

## DŹWIĘKOWE MEDIUM, CZYLI O WĄTKACH SPIRYTYSTYCZNYCH W „POETYCKIEJ MUZYKOLOGII”\*

IWONA PUCHALSKA\*\*

Muzyka jest najmniej materialną, a tym samym – najmniej uchwytną ze sztuk. Nie sposób jej dotknąć ani zobaczyć; i mimo że współczesna nauka potwierdza jej fizyczne istnienie, precyzyjnie opisując fenomen fal dźwiękowych, to jednak dla przeciętnego odbiorcy jest ono nadal mocno problematyczne. Sprawę dodatkowo zaciemnia specyficzny status ontologiczny sztuki dźwięków, ściśle związany z aspektem wykonawczym (który jeszcze do niedawna nierzadko marginalizowano<sup>1</sup>), a także mnożące się od drugiej połowy XIX wieku techniczne sposoby jej utrwalania, przekazywania i przekształcania.

Nieuchwytność muzyki zawsze fascynowała pisarzy i poetów, a jej ontologia była dla wielu z nich punktem wyjścia do refleksji nie tylko artystycznej, lecz także filozoficznej. Podejście literatów różni się jednak zasadniczo od podejścia muzykologów, tak że mówi się nawet o istnieniu specyficznej, poetyckiej „muzykologii”, opartej na odmiennych założeniach, odmiennych przesłankach, a przede wszystkim służącej innym celom niż muzykologia tradycyjna – celom artystycznym<sup>2</sup>.

Przejmując od Anny Barańczak ten poręczny termin, pozwalam sobie jednak na jego pewne dookreślenie, bowiem, zgadzając się co do przedstawionej przez badaczkę specyfiki literackiego opisu muzyki, inaczej postrzegam jego funkcję w ewolucji kulturowego uniwersum. Nie traktuję mianowicie przekazów poetyckich i komentarzy muzykologicznych jako dwóch różnych, w pewnej mierze „konkurencyjnych” dróg dochodzenia do pewnej „prawdy” o muzyce. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że poezja w wieku XX, mimo oczywistego zawartego w niej potencjału uniwersalności, jest domeną subiektywizmu i wszystkie inne sztuki są owemu subiektywizmowi podporządkowane – są traktowane ponie-

---

\* Artykuł powstał w ramach badań stanowiących realizację projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/B/HS2/02881.

\*\* Iwona Puchalska – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> Mam tu na myśli długi żywot Ingardenowskiej idei partytury jako „właściwego”, bo jednego stabilnego sposobu istnienia dzieła muzycznego.

<sup>2</sup> A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 108–116.

kąd instrumentalnie. W każdym, nawet najbardziej czołobitnym odwołaniu do innego utworu artystycznego, nie on jest w wierszu najważniejszy, lecz ten, kto go przywołuje. Subiektywizm ów, niekiedy mniej lub bardziej świadomie maskowany lub tuszowany formułami obiektywizującymi, w relacji do sztuki dźwięków objawia się – lub demaskuje – w pełni.

Wśród licznych tematów „poetyckiej muzykologii” znajduje się refleksja nad śladem obecności twórców w dziełach muzycznych – przy czym pojęciem „twórca” objąć należy zarówno kompozytorów, jak i wykonawców. Jednym z ujęć tej kwestii, które chciałam przybliżyć na kilku przykładach, jest metaforyka spirytystyczna, szczególnie dobrze komponująca się z eteryczną naturą muzyki.

Spirytyzm, który można najkrócej, i oczywiście w pewnym uproszczeniu, zdefiniować jako przekonanie o istnieniu materialnej formy ducha, rozwinął się w II połowie XIX wieku<sup>3</sup>, a więc praktycznie jednocześnie z postępem eksperymentów fonograficznych – nic więc dziwnego, że dopatrywano się analogii między tymi zjawiskami. Idea zapisu dźwięku muzycznego (która stała się rzeczywistością w 1877 roku<sup>4</sup>) wielu zwolennikom spirytyzmu jawiła się jako pokrewna idei przechwycenia energii, fluidów, czy emanacji (w zależności od tego, jakiej nomenklatury użyjemy) istot (bytów) duchowych. Wczesne techniki

<sup>3</sup> Oczywiście nurty spirytystyczne nigdy do końca nie wygasły i istnieją również współcześnie, zagospodarowując zresztą także nową domenę rozwoju technicznego, takie jak informatyka (zob. F. Georges, *Le spiritisme en ligne. La communication numérique avec l'au-delà*, „Les Cahiers du Numérique”, nr 3–4, 2013 (tom 9): „Ritualités Numériques”, s. 211–240).

<sup>4</sup> Warto przypomnieć, że mimo iż prototyp fonografu zaprezentował w listopadzie 1877 roku (i opatentował w roku następnym) Thomas Edison, to podobną zasadę działania opracował wcześniej poeta i wynalazca Charles Cros, działając niezależnie od Edisona; nie zdobył jednak środków na realizację prototypu. Swoje urządzenie nazwał on „paleofonem” i opisał w piśmie przedstawionym w kwietniu 1877 roku paryskiej Akademii Nauk, zatytułowanym *Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe*; dziesięć lat wcześniej opracował natomiast zasadę działania urządzenia o charakterze kinematograficznym, którą opisał w *Procédé d'enregistrement et de reproductions des couleurs, des formes et des mouvements*, zaprezentowanym w Société Française de Photographie. Oba dokumenty cytowane są w monografii Louisa Forestier, *Charles Cros, l'homme et l'oeuvre*, Minard, Paris 1969; notabene badacz ten postuluje (i przeprowadza) łączne rozważanie dokonań naukowych i poetyckich Crosa, wcześniej traktowanych jako niezależne, a nawet rozbieżne linie jego działalności. Zagadnienie wpływu techniki fonograficznej (nie tylko w jej muzycznych kontekstach) na rozwój poezji, zwłaszcza pierwszej awangardy, jest zresztą bardzo obiecującym, a ciągle jeszcze stosunkowo słabo rozpoznany polem badań, w Polsce eksplorowanym z sukcesem m.in. przez Beatę Śniecickowską („Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008); szczególnie interesującym pojęciem wydaje się w tym kontekście wypracowane przez Apollinaire'a pojęcie „poety fonografisty” / *poète phonographe* (zob. zwłaszcza teksty *A propos de la poésie nouvelle* i *La Sorbonne est ébranlée* [w:] G. Apollinaire, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, t. II, 1956, s. 982 i 1204; por. M. Battier, *La querelle des poètes phonographistes: Apollinaire et Barzun* [w:] *Littérature et musique dans la France contemporaine*, red. J.-L. Backès, Ch. Coste, D. Pistone, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2001, s. 167–179) Jest to jednak oczywiście odrębny temat, który w tym miejscu jedynie sygnalizuję.

utrwalania dźwięku, polegające na wyłaczaniu na cylindrze lub płycie wzorów, wywołujących stosowne drgania, były wykorzystywane do wyjaśniania – przez analogię – tendencji zjaw do ukazywania się stale w jednym miejscu, zwłaszcza w takim, które było sceną dramatycznych wydarzeń. Przypuszczano, że silne emocje, związane z dramatycznymi wydarzeniami, które skutkowały pojawianiem się duchów, są w stanie wyrycić swoisty „śląd” w materii (np. na powierzchni muru, na szybie, na ścianie lasu, czy też wprost na ziemi), a materia następnie oddaje ten zapis pod wpływem szczególnych czynników fizycznych – tak jak igła gramofonowa wydobywa z płyty stosowne drgania, wymagające potężnego wzmocnienia, aby mogły być słyszalne, ale brzmiące nawet wtedy, gdy człowiek ich słyszeć nie może. I tak jak istnieją wzmacniacze, umożliwiające odbiór zapisu fonograficznego, tak samo – wierzono – istnieją osoby o wyostrzonych receptorach duchowych, występujące w roli medium<sup>5</sup>.

Zwolennicy koncepcji spirytystycznych wierzyli, że tak jak można na zdjęciu lub w nagraniu utrwalić obraz i dźwięk świata dostępnego zmysłom, tak samo można utrwalić obraz i dźwięk bytów duchowych. Nadzieje te opierały się na przekonaniu, że duchy posiadają niejako „pamięć” tej materii, w którą kiedyś były wcielone i która pozwala im nadal oddziaływać na świat fizyczny. Z tego założenia wynikało przekonanie, że duchy mogą być widoczne, że mogą stukać w ściany, brzęczeć łańcuchami, czy też przewracać przedmioty, wreszcie, że mogą oddziaływać na osobę żyjącą (medium), posługując się nią jak swojego rodzaju megafonem (kiedy przez nią przemawiają) lub telegrafem (kiedy medium stosuje technikę pisma automatycznego lub używa tzw. wirującego stolika)<sup>6</sup>. Technika szła w sukurs kontaktom z duchami także w ramach popular-

<sup>5</sup> Takiego zdania był m.in. Henry Habberley Price, filozof specjalizujący się w zagadnieniach percepcji, znany także ze względu na prace parapsychologiczne, w których przedstawiał możliwości racjonalnego wyjaśnienia zjawisk paranormalnych. Stworzył on koncepcję „pamięci miejsca” („place memories”) oraz, alternatywną wobec niej, teorię „psychicznego eteru”, przekazującego pewne utrwalone w nim uprzednio obrazy (zob. *Philosophical Interactions with Parapsychology: The Major Writings of H. H. Price on Parapsychology and Survival*, red. F. B. Dillely, Palgrave Macmillan, 1995). Podobną koncepcję zakładającą możliwość utrwalenia w materii obrazów z przeszłości (tzw. koncepcję „Stone Tape”) przedstawił Thomas Charles Lethbridge (w pracy *Ghost and Ghoul*, Routledge and Kegan Paul, London 1961). Współcześnie rewizje idei spirytystycznych (przede wszystkim z psychologicznego punktu widzenia) prezentują m.in. prace: *A Skeptic's Handbook of Parapsychology*, red. P. Kurtz, Prometheus Books, 1985; T. Cornell, *Investigating the Paranormal*, Helix Press, New York 2002.

<sup>6</sup> Klasycznym tekstem opisującym zjawę brzęcząca łańcuchami, jest list Pliniusza Młodszeo (Księga VII, list 27), opowiadający o duchu mężczyzny nawiedzającym pewien dom w Atenach, na którego dziedzińcu znaleziono szczątki pochowanego, spętanego łańcuchem człowieka (tekst dostępny na stronie: <http://www.thelatinlibrary.com/pliny.ep7.html>; dostęp do wszystkich stron wymienionych w niniejszym artykule został zweryfikowany 9 stycznia 2016); przekład polski (w wydaniu bilingwicznym): *K. Pliniusza Cecyliusza Sekunda (młodszeo) Listy*, tłum. R. Ziolołcki, Wrocław 1837, t. II, s. 263 (wydanie dostępne na stronie: <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication?id=9629>). Fundamentalne dla nowożytnego, dziewiętnastowiecznego spirytyzmu opowieści sióstr Fox dotyczyły ducha stukającego i klaszczącego, który wykorzystywał miał te

nej swojego czasu praktyki transkomunikacji, której jednym z wariantów było odsłuchiwanie „głosów duchów” za przy użyciu odbiornika radiowego ustawionego pomiędzy zasięgiem częstotliwości wykorzystywanych przez stacje nadawcze<sup>7</sup>.

Warto może również przypomnieć, że rozmaite mechanizmy muzyczne i urządzenia fonograficzne, podobnie zresztą jak i fotografia, niemal od pierwszych dni swego istnienia zostały wprzężone w służbę, by tak rzec, ciemnej strony ruchu ezoterycznego, ponieważ były wykorzystywane przez rozmaitych hochsztaplerów, takich jak np. Szkot, Daniel Dunglas Home, który miał sprawić, że pod wpływem wytwarzanych przez niego fluidów, bez dotykania – rozbrzmiewał akordeon<sup>8</sup>, czy też Jonathan Koons, który w specjalnie do tego celu zbudowanym „spirit room” miał skłaniać duchy do grania na różnych instrumentach<sup>9</sup>.

Oczywiście przedstawione przeze mnie wyobrażenia to tylko jedno z wielu, spirytyzm był bowiem ruchem bardzo niejednorodnym, przechodził też przez różne etapy rozwoju. Nie ulega jednak wątpliwości, że muzyka, zarówno ta wykonywana na żywo, jak i odtwarzana z nagrania, dobrze korespondowała ze spirytystycznym widzeniem świata. Dla zilustrowania tego zjawiska chciałam przywołać (by nie rzec „wywołać”) teksty trzech polskich autorów, pochodzące z różnych okresów XX wieku. W każdym z nich topika spirytystyczna służy ukazaniu relacji między muzykiem (kompozytorem lub wykonawcą) a słuchającym; czyli w każdym z nich utwór muzyczny występuje w roli swoistego medium<sup>10</sup>.

---

dźwięki do porozumiewania się z żyjącymi i który miał się przedstawić jako zamordowany przed laty w domu Foxów komiwojażer (najbardziej chyba popularnym źródłem wiedzy na temat legendarnego „ducha Foxów” jest tekst E. E. Lewisa, *A Report of the Mysterious Noises Heard in the House of Mr. John D. Fox*, New York, nakł. autora, 1848; dostępny na stronie: (<http://www.slideshare.net/osvaldobrascher/mysterious-noises-in-hydesville-1848>).

<sup>7</sup> Spośród bardzo licznej bibliografii na ten temat można wskazać np. prace D. Felton, *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity*, University of Texas Press, Austin 1998; S. Sauget, *Des maisons hantées en Amérique au XIXe siècle* [w:] „Transatlantica” nr 1, 2012; <http://transatlantica.revues.org/5914>; O. Dawes, *The Haunted: A Social History of Ghosts*, Pelgrave Macmillan, New York 2007.

<sup>8</sup> Zob. m.in. G. Stein, *The Sorcerer of Kings: The Case of Daniel Dunglas Home and William Crookes*, Prometheus Books, New York 1993, s. 96; L. Laufer, *De l'image revenante aux illusions bénies (expériences de spiritisme)*, „Champs Psy” 2007/2, nr 46, s. 65–78.

<sup>9</sup> Zob. T. Taylor, *The Koon's „Spirit Room”*, artykuł dostępny na stronie: <http://www.prairieghosts.com/koons.html>.

<sup>10</sup> Kwestia wpływu spirytyzmu na literaturę – podobnie jak dzieł literackich na idee spirytystyczne – to osobny, obfity temat (zob. m.in.: H. Kerr, *Mediums, and spirit-rappers, and roaring radicals: spiritualism in american literature, 1850–1900*, Urbana, University of Illinois Press, 1972; A. Faivre, H. Chatellier, M. Bassler, *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900; Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998; *Entrée des médiums; spiritisme et art de Hugo à Breton* (katalog wystawy w Maison de Victor Hugo, 18 października 2012 – 20 stycznia 2013), Paris 2012; P. D'Andrea, *Le spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913: perspectives européennes sur*

Cykl *Płyty Carusa* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pochodzi z tomu *Profil białej damy* (1930), który to tom – jak zresztą świadczy już sam tytuł – jest szczególnie, by tak rzec, „uduchowiony”. Jak wiadomo, poetka żywiła do idei spirytystycznych duże upodobanie, oscylujące między bliską wiary fascynacją, a ironicznym, humorystycznym dystansem i wpisujące się w nawrót mody na spirytyzm, jaki dał się zauważyć w Europie po I wojnie światowej<sup>11</sup>. Co jednak charakterystyczne, tematyka spirytystyczna jest stosunkowo rzadko – jak na spore nasycenie poezji Pawlikowskiej tego typu wątkami – tematem głównym wierszy. Zazwyczaj jest ona podstawą poetyckiego konceptu, odsyłającego do innych sfer ludzkiego doświadczenia. Podobnie zresztą rzecz się ma z tematami muzycznymi zaznaczającymi swą obecność w tomie *Dancing* (1927) – poetyckie reprezentacje sztuki dźwięków są dla poetki punktem wyjścia dla refleksji ogólniejszej, zwłaszcza egzystencjalnej.

W cyklu *Płyty Carusa* zjawiskiem wiążącym spirytyzm i muzykę jest fonografia. Składające się nań poetyckie miniatury tworzą swoistą konstelację tematyczną, w której centrum znajdują się tytułowe płyty z nagraniami legendarnego tenora<sup>12</sup>. Obrazowanie związane z życiem pozagrobowym w tej konstelacji najsilniej dają znać o sobie w dwóch pierwszych utworach: *Kołuje żałobny dysk...* oraz *Wypuście mnie...* W każdym z nich połączenie fonografii i spirytyzmu prowadzi ku innej poincie, wyraża inną myśl:

Kołuje żałobny dysk  
w trumiennem pudle odkrytem.  
Caruso śpiewem wytryska,  
a śmierć wtóruje mu zgrzytem...

Caruso – żywy aksamit,  
życie ze szczęściem zżyte,  
najżywszy ton między nami!  
A śmierć zatrzymuje płytę...<sup>13</sup>

---

*un imaginaire fin-de-siècle*, H. Champion, Paris 2014. W badaniach polskich w tej dziedzinie nad pracami o charakterze dokumentacyjnym (jak np. książka S. Wasylewskiego, *Pod urokiem zaświatów*, Kraków 1958) dominują ciągle jeszcze ujęcia popularnonaukowe i publicystyczne (zob. np. Z. W. Fronczek, *O czym milczą umarli. Duchy i zjawy polskich pisarzy*, Kielce–Lublin 2004) – oczywiście oprócz licznych tekstów o charakterze wyznaniowym, które zaliczyć można raczej do bibliografii podmiotu (zob. np. F. Habdank, F. K. Watraszewski), *Z zaświatów; rewelacje medialne, ich istota i znaczenie*, Warszawa 1923; J. Ochorowicz, *Zjawiska medyumiczne*, Warszawa 1913–1914.

<sup>11</sup> J. Kwiatkowski [wstęp w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. LII–LIII.

<sup>12</sup> Konsekwencje zastosowania formuły cyklu analizuje M. Szargot, *Głos i śmierć. O cyklu „Płyty Carusa” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jankowska, R. Sioma, Białystok 2005, s. 345–352.

<sup>13</sup> Wszystkie cytaty z cyklu podaję według wydania: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 129–130.

*Żałobny dysk* wprowadza w klarownym, metaforycznym obrazie – wyobrażenie śmierci – śmierci obecnej nieustannie i w każdej chwili towarzyszącej życiu, nieodłącznego cienia życia, zgrzytu mącącego jego harmonię i energię, a ostatecznie – wygłuszającego je. Poetka skupia się tu przede wszystkim na artefaktach realizacji fonograficznej: formie gramofonu, skojarzonej z trumną, czarnym „żałobnym” kolorze płyty czy niedoskonałościach odtwarzania, które poddane są metaforyzacji („śmierć wtóruje mu zgrzytem”). Sama muzyka – jej charakter, cechy, autorstwo – pozostaje nieznana; nie wiemy o niej nic poza tym, że jest muzyką wokalną. Pawlikowska przedstawia fonograf w jego, by tak rzec, etymologicznej funkcji – nośnika głosu, który, jako głos śpiewany, jest metonimią muzyki, a zarazem, jako głos konkretnego już nieżyjącego człowieka (śpiewak zmarł w 1927 roku), jest metonimią „życia po śmierci”. W istocie przypadek Carusa, tenora, który szczególnie chętnie i często utrwał swój śpiew w nagraniu, jest wyrazistą realizacją owej nowej postaci artystycznej nieśmiertelności, jaką zapewniała fonografia, przenosząc efemeryczną do tej pory śpiewaczą sławę poza próg śmierci.

Quasi-muzykologiczna refleksja ontologiczna nie jest naturalnie głównym tematem tej miniatury; jest punktem wyjścia do stworzenia bliskiego ekspresjonistycznej topice obrazu „życia w śmierci”, czy nawet pogrzebania za życia. Ów żałobny dysk w otwartym – ciągle jeszcze otwartym – trumiennym pudle to wyrazista metafora bardzo charakterystycznego dla utworów Pawlikowskiej, bliskiego wątkom leśmianowskim, stanu zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią<sup>14</sup>. Gramofon jest tu urządzeniem spirytystycznym *par excellence*: brzmienie głosu i ruch, obroty płyty – to życie; dziwne, niepełne, pośmiertne, ale jednak życie, natomiast milczenie i bezruch zatrzymanego krążka – to śmierć ostateczna, „śmierć wtóra”. Fonograficzne pośrednictwo między nieżyjącym już śpiewakiem a słuchaczem, nacechowane sztucznością odbioru muzyki, której nie słucha się „na żywo”, lecz z „martwego” nośnika” – to idealna ilustracja spirytystycznego wyobrażenia o zmarłych obcowaniu, lecz także sytuacji egzystencjalnej każdego człowieka, świadomego swej śmiertelności.

Metaforyka ta znajduje kontynuację w następnym wierszu z cyklu: *Wypuśćcie mnie*.

Wypuśćcie mnie, czy słyszycie,  
z tego metalu i drzewa!  
Zwróćcie mi życie  
albo nie kaźcie mi śpiewać!

A jeśli muszę was słuchać,  
zakłęty w dysku i sztyfcie,  
to się chociaż przestraszcie, jak na widok ducha,  
to krzyczcie, to się choć dziwcie!

<sup>14</sup> Tamże, s. LV.

Głos zamknięty w metalu i w drzewie, głos nieżywy, a jednak zmuszany do śpiewu został w tym liryku przedstawiony na wzór ludowych wyobrażeń o duszy pokutującej, zaklętej w materię (w kamień, drzewo); może się kojarzyć również z figurą dzina uwięzionego w lampie. Śpiew utrwalaony w takiej formie jest śpiewem upiornym, ponieważ pozbawionym prawdziwego życia – jest widmem, echem. Cudowność, nadnaturalność wirtuozowskiego wykonania straciła swą moc. „Potężny śpiew umarłego” (jak określa go poetka w następnym wierszu z cyklu, *Kobieta i Caruso*) przestał budzić lęk czy zdziwienie – i właśnie ta „normalność”, codzienność obcowania z nim, która nie budzi już emocji, nie zapewnia poczucia niezwykłości – jest najbardziej przerażająca. Muzyka na płycie to muzyka upokorzona przez możliwość wielokrotnego odtwarzania w dowolnej chwili, a tym samym powszedniejąca, tracąca smak, stającą się własnym pokutującym cieniem. Głos wołający o uwolnienie, to duch zniewolony przez materię, podobnie jak zniewolona w nagraniu została tajemnicza muzyczna efemeryczność. Uwięzienie staje się przyczyną wielkiej straty, dającej się – na poziomie refleksji nad muzyczną ontologią – odczytywać w kategoriach utraty emocjonalnej i intelektualnej jakości, jaką jest jednorazowość, niepowtarzalność muzycznego wykonania.

Zupełnie inaczej podchodzi do fenomenu nagrania jeden z najbardziej „muzycznych” polskich poetów, Gałczyński, dla którego jest ono neutralnym, naturalnym sposobem kontaktu z muzyką, a właściwie – z jej twórcą; bo w ujęciu Gałczyńskiego akt słuchania bardzo często połączony jest z pamięcią o kompozytorze (przede wszystkim o jednym z tych ulubionych: Bachu, Chopinie, Beethovenie). Traktuje on muzykę na swój sposób personalnie – zazwyczaj z za zasłony dźwięków ukazuje się mu postać człowieka, który ją stworzył, wyobrażenie o nim. Z tego wynika pewien pietyzm w stosunku do nagrań, posiadających moc wywoływania osoby twórcy. Mimo licznych epizodycznych, lub nawet czysto ornamentacyjnych odniesień do sztuki dźwięków w utworach Gałczyńskiego, sam akt słuchania traktowany jest poważnie: nie warto słuchać byle jak i byle kiedy. Idealny model obcowania z muzyką przedstawiony jest w *Pieśniach*, wśród chwil najbardziej wartych „ocalenia od zapomnienia”:

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

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

Radość jak poważny taniec  
przesuwa swój cień po ścianach,

I pada świecy pełganie  
na twarz Jana Sebastiana.

Lipski kantor bardzo mile  
uśmiecha się zza oszklenia.  
Chciałbym wszystkie takie chwile  
ocalić od zapomnienia<sup>15</sup>.

Staranna aranżacja przestrzeni domowego „koncertu”, budowanie specjalnego nastroju, mimo że nie ma na celu wywoływania duchów, przypomina jednak konstruowanie scenografii seansu spirytystycznego. Ale w jego centrum nie znajduje się, jak u Pawlikowskiej, nośnik dźwięku, lecz światło, u Gałczyńskiego często pozostające w metonimicznym związku z muzyką, tutaj jednak „dodane” do dźwięków i w specyficzny sposób je uzupełniające. Światło świecy w połączeniu z Koncertem Brandenburskim wywołuje Radość – pisaną z wielkiej litery, poniekąd upersonifikowaną – która „przesuwa swój cień po ścianach”, ożywiając i wypełniając quasi-tanecznymi ruchami przestrzeń ogarniętą muzyką. Światło tańczące po ścianach pada również na twarz kompozytora, która, jak się zaraz okazuje, jest twarzą z portretu – zanim jednak zostanie to dopowiedziane, „lipski kantor” zdaje się stawać w pokoju we własnej osobie.

Godzina muzyczna Gałczyńskiego to jednak nie całkiem godzina duchów – świeca która „do koncertów służy” jedynie ożywia, nie przywraca zza grobu, wszystko zaś odbywa się w atmosferze kontrolowanej aranżacji, w przestrzeni specjalnie ustawionej, starannie teatralizowanej – bezpiecznej, oswojonej. Także nagłe „pojawienie się” twarzy Bacha jest jedynie nastrojowym konceptem, jakby lekkim przymrużeniem oka. Inaczej rzecz się ma w wierszu Rymkiewicza, w którym mamy do czynienia z niewątpliwym duchem. Nie pozostawia co do tego wątpliwości już sam tytuł: *Duch pojawiający się podczas wykonania sonaty B-dur D 960 (ostatniej)*.

Schuberta grała bosko Mitsuko Uchida  
I uśmiechał się Schubert – zresztą straszny brzydal

Fular z zółtkły dziurawy owijał mu szyję  
Włosy tłuste – kto umarł ten głowy nie myje

I paznokcie miał brudne jak zwykle upiory  
Bardzo blade – na serce lub żołądek chory

Na pewno miał początek osteoporozy  
Powiedziałem do Ewy że nie budzi grozy

Siedział wśród publiczności w spleśniałym surducie  
Prawa noga w skarpetce lewa w prawym bucie

<sup>15</sup> K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. VI zmienione, Warszawa–Kraków 2003, s. 404–405.



Zaś but lewy – gdzie w otchłań skręca jego droga  
 Właśnie poszedł – i pytał czy jest tam coś z Boga

O drugiej ze skarpetek nie ma żadnej wieści  
 W którym miejscