Kapela Trebuniów-Tutków, a do beskidzkich i karpaccich motywów nawiązuje niemal zawsze w swojej muzyce Jozsko Broda. Pieśni Słowian wschodnich od lat wykonuje chór Werchowyna. Trzeba wymienić też Macieja Filipczuka i jego Lautari, Teresę Mirgę i Kałę Bała z oddaniem kontynuujące tradycję romską, pieśni łemkowskie śpiewa Julia Doszna, a do tematów żydowskich nawiązuje zespół Kroke. Nie sposób nie wspomnieć o innych, niekiedy młodych formacjach, o tak różnych stylistykach jak: Dikanda, Chudoba, Mosaik, Sarakina, Swoją drogą, Sutari, Karolina Cicha, Odpoczno, Bester Quartet, Wołoski, WoWaKin, Kozuch, czy Tęgie chłopy i Kapela Maliszów. Dla wielu z nich mistrzami są dawni muzykanci, od których uczyli się grać i śpiewać. A przecież nie sposób wymienić tu wszystkich, również tych formacji, które od lat aktywnie nie koncertują.

I tak dawne pieśni znajdują wciąż „nowe życie”, ujawniając zarówno wymiar uniwersalny jak i oryginalny tradycji muzycznej tej części świata. Nie tylko przekraczają granice czasu, ale i przestrzeni – znalazły bowiem wrażliwych kontynuatorów. Stanowią dowód na to, że kultura jest fenomenem, który ma niezwykle zdolności do odradzania się, a muzyka gra tu wciąż ogromnie ważną rolę. Jakby to ujął Vincenz: stoi na straży głębszych związków.



**APPENDIX:  
KORRESPONDENCJA  
SZTUK**

# 9. „QUIA SYMPHONIALIS EST ANIMA”. O PEWNYCH RELACJACH MUZYKI ZE SŁOWEM I ŚWIATŁEM

„QUIA SYMPHONIALIS EST ANIMA”

*początkowy «cichy szept» rodzącego się wszechświata  
przeszedł w jednostajny ryk*

notatka prasowa, „Rzeczpospolita”, 25.06.2004

*Wszechświat był ponadto wypełniony światłem*

Steven Weinberg, *Pierwsze trzy minuty*

zaprawdę zaprawdę powiadam wam  
wielka jest przepaść  
między nami  
a światłem

Zbigniew Herbert, *Struna światła*

Zainteresowanie obszarem wspólnym sztuk skierowuje badaczy na grząski grunt pogranicza, przypominający środkową fazę obrzędów przejścia, określoną przez Arnolda van Gennepa jako faza okresu przejściowego (marginalnego), czyli liminalna<sup>498</sup>. Jest to zarazem sfera niezwykle twórcza, paradoksalna, gdzie struktura ustępuje antystrukturze po to, by na powrót powrócić do struktury w fazie postliminalnej<sup>499</sup>. Przypatrując się wypowiedziom artystów działających w obrębie rytuału lub sztuk bliskich rytuałowi, natrafić możemy zarówno na zjawiska z obszaru mistyki, jak i neurologii, przede wszystkim na fenomen synestezji, który z mistyką wykazuje pewne podobieństwo. Badacz zatem nie może stronić i od tych obszarów aktywności człowieka, ponieważ bywają one żywym doświadczeniem zarówno wielu twórców i odbiorców sztuki, jak również uczestników rytuału czy innych zachowań performatywnych. Na użytek niniejszego szkicu przyjrzyjmy się rytuałowi jako przestrzeni korespondencji sztuk, które służąc zasadniczemu celowi aktu rytualnego, mogą wzmacniać

<sup>498</sup> Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii...*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 36.

<sup>499</sup> Por. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010.



<sup>500</sup> E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrozżyńska, Warszawa 1990, s. 366.

<sup>501</sup> O budowie owego paradygmatu por. C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.

<sup>502</sup> „Orficka idea jedności sztuk, tkwiąca u podłoża myśli artystycznej romantyzmu, w latach 20. i 30. naszego stulecia zmagala się nade wszystko z dążeniem do wyodrębnienia, do swoistej «czystości» poszczególnych gatunków artystycznych”, J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972, s. 9.

<sup>503</sup> Zob. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 69.

<sup>504</sup> Por. ks. M. Szmajdziński, *Orfeusz – Dawid – Jezus (Psalm 151)*, [w:] *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, pod red. K. Kołakowskiej, Kraków – Lublin 2011, s. 123–130.

<sup>505</sup> Por. K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1964, s. 114; J. Gajda, *Pitagorejczycy*, Warszawa 1996.

<sup>506</sup> Por. M.C. Ghya, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, przeł. I. Kania, Kraków 2001.

jego działanie tak, że „sam kult staje się niejako estetyczny”<sup>500</sup>. Warto w tym kontekście zapytać o źródła „pokrewieństwa” dostrzeganego między rozlicznymi sztukami, szczególnie tymi, które operują słowem, dźwiękiem i obrazem, tak jak je odczytywano w europejskiej tradycji aż do progu nauk empirycznych.

## Starożytne porządki mityczno-filozoficzne

Kultura zachodnia, czerpiąc zasadnicze treści z dwóch tradycji: greckiej i biblijnej, wypracowała formy scalające różnorodne kulturowe idee w spójne koncepcje, które do dziś mają w sztuce zachodniej swoje wyraźne konsekwencje<sup>501</sup>. Nie przypadkiem patronem romantycznej idei korespondencji sztuk był mityczny poeta, kompozytor i śpiewak, twórca misteriów, Orfeusz<sup>502</sup>. Siłę oddziaływania tej postaci obrazują dążenia jednego z pierwszych apologetów chrześcijaństwa, Klemensa Aleksandryjskiego, który chcąc lepiej przedstawić ówczesnym Grekom Chrystusa, odwołał się do mitu orfickiego, uznając wyższość pieśniarza nowego nad śpiewakiem trackim<sup>503</sup>. Ale nawet już wcześniej, w Psalmie 151 dopatrzyć się można wpływu mitu o Orfeuszu na żydowskie pisma starożytne<sup>504</sup>. Orfeusza jako swego patrona obrali orficy, a ich kult misteryjny, poglądy i sposób życia miały wpłynąć na pitagorejczyków<sup>505</sup>, którzy stworzyli system, gdzie prawidłami świata i jego piękna rządziły proporcje liczbowe. Te z kolei najpełniej przejawiały się w muzyce, choć były obecne również w innych sztukach<sup>506</sup>.

Dorobek pitagorejczyków wpłynął na stworzenie przez Platona, a następnie Plotyna dwóch starożytnych systemów filozoficznych. Z kolei system neoplatonicki został przeniesiony na grunt chrześcijaństwa wschodniego przez Pseudo-Dionizego Areopagite<sup>507</sup>. Tradycja pitagorejska okazała się niezwykle trwała także w estetyce zachodniej, głównie poprzez przyjęcie teorii piękna oraz koncepcję brzmiących niebios, zaadoptowaną przez Boecjusza<sup>508</sup>. Dla naszych rozważań ważna będzie konkluzja, że u progu średniowiecza w tradycji chrześcijańskiej pojawiają się idee, które w dalszym ciągu komentowane i rozwijane, staną się integralną częścią europejskich rozważań o istocie piękna, o muzyce i innych sztukach. Wśród nich warto wyszczególnić dwie: kosmiczną, a zarazem boską rangę muzyki oraz uznanie światła jako epifanii Boskości.

## Muzyczność duszy

Integralną część tej tradycji stanowią pisma świętej Hildegardy z Bingen. W *Liście do praelatów mogunckich* ta mistyczka napisała

intrigujące słowa: „A ponieważ słysząc niektóre pieśni, człowiek często wzdycha i jęczy, wspominając naturę niebiańskiej harmonii, prorok [Dawid], który wnika w głębię natury duchowej i wie, że **dusza jest symphonialis (muzyczna)** [podkr. J.Ż.]”<sup>509</sup>.

Łaciński przymiotnik *symphonialis* pozwala na różne tłumaczenia, jednak autor *Teologii muzyki Hildegardy z Bingen*, Błażej Matusiak OP, zdecydował się oddać je polskim przymiotnikiem „muzyczna”, co w świetle dalszych rozważań wydaje się w pełni uzasadnione. Podobnie brzmi zresztą tłumaczenie fragmentu innego tekstu „Sybilli Renu”, *Cause et Curae: „Dusza jest muzycznie nastrojona* [podkr. J.Ż.], wielbi Pana na harfie, chwali, śpiewając pieśni na dziesięciu strunach i na psalterium”<sup>510</sup>.

Czy określenie to należy traktować jedynie jako metaforę? Przyjęcie tezy, że dusza, ujmowana również w kategoriach nieteologicznych, jest w swej istocie muzyczna, byłoby nie tylko niezwykle ciekawe na gruncie czysto spekulatywnym, mogłoby być także ciekawym przyczynkiem do rozważań na gruncie współczesnej etnologii i antropologii muzyki. Warto tu przywołać klasyczną już pracę Claude’a Lévi-Straussa, *Surowe i gotowane*, gdzie we wstępie zatytułowanym *Uwertura* francuski etnolog szeroko rozważa podobieństwo muzyki do mitu, określając oba te fenomeny jako „maszyny do likwidowania czasu”<sup>511</sup>. Odwołując się do tej koncepcji, w innym miejscu sformułowałem tezę, że muzykę traktować można jako formę „pre-mityczną”<sup>512</sup>. Jeśli by tak było w istocie, że w toku ewolucji kulturowej muzyka poprzedziła narrację mityczną – rozszerzając wcześniejsze sugestie można byłoby przyjąć, że nigdy nie zerwała ona swoich genetycznych związków z mitem, nieustannie go „ożywiając”.

Sugestie, że muzyka poprzedziła narodziny mowy werbalnej, a więc i mitu, od kilku dekad pojawiają się w antropologii, dopiero jednak ustalenia Lévi-Straussa wskazały, gdzie można szukać istotnych podobieństw między „narracją” muzyczną i narracją mityczną, która, jak można przypuszczać, ukształtowała na jej wzór swe własne formy. Ale pamięci o tym genetycznym związku możemy szukać również w samej treści mitów, szczególnie w kosmogonii. Problem ten podjął Marius Schneider w artykule zatytułowanym *Podstawy intelektualne i psychologiczne śpiewu magicznego*, gdzie pisał:

mity ludów prymitywnych i spekulacje kosmogoniczne wysoko rozwiniętych cywilizacji upoważniają nas do stwierdzenia, że za wspólne podłoże wszystkich zjawisk we wszechświecie uważa

<sup>507</sup> Por. ks. T. Stępień, *Przedmowa*, [w:] Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 15–44.

<sup>508</sup> Por. E. Fubini, *Historia estetyki...*, dz. cyt., s. 79–83; J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 79–85.

<sup>509</sup> Hildegarda z Bingen, *List 23* [w:] B. Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 154, 160.

<sup>510</sup> O. Betz, *Hildegarda z Bingen. Cztery pory roku*, przeł. J. Jarochołowicz, Kraków 2007, s. 141.

<sup>511</sup> C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Warszawa 2010, s. 22–23.

<sup>512</sup> Zob. rozdz. 6 Tyrańska *władza muzyki?...*



się element wibrujący, w szczególności akustyczny. Pierwszą dostrzegalną oznaką kreacji był dźwięk;

[...]

bogowie i istoty utrzymują się wzajemnie przy życiu za pomocą nieustannego przemiennego śpiewu. Oto dlaczego dźwięk jest najszlachetniejszym, najdawniejszym i najbardziej metafizycznym elementem wszystkich znanych typów ofiary;

[...]

istota rytuałów polega na przemianym śpiewie bogów i ludzi, to jest na wzajemnej dźwiękowej ofierze. Dlatego też tradycja chińska mówi, że „obrzędy czerpią siłę z muzyki”<sup>513</sup>.

Warto tu zwrócić uwagę na podobieństwo ujęcia rytuału w pismach Mirce Eliadego z ustaleniami Lévi-Straussa odnośnie muzyki i mitu. Dla rumuńskiego religioznawcy rytuał jest przede wszystkim powtarzaniem gestu archetypicznego, dzięki czemu działa on jak wehikuł przenoszący uczestników z czasu świeckiego do czasu początku, czyli do czasu świętego – czasu mitu<sup>514</sup>. Można zatem wysnuć konkluzję, że tę zasadniczą funkcję rytuały spełniają właśnie dzięki muzyce i mitowi – obie te formy podczas aktu rytualnego najczęściej występują wspólnie, dzięki czemu zwielokrotniają efekt swego oddziaływania. Należy przy tym pamiętać, że naturalną sytuacją w wielu kręgach kulturowych jest towarzyszący muzyce rytualny taniec, który sam z siebie może inicjować wiele zjawisk muzycznych<sup>515</sup>. Efekt końcowy wspólnego oddziaływania tych form, którym uczestnicy rytuału nie tylko ulegają, ale zarazem je współtworzą, Victor Turner opisał następująco:

rytmiczna aktywność rytuału, wspomagana bodźcami dźwiękowymi, wizualnymi, świetlnymi i wszelkimi innymi, może prowadzić z czasem do maksymalnego równoczesnego pobudzenia obydwu systemów, sprawiając, że uczestnicy rytuału doświadczają czegoś, co niektórzy autorzy nazywają pozytywnym «niewysłowionym efektem». Używa się także freudowskiego terminu «uczucie oceaniczne», jak również «ekstazy jogina», chrześcijańskiej *unio mystica*: to doświadczenie jedności przeciwieństw wyodrębnionych w procesie poznawczym (zwykle przez cyfrowe, zerjedynkowe rozumowania lewej półkuli). Myślę, że można by także użyć tutaj terminu *zen satori* (jednoczącego rozbitku) i można jeszcze dodać «wewnętrzne światło» kwaków, «świadomość transcendentalną» Thomasa Mertona, *samadhu jogi*<sup>516</sup>.

Trudno tutaj podejmować rozległy problem podobieństw i różnic między poszczególnymi tradycjami mistycznymi, zwłaszcza w kontekście doświadczenia rytualnego. Warto tylko zaznaczyć

<sup>513</sup> Por. hasło *Ekstaza*, [w:] P. Dinzelbacher (red.), *Leksykon mistyki*, przeł. B. Widła, Warszawa 2002, s. 70–71.

<sup>514</sup> „Szacuje się, że zdolność do synestezji ma jeden człowiek na 200” – V. S. Ramachandran, E. M. Hubbard, *Brzmienie barw, smak kształtów*, „Świat Nauki”, wyd. specjalne 1/2004, s. 78. Zdolność ta jest często dziedziczona i stała przez całe życie, trudno więc sadzić, że wszyscy uczestnicy danego rytuału są klasycznymi synestetami. Tezę o sztuce jako zjawisku quasi-synestezyjnym można znaleźć np. w artykule F. Kozłowskiego, *Prozopagnozja oraz synestezja – mało znane choroby*, Forum Kulturytyki, <http://www.forum-kulturytyki.pl/archive/index.php/t-1405.html> [dostęp:15.07.2016].

<sup>520</sup> A. Kieturakis, L. Bartoszewski, *Hildegardy z Bingen wizja świata*, Wrocław 2000, s. 22.

<sup>521</sup> Tamże, s. 23.

<sup>522</sup> Chyba że odwołamy się do kontrowersyjnej koncepcji Richarda E. Cytowica, który dostrzegł w tym doświadczeniu silne zaangażowanie emocji, a więc układu limbicznego w mózgu, co jeszcze nie wyjaśnia wszelkich kontrowersji – por. A. Rogowska, *Synestezja*, Opole 2007, s. 20–26, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadatum?id=29282&from=publication> [dostęp: 18.07.2016].

podobieństwo przebiegu pewnego typu rytuałów, które w efekcie prowadzą uczestnika bądź uczestników do odczucia „wyjścia z siebie”, co w psychologii jest określane jako wariant stanów rozszerzonej świadomości<sup>517</sup>. Obok jednak ekstazy motorycznej, o której wspominał Turner, zwanej ekstazą eksplozji, pojawia się też ekstaza statyczna (stopienia)<sup>518</sup>, w obu przypadkach tych doświadczeń ich uczestnicy, opisując je, często odwołują się do kategorii światła. W przypadku jednak ekstazy motorycznej to rytmiczny ruch i dźwięki wywołują wizje światła, które mogą mieć charakter synestezyjny, czy raczej quasi-synestezyjny<sup>519</sup>. Oczywiście nie każdy rytuał religijny prowadzi do tego typu wizji – tutaj tradycje religijne bardzo się od siebie różnią. Inaczej jest w przypadku ekstazy stopienia, podczas której, jak u świętej Hildegardy, pierwotnym doświadczeniem nie jest muzyka i rytmiczny ruch, a wizja światła właśnie:

Kiedy miałam czterdzieści dwa lata i siedem miesięcy, ujrzałam niezwykle silne, iskrzące się, ogniste światło zstępujące z otwartego sklepienia nieba. Przeszło ono mój mózg i rozpało serce i pierś płomieniem, który nie spalał lecz ogrzewał, jak słońce, które ogrzewa wszystko, czego dotknął jego promienie<sup>520</sup>.

I w innym miejscu:

Jasność, którą widzę, nie jest osadzona w przestrzeni, jednak błyszczący bardziej niż chmura spowijająca słońce. Nie mogę się w niej doszukać wysokości, długości i szerokości, a nazywam ją cieniem żywego światła<sup>521</sup>.

W przypadku świętej Hildegardy to właśnie wizje mistyczne stały się źródłem tekstów i pisanych doń melodii, układanych na potrzeby kultu religijnego. Ten fenomen dużo trudniej byłoby wyjaśnić, redukując go do synestezji<sup>522</sup>.

## Złote struny

W poemacie *Król-Duch* Juliusza Słowackiego, uważanym za jego najbardziej mistyczny utwór, wśród enigmatycznych poetyckich obrazów pojawia się w XLV części Rapsodu II obraz „harmonii słyszanej z daleka”, która swą moc „niby drgające tony wnętrza ziemi” brała ze „złotych strun”. W księżce poświęconej twórczości Mikołajusa K. Čiurlionisa jej autor, Radosław Okulicz-Kozaryn, zinterpretował te struny jako stopienie dźwięku i światła. Mistyczna twórczość Słowackiego miała ogromny wpływ na litewskiego kompozytora, który ostatecznie poświęcił się malarstwu jako

<sup>513</sup> M. Schneider, *Podstawy intelektualne i psychologiczne śpiewu magicznego*, przeł. M. Bratek, „Res Facta” 9/1982, s. 283, 285, 288.

<sup>514</sup> Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 35–36.

<sup>515</sup> O „protomuzyce” i „prototańcu” poprzedzających mowę werbalną zob. J. Blacking, *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. E. Dahlig, „Muzyka” 2(165)/1997, s. 71–92.

<sup>516</sup> V. Turner, *Body, Brain, and Culture*, „Zygon” 3/1983, cyt. za: R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000, s. 233.

<sup>517</sup> P.G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 1999, tu podrozdz.: *Stany rozszerzonej świadomości*, s. 134–143.





<sup>529</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 290.

<sup>524</sup> W wierszu *Moja piosenka* [!] Norwid pisze o „złotostrunnej lutni”.

<sup>525</sup> S. Vincenz, *Na wysokiej poloninie. Pasma I: Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z wierzchowiny huculskiej*, Sejny 2002, s. 305.

<sup>526</sup> Tamże, s. 305–306.

<sup>527</sup> Zob. B. Pocięj, *Stadia muzycznej duchowości. Trzy wykłady*, Katowice 2009, s. 71.

<sup>528</sup> M. Drobner, *Analogie i dysparacje układów zjawisk świetlnych i dźwiękowych*, Kraków 1970, s. 5. Wnioski tego autora sprowadzają się do zasadniczego stwierdzenia, że można „pokusić się o ustalenie powiązań dźwiękowo-świetlnych jedynie w jednym kierunku, a mianowicie takich powiązań, które umożliwiałyby dobranie zjawisk świetlnych najbardziej adekwatnych do z góry założonego przebiegu dźwiękowego” – tamże, s. 45. Kierunku przeciwnego autor nie wyklucza, ale uznaje potrzebę dalszych badań.

sztuce wyższej niż muzyka, bo bliższej światłu, w której dźwięki stają się widzialne: „W istocie bowiem tony zarówno w twórczości Słowackiego, jak i Čiurlionisa unoszą się w świetle. Odwrotnie niż w słynnym symbolicznym *audition coloree*, to właśnie dźwięki są widzialne”<sup>523</sup>.

Złote struny pojawiają się w literaturze nie tylko u Słowackiego czy u Norwida<sup>524</sup>, w sposób oryginalny wplótł je też w swój karpacki epos Stanisław Vincenz. Jeden z bohaterów *Na wysokiej poloninie*, znany watażka huculski Dmytro Wasylukowy, w dzień Bożego Narodzenia miał niezwykle widzenie:

Słońce wyglądało jak jaje, spowite w lekkie całuny i zastony, jakby pieluchy. A po całym niebie ogromne kręgi, półkola i koliste tęcze słonkowe roztaczały się i jaśniały. I połączone były z jądrem słonecznym, jakby złotymi pękami strun<sup>525</sup>.

Wtedy Wasyluk zaczął się modlić prastarą modlitwą rodową, w której słyszymy również takie słowa:

„Lelio Słoneczko!

Serdeńko lelkowe, ojcowskie złotostrunne!

[...] Błyskasz i śmiejesz się! Grasz w termbity anielskie!  
Dzwonem na służbę bożą wzywasz<sup>526</sup>.

Złotostrunne słońce, mogące emanować niezwykłą muzykę, koresponduje z obrazami światła stapiającego się z muzyką, podobnie jak to miało miejsce w *Królu-Duchu* Słowackiego. Nie są to jedyne tego typu obrazy czy idee – warto przywołać tu choćby wagnerowski „akord mistycznego światła”<sup>527</sup>, by zwrócić baczniejszą uwagę na relację między światłem a dźwiękiem.

## Światło a dźwięk

Na gruncie fizyki badania tego typu podjął niegdyś Mieczysław Drobner, stwierdzając we wstępie swego opracowania, że

już w bardzo odległych czasach próbowano porównać i powiązać odbierane wzrokiem zjawiska świetlne z odbieranymi słuchem zjawiskami dźwiękowymi, znaleźć między tymi zjawiskami analogie i prawa rządzące jednakowo obydwoma dziedzinami zjawisk. [...] próby znalezienia jednolitego systemu dla wszystkich dziedzin nauki były bardzo kuszące, choć – jak dziś wiemy – skazane na niepowodzenie, zwłaszcza że kierowane były one powiązaniem z magią i wierzeniami religijnymi<sup>528</sup>.

<sup>529</sup> Zob. P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 75–97.

<sup>530</sup> Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona Boskie*, [w:] tenże, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005.

<sup>531</sup> P. Tendera, *Od filozofii światła...*, dz. cyt., s. 81.

<sup>532</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, [w:] tenże, *Pisma teologiczne II...*, dz. cyt., s. 59.

<sup>533</sup> G. Panteghini, *Aniołowie i demony. Powrót tego, co niewidzialne*, przeł. B. A. Gancarz OFMConv, Kraków 2001, s. 127.

<sup>534</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska...*, dz. cyt., s. 76.

<sup>535</sup> Tamże.

<sup>536</sup> Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias. Poznaj drogi Pana. Księga pierwsza*, przeł. J. Sempryk, Legnica 2012, s. 100.

<sup>537</sup> Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias. Historia zbawienia przedstawiona w postaci symbolicznej budowli. Księga trzecia*, przeł. J. Sempryk, Legnica 2014, s. 296.

Aby znaleźć ważne tropy kierujące nas ku źródłu przedstawionych powyżej literackich obrazów, trzeba ich szukać właśnie na styku myśli filozoficznej, teologicznej i doświadczenia mistycznego. W swej bogatej analizie historii filozofii światła Paulina Tendera, wychodząc od koncepcji platońskich, wyszczególnia w okresie średniowiecza neoplatonizm nurtu ontologicznego, który poddaje wnikliwemu omówieniu<sup>529</sup>. Tradycji tej patronuje wspomniany już Pseudo-Dionizy Areopagita, w którego ujęciu światło jest przede wszystkim jednym z imion boskich<sup>530</sup>. Jako chrześcijański neoplatonik, Pseudo-Dionizy opisał budowę wszechświata w kategoriach hierarchicznego porządku stworzeń, z których pierwsze stworzone byty – Anioły, są „najjaśniejszymi światłami”<sup>531</sup>. Równocześnie, w traktacie *Hierarchia niebiańska* opisuje czynności, jakie wykonują przez wieczność te niebiańskie istoty:

Wpatrując się nieporuszenie w Jego boską piękność i utożsamiając się z nią, hierarchia otrzymuje, stosownie do jej zdolności, piętno Jego Boskości i czyni własnych członków wizerunkami Boga i zwierciadłami doskonale przezroczystymi i bez skazy, gotowymi na przyjęcie blasku pierworodnej światłości i promienia samej Boskiej Zwierchności i, wreszcie, świątobliwie napełnionymi pochodzącą od Boga jasnością. Oni zaś z kolei bez zazdrości przekazują dalej to światło bytom<sup>532</sup>.

W jaki sposób przekazują ową światłość – będąc, jak ich nazywali przedstawiciele szkoły aleksandryjskiej, „liturgami niebieskimi”<sup>533</sup>? Pseudo-Dionizy opisuje również zajęcia każdego z dziewięciu chórów; najważniejszy z nich, zarazem najbliższy Bogu – Serafyny: „Z prostotą i nigdy nie ustając, wykonuje taniec wokół Jego wieczystej wiedzy”<sup>534</sup>, prócz tego: „w tekstach Pisma przekazane zostały nam pewne hymny, śpiewane przez Anioły tej najwyższej hierarchii, w których, świętym sposobem, ukazuje się cała wielkość ich przerastającej wszystko niezwykłej światłości”<sup>535</sup>.

Jedną z kontynuaterek dzieła Pseudo-Dionizego jest bez wątpienia wspomniana benedyktynka Hildegarda z Bingen, której życie przypada na wiek XII. Zapewne dzięki obecnej popularności jej muzyczno-poetyckich kompozycji liturgicznych powrócono również do jej pism, wśród których najważniejsze miejsce zajmują opisy wizji mistycznych. W wizji szóstej pierwszej księgi *Scivias. Poznaj drogi Pana*, poświęconej *Chórom anielskim*, mniszka, opisując dokładnie ich wygląd, wspomina: „Wszystkie te wojska śpiewały cudownym głosem wszystkie rodzaje muzyki o cudach, jakie czyni Bóg w błogosławionych duszach”<sup>536</sup>. Gdzie indziej natomiast nazywa istoty anielskie „wspaniałym żyjącym światłem”<sup>537</sup>. Muzyczne kompozycje



świętej Hildegardy, choćby te wchodzące w skład moralitetu *Ordo virtutum*, włożone zostały w usta upersonifikowanych Cnót (Virtutes). Drugie znaczenie łacińskiego słowa *Virtutes* oznacza Moce – jeden z anielskich chórów<sup>538</sup>. Nie ma wątpliwości, że święta Hildegarda, komponując dla potrzeb mniszek z założonego przez siebie klasztoru w Bingen hymny, antyfony, responsoria i muzyczny moralitet, kształtowała materię dźwięków na wzór muzyczno-świe- tlistej materii muzyki anielskiej.

Komentując jedną z wizji zawartych w *Liber divinatorum operum*, w perspektywie całościowej interpretacji jej teologii muzyki Błażej Matusiak pisze: „To, co Hildegarda nazywa anielskim śpiewem, można nazwać dzieleniem się światłem z niższymi stworzeniami. Jak przez śpiew aniołowie obwieszczają dzieła Bożej potęgi, tak przez swój blask pozwalają innym stworzeniom poznać Boga, źródło światła”<sup>539</sup>.

Tego typu „analogia” wydaje się jak najbardziej uzasadniona w odniesieniu do doświadczenia mistycznego, tym bardziej że osadzona jest w wiekowych spekulacjach na temat metafizycznej natury światła. W porządku artystycznym natomiast taka analogia może uruchamiać cały, bogaty proces inspiracji i kreacji nowych, również plastycznych, form. Wystarczy przywołać niewielki panel Geertgena tot Sint Jans, *Gloryfikacja Matki Boskiej* z roku około 1480<sup>540</sup>. Zresztą w tekstach samej mistyczki znajdziemy podobne sformułowania: „Słyszysz [...] **dźwięk płynący ze szczytu żywych światła** [podkr. J. Ż.], które jaśnieją w najwyższym mieście świetlistych”<sup>541</sup>.

Najpełniejszy wyraz poetycki owe spekulacje otrzymały w wizji, zwanej „Śnieżnobiałą Różą”, kontemplowanej przez Dantego w XXXI pieśni *Raju*<sup>542</sup>. Centrum owej róży szczegółowo opisał poeta pod koniec ostatniej, XXXIII pieśni *Raju*. W nowym tłumaczeniu *Boskiej komedii*, dokonany przez Agnieszkę Kuciak, wersy 115–120<sup>543</sup> zostały spolszczone następująco:

Gdzieś w głębi światła jest jak niebo stary  
obraz trzech kręgów – duch mój przed nim klęczy –  
barwy troistej, ale jednej miary;  
jeden z drugiego, jako tęcza z tęczy,  
zda się odbity, a jak ogień trzeci  
tchnie z obu pierwszych i na niebie **dźwięczy** [podkr. J.Ż.]<sup>544</sup>.

Dziekiem tej samej epoki, którego życie przypada na okres pomiędzy biografią Hildegardy i Dantego, był profesor

<sup>545</sup> Por. M. Błoński, *Odkrywanie Grosseteste’a, Kopalnia wiedzy*, <http://kopalniawiedzy.pl/Robert-Grosseteste-filozof-biskup-Lincoln-wszechswiat-Wielki-Wybuch,20172> [dostęp: 4.04.2016]; M. Boczar, *Grosseteste*, Warszawa 1994, s. 7–19.

<sup>546</sup> Zob. M. Boczar, *Grosseteste...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>547</sup> J. Legowicz, cyt. za: P. Tendera, *Od filozofii światła...*, dz. cyt., s. 94.

Uniwersytetu Oksfordzkiego, jeden z prekursorów nowożytnej nauki<sup>545</sup>, Robert Grosseteste. Jego prace, szczególnie traktat *O świetle*, są próbą naukowej racjonalizacji całej, bogatej tradycji rozważań o metafizyce światła. Co ciekawe, współcześnie znajdują się one w polu zainteresowań kosmologów. Odwrotnie do opisanych przez Schneidera mitów początku i spekulacji kosmogonicznych, ten miłujący muzykę naukowiec i filozof, któremu stale miał towarzyszyć harfista<sup>546</sup>, jako pierwszy element stworzony uznał nie dźwięk, a światło. Według niego to emanacja światła „tłumaczy konkretnie materialne struktury rzeczy, budowę roślin i organizmy zwierząt, skład barw i układy dźwięków”<sup>547</sup>.



# BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

- Armstrong K., *Krótką historia mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.
- Baliszewska M., *Jak to się zaczęło. Rozważania o folklu*, <http://muzyka.tradycyjna.pl>, <http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/leksykon/artykuly/articles/jak-to-sie-zaczelo-rozwazania-o-folku>
- Bartkowski B., *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Kraków 1987.
- Bartkowski B., *W żywej tradycji – rozmowa z ks. Bolesławem Bartkowskim*, „Wędrowiec” 1, 2001, s. 24–26.
- Bartmiński J., *Formy obecności sacrum w folklorze*, [w:] *Folklor – sacrum – religia*, red. J. Bartmiński, M. Jasińska-Wojtkowska, Lublin 1995, s. 9–19.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1-2, przeł. D. Danek, Warszawa 1985.
- Bieńkowski A., *Ostatni wiejscy muzykanci. Ludzie, obyczaje, muzyka*, Warszawa 2001.
- Blake E., *Powstań, a potem tańcz i śpiewaj*, [rec.] S. Mithen, *The singing Neanderthals and The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*, London 2005, „Świat Nauki. Wydanie Specjalne” 1 (7) 2006, s. 95–96.
- Bloom A., *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1997.
- Boecjusz A.M.S., *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. G. Kurylewicz, M. Antczak, Kęty 2006.
- Bornus-Szczyński M., *Uczyć dzieci chorału – rozmowa z Marcinem Bornusem-Szczyńskim*, „Wędrowiec” 2, 2001, s. 15–18.
- Brandstaetter R., *Jezus z Nazarethu*, t. I-II, Poznań 1993; t. III-IV, Poznań 1994.
- Brandstaetter R., *Krąg biblijny*, Warszawa 1986.



- Braun K., *Druga reforma teatru: szkice*, Wrocław 1979.
- Broda W., Izbicki B., *O polskich korzeniach muzycznych, żywej tradycji i narodowym przenikaniu kultury na przykładzie Pieśni do Świętych (i nie tylko). Rozmowa z Witkiem Brodą i Bartoszem Izbickim*, „Christianitas” 50, 2012, s. 11–22.
- Buchner A., *Encyklopedia instrumentów muzycznych od czasów prehistorycznych do XX wieku*, przeł. M. Zięba-Szmaglińska, Racibórz 1995.
- Budzyńska M., *Stan badań nad piosenką w Polsce – próba uporządkowania*, [w:] *Nowe słowa w piosence: źródła – rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 11–21.
- Burszta W., *Poszukiwanie korzeni w dobie detradycjonalizacji*, „Czas Kultury” 104–105, 5–6/2001, s. 170–176.
- Calvin W.H., *Świat ludzkiej inteligencji*, „Świat Nauki. Wydział Specjalny” 1 (7) 2006, s. 86–94.
- Campbell J., *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 1994.
- Chambers I., *Spacer słuchowy*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 131–135.
- Chojnowski Z., *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999.
- Chrzanowski I., *Podobieństwa i pokrewieństwa pomiędzy „Dziadów częścią trzecią” a „Boską Komedją”*, [w:] *tenże, Wśród zagadnień i książek*, Lwów–Kraków 1922, s. 298–309.
- Chyła-Szypułowa I., *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000.
- Čolović I., *Etno*, przeł. M. Petryńska, Sejny 2012.
- Crilot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Czaja D., *Pieśni śpiewają. Przystanek Jarosław*, „Konteksty” 303, 4/2013, s. 3–15.
- Czapski J., *Stanisław Vincenz*, [w:] *Vincenz i krytycy. Antologia tekstów*, wybór, wstęp i oprac. P. Nowaczyński, Lublin 2003, s. 43–45.
- Cząstka-Kłapyta J., *Kolędowanie na Huculszczyźnie*, Kraków 2014.
- Czekanowska A., *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*, Warszawa 2008.
- Czekanowska A., *Pierwszy i drugi byt folkloru*, „Gadki z Chatki. Pismo Folkowe” 32, 1/2001, s. 4–6.
- Dadak-Kozicka J.K., *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii kulturowej*, Warszawa 1996.
- Dahlig P., *Zbiory fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, „Twórczość Ludowa” (3–4) 1999*, s. 29–33.

- Dante Alighieri, *Raj. Boskiej komedii część trzecia*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2004.
- Darwin K., *O pochodzeniu człowieka*, przeł. S. Panek, Warszawa 1959.
- Dobrzycki J., Włodarczyk J., *Historia naturalna gwiazdozbiorów*, Warszawa 2002.
- Dopart B., *Kosmos Mickiewiczowskich Dziadów. Rytualny, misteryjny, teozoficzny...*, [w:] *Dziady nasze mają to szczególnie... Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2013.
- Dopart B., *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002.
- Durkheim É., *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990.
- Dziadek A., *Rytm i podmiot w Oktostychach i Muzyce wieczorem Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” XC, 1999, s. 27–66.
- Dźwiniel K., *Piosenka bardowska w perspektywie metodologicznej – seria pytań wyjściowych i kilku hipotez*, w: *Nowe słowa w piosence*, s. 39–51.
- Eckermann J.P., *Rozmowy z Goethem*, t. I–II, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1960.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Erikson E.H., *Dopełniony cykl życia*, przeł. A. Gomola, Poznań 2002.
- Flaubert G., *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, Warszawa 1969.
- Fox D., *Rytuał rozpisany na głosy. Piosenka jako forma rytualizacji codzienności*, [w:] *Rytuały codzienności*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2008, s. 140–150.
- Friedman Th., *Lexus i drzewo oliwne. Zrozumieć globalizację*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2001.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. M. Skowron, Kraków 1997.
- Gadki z Chatki (b.d.), *Ossower. Encyklopedia polskiego folklu*, <http://gadki.lublin.pl/encyklopedia/index.html>.
- Gajda K., *Bard. Kto to taki?*, [w:] *Nowe słowa w piosence: źródła – rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 103–117.
- Geertz C., *Religia jako system kulturowy*, [w:] *tenże, Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 109–149.
- Genep A. van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progu, o gościnności i adopcji...*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.



- Gilgamesz. *Epos starożytnego Dwurzecza*, zrekonstruował, przełożył, wstępem opatrzył R. Stiller, Bibliotheca Mundi, Warszawa [1982].
- Głowiński M., *Literatura a muzyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Ossolineum 1992, red. A. Brodzka i in., s. 549-550.
- Goffman E., *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.
- Gołaski W., *Tradycje kantorskie w śpiewie liturgicznym*, „Wędrowiec” 1, 2001, s. 26-28.
- Groński L., *Mickiewicz a muzyka*, „Akcent” 1991, nr 1, s. 155-158.
- Hamel P.M., *Przez muzykę do samego siebie. O nowym przeżywaniu muzyki*, przeł. P. Maculewicz, Wrocław 1995.
- Harmazy S., *Mistyczny świat Jakoba Boehmego widziany oczami Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Harnoncourt N., *Muzyka mowa dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Herbert Z., *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
- Herbert Z., *Pana Cogito przygody z muzyką*, [w:] tenże, *Elegia na odejście*, Wrocław 1992, s. 30-35.
- Hoffmann-Piotrowska E., *Adam Mickiewicz i Tomasz Merton – miejsca wspólne*, [w:] *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. XVI, *Rękopisy 17261-17708, Archiwum Stanisława Vincenza*, red. W. Sonnak, Wrocław 1998, s. 1, <http://vincenz.pl/pages/inwentarz-41.html>.
- Iwaszkiewicz J., *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980.
- Jakubowski J.Z., *Ojciec regionalizmu polskiego*, „Kurier Literacko-naukowy”, 1935, nr 37.
- James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.
- Jan od Krzyża św., *Pieśń duchowa*, przeł. B. Smyrak OCD, Kraków 2002.
- Janas T., *Folk w Polsce – próba prezentacji*, „Czas Kultury” 88, 1/1999, s. 4-11.
- Janas T., *Jest inny świat?*, „Woskówka” jesień 1992, s.
- Jarociński S., *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, wyd. II, Kraków 1976.

- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
- Kapela ze wsi Warszawa [oficjalna strona zespołu], <http://www.kzww.pl/>.
- Kaplan M., *Million-year-old ash hints at origins of cooking*, Retrieved May 15, 2013, from <http://www.nature.com/news/million-year-old-ash-hints-at-origins-of-cooking-1.10372>.
- Kazanowski P., *Muzyka naszych korzeni*, „Christianitas” 50, 2012, s. 5-10.
- Keen S., *Historie, którymi żyjemy*, przeł. E. Paziak, „Albo Albo. Problemy Psychologii i Kultury” 1, 2000, s. 9-17.
- Kępiński Z., *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.
- Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 1, *Pieśni ludu polskiego*, Wrocław-Poznań 1974.
- Kolbuszewski J., *Tatry w literaturze polskiej 1805-1939*, Kraków 1982.
- Krawiecka E., *Romana Brandstaettera pisanie lumenarnej ikony w Jezusie z Nazarethu. Próba deszyfryzacji kodu symboliki jako modelu komunikacji transcendentnej*, Poznań 2012.
- Kroh A., *Sklep potrzeb kulturalnych*, Warszawa 2000.
- Kuciak A., *Dante romantyków. Recepcja Boskiej komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003.
- Kulesza-Gierat M., *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*, Lublin 2007.
- Kurczab H., *Cyprian Norwid i Stanisław Witkiewicz*, [w:] tenże, *Pogranicza sztuki i konteksty literatury*, Rzeszów 2001.
- Kurczab H., *Tatrzańska twórczość literacka Stanisława Witkiewicza*, Rzeszów 1973.
- Kurylewicz G., *Posłowie*, [w:] A.M.S. Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. G. Kurylewicz, M. Antczak, Kęty 2006.
- Lam A., *Tropy Anioła Ślężaka w pismach Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Lévi-Strauss C., *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Warszawa 2010.
- Lévy-Bruhl L., *Czynności umysłowe w społecznościach pierwotnych*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1992.
- Lewis C.S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średnio-wiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.
- Lichniak Z., *Blżej Brandstaettera*, [wstęp w:] R. Brandstaetter, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 5-89.



- Lipka K., *Mój neoboecjanizm*, „Canor”17, 1997, s. 45-48.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Łakomicz-Kamińska I., *Malowanie śpiewem, czyli o koncercie Mirosława Czyżykiewicza*, 13.05.2015, strefa piosenki.pl, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/1114-malowanie-spie-wem-czyli-o-koncercie-mirosława-czyżykiewicza>.
- Ługowska J., *Vincenz – mistrz słowa mówionego*, Biblioteka Vincenzowska, t. I, Wrocław 2015.
- Majda J., *Tatrzańskim szlakiem literatury. Szkice literackie*, Kraków 1982.
- Maman F., *Rola muzyki w XXI wieku*, przeł. M. Malarczyk, Lublin 1999.
- Marbach J., *Rozmowa ze Stanisławem Vincenzem*, przeł. J. Torosiewicz, „Wiadomości” [Londyn] 1976, nr 7 (1559), s. 2.
- Marbach P., *Dialog Stanisława Vincenza*, [w:] *Świat Vincenza*, red. J.A. Choroszy, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 39-52.
- Mariański J., *Tożsamości religijne w społeczeństwie polskim*, [w:] *Oblicza religii i religijności*, red. I. Borowik, M. Libiszowska-Żółtkowska, Kraków 2008, s. 93-109.
- Marrou H.I., *Historia wychowania w starożytności*, przeł. S. Łoś, Warszawa 1969.
- Mazur-Hanaj R., *Panu Bogu świeczkę lub qui cantat bis orat*, „Czas Kultury” 97, 4/2000, s. 28-31.
- Mazur-Hanaj R., *Pokolenie nomadów*, „Wędrowiec” 2, 2001, s. 13-14.
- Merriam A.P., *Muzyka jako zachowanie symboliczne*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 9 (1982), s. 247-271.
- Mickiewicz A., *Dziady* część III, Wrocław-Łódź 1984.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska*, wykład V, <http://pbc.gda.pl/dlibra/publication/17131/edition/14562>.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie*, Poznań 2010.
- Mickiewicz A., *Wybór poezji*, t. I- II, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław-Łódź 1986.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Miłosz Cz., *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989.
- Miłosz Cz., *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji w Teatrze Narodowym w Warszawie*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Noc w polu. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, wybór Cz. Miłosz, Kraków 2001.

- Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.
- Mirosław Czyżykiewicz, *Rozmowa A. Trzeciakiewicz z M. Czyżykiewiczem*, [w:] *Muzyczne rozmowy*, Polskie Radio pr. 3, 10.05.2015, <https://www.polskieradio.pl/9/229/Artykul/1425608,Mirosław-Czyżykiewicz>.
- Mitzner P., *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003.
- Murray Schafer R., *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 9/1982, s. 289-315 [przedruk:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 52-63.
- Muzyka wieczorem – mówią Mirosław Czyżykiewicz i Adam Opatowicz* [rozmawia T. Drozda, spisała B. Radziszewska], 15.10.2015 [spisane nagranie radiowe wywiadu z 26.04.2015], strefapiosenki.pl, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/1133-muzyka-wieczorem-mowia-mirosława-czyżykiewicz-i-adam-opatowicz>.
- Muzyka wieczorem* [hasło], [w:] Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzyka\\_wieczorem](https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzyka_wieczorem).
- Nacher A., Styczyński M., *Ucho jaka. Muzyczne podróże od Katmandu do Santa Fe*, Kraków 2003.
- Nowaczyński P., *Mądrość Vincenza*, Lublin 2003.
- Okulicz-Kozaryn R., *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007.
- Olszaniecka M., *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984.
- Osiński J., *Opozycja wiersz – piosenka wobec problematyki kompozycji dzieła literackiego*, [w:] *Nowe słowa w piosence: źródła – rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017.
- Osiński J., *Polonista w świecie piosenki*, [w:] *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzęstowska, Poznań 2019, s. 27-35.
- Ossowski W., *Folk – dwa w jednym*, „Czas Kultury” 2011/5-6, s. 177-185.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Pankalla A., Wieradzka, A., *(Post)ponowoczesna tożsamość religijna Polaków a antropologia chrześcijańska – „woda i ogień”?* [referat:] II Ogólnopolska Konferencja Naukowa pt. „Duchowość a Terapia. Teoria, Historia, Praktyka, Uniwersytet Jagielloński Kraków 10-12.05.2013.
- Pawlicka A., *Huculska epopeja Stanisława Vincenza i jej muzyka*, „Ogród. Kwartalnik” 1992, nr 1 (9), s. 130-145.



- Pawluczuk W., *Tradycja religijna a etniczno-cywilizacyjna tożsamość*, [w:] *Tożsamości religijne w społeczeństwie polskim. Socjologiczne studium przypadków*, red. M. Libaszowska-Żółtkowska, Warszawa 2009, s. 139–145.
- Piasecki Z., *Stanisław Witkiewicz i Władysław Reymont. Dwugłós listowny pisarzy*, [w:] tenże, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne*, Opole 1999.
- Pieśń naszych korzeni [oficjalna strona festiwalu], <http://festiwal.jaroslaw.pl/>.
- Piotrowski S., *Skalne Podhale w literaturze i kulturze polskiej*, Warszawa 1970.
- Piwińska M., *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.
- Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. B. Bartkowski, Lublin 1990.
- Pomiećniński A., *Podhale jako „mała ojczyzna”. Jak czytać antropologicznie „Na przełęcz”*, [w:] *Ojczyzny słowa. narracyjne wymiary kultury*, red. W.J. Burszta, W. Kuligowski, Poznań 2002.
- Prusinowski J., *Muzyka żywych ludzi – rozmowa z Januszem Prusinowskim, muzykiem, dyrektorem artystycznym festiwalu Wszystkie Mazurki Świata*, „Christianitas” 50, 2012, s. 23–32.
- Prusinowski J., *O słuchaniu i słyszeniu*, „Czas Kultury” 97, 4/2000, s. 26–27.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarcha niebiańska*, [w:] tenże: *Pisma teologiczne II*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1999.
- Pycka A.M., *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Kraków 2010.
- Randall, J.K., *Skomponuj siebie*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 142–144.
- Ratzinger J., *Duch liturgii*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2002.
- Rieger, S., *Od Lévi-Straussa do Chopina*, „Paryska Kronika Muzyczna” 5.12.2009. Retrieved March 05, 2011, [http://www.rfi.fr/actupl/articles/120/article\\_9320.asp](http://www.rfi.fr/actupl/articles/120/article_9320.asp)
- Rikszarz Amal, reż. R. Mehta, Kanada 2007.
- Rilke R.M., *Sonety do Orfeusza. Część pierwsza*, [w:] R.M. Rilke, *Poezje. Gedichte*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1993, s. 247.
- Rokosz T., *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Siedlce 2009.

- Rokosz T., *Polska pieśń tradycyjna we współczesnym obiegu artystycznym*, „Czas Kultury” 104–105, 5–6/2001, s. 222–229.
- Rothenbuhler E.W., *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003.
- Rozmus J., *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Kraków 2007.
- Rybka E., *Astronomia ogólna*, wyd. IV, Warszawa 1974.
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Rymkiewicz J.M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Ryszkiewicz M., *Coraz bliżej Ewy*, „Gazeta Wyborcza” 13.06.2003, s. 16.
- Rzyska A., *Kamienny most. Tradycja judaistyczna w twórczości Romana Brandstaettera*, Olsztyn 2005.
- Schaeffer P., *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 106–112.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Schechner R., *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000.
- Schelling Friedrich W. J., *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
- Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, wyd. III, Warszawa 2009.
- Serpent. *Muzyka nie dla każdego* [sklep internetowy]: <http://www.serpent.pl/>.
- Siemianowski A., *„Jestem jedynym Polakiem, który napisał dzieje Chrystusa. To jest mój ból”. O Romanie Brandstaetterze* [Tekst ukazał się w miesięczniku „Więź” nr 1/1988 pod tytułem Pan Roman], 3.01.2018 <https://wiesz.pl/2018/01/03/jestem-jedynym-polakiem-ktory-napisal-dzieje-chrystusa-to-jest-moj-bol-o-romanie-brandstaetterze/>.
- Sinko T., *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza rozpraw pięciuro*, Kraków 1923.
- Siwiec M., *Orfizm Słowackiego. Romantyczna koncepcja poezji orfickiej i jej twórcy w deklaracji poetyckiej przez furie jestem targan ja, Orfeusz*, [w:] *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 41–57.
- Skrzypek M., *Niewidzialne, ale prawdziwe*, „Czas Kultury” 2002/4–5.



- Sobór Watykański II. *Konstytucje, dekryty, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*, red. naukowa S. Groblicki, E. Florkowski, Poznań 1986.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Starzyński J., *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972.
- Stefanowska Z., *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, wyd. II, Warszawa 2001.
- Stęszewski J., *Folklor i folkloryzm wczoraj, dziś i jutro* [artykuł publikowany w folderze XXV Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, Lublin 1991, aktualizowany w 2002 roku], [http://gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folklor\\_i\\_folkloryzm\\_wczoraj.html](http://gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folklor_i_folkloryzm_wczoraj.html).
- Strug A., *O śpiewie tradycyjnym i pobożności ludowej. Rozmowa z Adamem Strugiem*, „Konteksty” 303, 4/2013, s. 208–209.
- Strzyżewski M., *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei musica instrumentalis*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, [https://www.academia.edu/30405975/Romantyczne\\_sfery\\_muzykalne](https://www.academia.edu/30405975/Romantyczne_sfery_muzykalne).
- Szostak W., *Oberki do końca świata*, Warszawa 2007.
- Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.
- Tarnowski J., *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2, wyd. III, Warszawa 1988.
- Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, opr. J. Kolbuszewski, BN I, 268, Wrocław – Kraków 1992.
- To jest dopiero początek drogi. Z Maciejem Rychłym rozmawia Tomasz Janas*, „Czas Kultury” 1999/1, s. 12–18.
- Tokarski S., *Orient i kontrkultury*, Warszawa 1984.
- Tomkowski J., *Czas, mistyka, Pan Tadeusz*, [w:] *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Towiański A., *Wybór pism i nauk*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 2004.
- Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, Th. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.
- Trebunia K., *Jak powstaje nowa muzyka góralska?* „Czas Kultury” 2001/5-6, s. 214–221.
- Trębaczewska M., *Między folklorem a folkliem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Warszawa 2011.
- Tułasiewicz N., *Mickiewicz a muzyka* [praca magisterska], Poznań 1932.
- Turek A., *Cisza „W Drodze” 2*, 306/1999, s. 15–23.

- Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010.
- Tylor N., *Stanisław Vincenz i tradycja kresowa*, [w:] *Świat Vincenza*, red. J.A. Choroszy, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 115–126.
- Vespro della Beata Vergine* (1610), Música de Claudio Monteverdi (1567 - 1643), Textos Bíblicos, <http://www.kareol.es/obras/cancion-monteverdi/vespro.htm>.
- Vincenz S., *Adam Mickiewicz, poeta i człowiek*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. I, Warszawa 1983, s. 111–122.
- Vincenz S., *Arcydzieło a mit ludowy*, [w:] tenże, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 351–359.
- Vincenz S., *Czy Conrad jest antyrosyjski?*, [w:] tenże, *Po stronie pamięci*, Paryż-Kraków 2016.
- Vincenz S., *Dante a mity ludowe*, [w:] tenże, *Eseje i szkice zebrane*, tom I, wybór i wstęp A. Vincenz, przygotowali do druku M. Klecel i A. St. Kowalczyk, Wrocław 1997, s. 230–262.
- Vincenz S., *Dante i Mickiewicz*, [w:] tenże, *Atlantyda. Pisma rozproszone z lat II wojny światowej*, wybór, wstęp i oprac. J. Snopek, Warszawa 1994, s. 58–68.
- Vincenz S., *Dantyzm w Polsce*, [w:] tenże, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 174–233.
- Vincenz S., *Dialogi z Sowietami*, Kraków 1991.
- Vincenz S., *Gandhi – twórca rewolucji moralnej w Indiach*, „Droga” 1927, nr 1–3, s. 6–21.
- Vincenz S., *Mała Itaka – dialog nocny*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. I, s. 178–189.
- Vincenz S., *Mała Itaka. Rozmyślenia o kulturze ludowej*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. 1, Warszawa 1983 s. 162–177.
- Vincenz S., *Na wysokiej połoninie. Pasma I. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny huculskiej [Ps]*, Sejny 2002; *Na wysokiej połoninie Pasma II Nowe czasy Księga I Zwada [Z]*, Sejny 2003; *Listy z nieba [Lzn]*, Sejny 2004, *Barwinkowy wianek [Bw]*, Sejny 2005.
- Vincenz S., *Norwid – poeta dantejski*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. I, Warszawa 1983, s. 130–138.
- Vincenz S., *Outopos. Zapiski z lat 1938-1944*, przygotował do druku J.A. Choroszy, Wrocław 1993.
- Vincenz S., *Poeta srebrnych kwiatów*, [w:] tenże, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 56–61.
- Vincenz S., *Religia a gospodarstwo*, „Droga” 1927, nr 11, s. 9–17.





- Vincenz S., *Serbski marsz ku śmierci*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. 2, Warszawa 1983, s. 37-47.
- Vincenz S., *Słowo wstępne (do Muzyki Huculszczyzny)*, „Płaj” 46, wiosna 2013, s. 123-138.
- Vincenz S., *Start w przyszłość*, [w:] tenże, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 31-35.
- Vincenz S., *Tematy żydowskie*, Gdańsk 1993.
- W stronę rytuału. Od Yetsa do Węgajt*, red. M. Sugiera, Kraków 1999.
- Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.
- Wasiewicz J., *Gdzie jest miejsce chłopów w pamięci zbiorowej współczesnych Polaków? Przypatrując się pewnej starej fotografii*, „Kultura Współczesna” 82, 2/2014, s. 82-100.
- Weintraub W., *Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998.
- Wilgosiewicz B., *Dom tańca – poszukiwanie nowego sposobu kontynuacji tradycji ludowej*, „Czas Kultury” 88, 1/1999, s. 37-41.
- Witkiewicz S., *Pisma tatrzańskie*, t. I-II, oprac. R. Hennel, Seria Tatrzańska, Kraków 1963.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998.
- Wittgenstein L., *Uwagi o „Złotej gałęzi” Frazera*, przeł. A. Orzechowski, Warszawa 1998.
- Wójcik W.A., *Sabała*, Zakopane 2010.
- Yalom I.D., *Istoty ulotne*, przeł. P. Luboński, Warszawa 2015.
- Yalom I.D., *Patrząc w słońce. Jak przezwyciężyć grozę śmierci*, przeł. A. Dodziuk, Warszawa 2008.
- Zajączkowski R., *Pisarz i wyznawca. W kręgu twórczości Romana Brandstaettera*, Lublin 2009.
- Zdybicka Z.J., *Człowiek i religia. Zarys filozofii religii*, Lublin 1993.
- Zoła A., *Bogactwo kultury muzycznej. Ludowe pieśni religijne w Polsce z perspektywy 30 lat badań*, „Czas Kultury” 104-105, 5-6/2001, s. 208-213.
- Żerańska-Kominek S., *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.
- Żmidziński J., *Do jakich prowadzą źródła. O poszukiwaniach prawdy brzmienia*, „Czas Kultury” 97, 4/2000, s. 72-78.
- Żmidziński J., *Hajduka opowieść o swoim Vincenzie*, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-73/artukul/hajduka-opowiesc-o-swoim-vincenzie>.
- Żmidziński J., *Muzyka znaczy tożsamość*, „Czas Kultury” 109-110, 4-5/2002, s. 15-20.

- Żmidziński J., *Rzeczpospolita Vincenza*, [w:] *Projektowanie niepodległości i dziedzictwo polszczyzny. W stulecie odzyskania niepodległości*, red. W. Ratajczak i M. Osiewicz, Poznań 2021, s. 169-195.
- Żmidziński J., *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka*, Wrocław-Poznań 2018.

## Źródła publikacji

- Brzmienie nieba w poezji Adama Mickiewicza*, [w:] *Oddźwięki – odbicia – odcienie. Wiek XIX wobec sztuk*, red. A. Borkowska-Rychlewska, R. Okulicz-Kozaryn, Poznań 2020, s. 17-34.
- Motywy muzyczne w prozie tatrzańskiej Stanisława Witkiewicza*, „Góry – Literatura – Kultura”, t. 10 red. E. Grzęda, Wrocław 2016, s. 155-172.
- Czy Vincenz był melomanem? Treści muzyczne w Rozmowach ze Stanisławem Vincenzem*, [w:] *Zatrudnienie: literat. Materiały, studia i szkice o Stanisławie Vincenzie*, red. J.A. Choroszy, (Biblioteka Vincenzowska, t. 3), Wrocław 2015, s. 203-221.
- Tyrańska władza muzyki? O psychologicznym wymiarze rytuału* [w:] *Homo religiosus a psychologia*, red. A. Pankalla, Poznań 2015, s. 71-86.
- Czy istnieje religijna tożsamość słuchowa („audenty”)? Odkrywanie muzycznej tradycji religijnej w Polsce po roku 1989*, [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii religii. Funkcja i tożsamość*, red. J. Śliwak, B. Zarzycka, R.P. Bartczuk, M. Wiechetek, M. Marzel, Lublin 2021, s. 145-162.
- Tchnienie dawnych pieśni – ścieżki polskiego folklu*, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-68/artukul/tchnienie-dawnych-piesni-sciezki-polskiego-folku>.
- „Quia symphonialis est anima”. O pewnych relacjach muzyki ze słowem i światłem*, „Zeszyty Artystyczne” 29/2016, s. 181-190.



Recenzja naukowa:

**prof. KUL dr hab. Tomasz Rokosz**

Seria wydawnicza:

**Myśleć sztuką.**

**Monografie naukowe teoretyczek i teoretyków**

**Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa**

**Uniwersytetu Artystycznego**

**im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu**

Numer tomu w serii: **2**

Redakcja naukowa serii:

**prof. UAP dr hab. Marta Smolińska**

Projekt graficzny:

**Raman Tratsiuk**

Skład:

**Wiesław Wiszowaty**

ISBN **978-83-66608-31-3**

DOI 10.48239/ISBN9788366608313



Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu



WYDZIAŁ EDUKACJI  
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

Zgromadzone szkice łączy problematyka i perspektywa badawcza (głównie ujęcie literaturoznawcze – problematyka muzyki i muzyczności w wybranych dziełach literackich). Praca nosi jednak znamiona interdyscyplinarnej zawiera także szkice z pogranicza nauk o kulturze i etnomuzykologii.

Zaprezentowana w monografii tematyka odzwierciedla zakres zainteresowań badawczych Autora – twórczością Stanisława Vincenza, problematyką rytuału oraz zagadnieniami muzyki tradycyjnej, a szczególnie jej współczesnymi losami. Ten kierunek badań jest ze wszech miar potrzebny, uzupełnia bowiem pewną lukę w polskiej literaturze przedmiotu. Uznanie budzi zwłaszcza to, że Autor nie podąża wytartymi szlakami, ale tropi wątki muzyczne i szerzej akustyczne także tam, gdzie się tego nie spodziewamy. Najlepszym przykładem jest tu tetralogia *Jeżus z Nazaretu* (problem „głosów i Głosu”). Interesujący jest także pomysł wprowadzenia „muzyczności IV” – metodologicznie operującej na poziomie symbolicznym i wręcz mistycznym. Jednak obok poetyki mitu Autor precyzyjnie rozważa kwestie realizmu historycznego i psychologicznego, które dopiero przekładają się na realizm duchowy. Dlatego właśnie zaproponowane rozważania uważam za przekonujące. Pomimo delikatnej materii badań w każdym szkicu otrzymujemy zestaw konkretnych tez, przykładów i wniosków.

Prof. KUL dr hab. Tomasz Rokosz



**WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU**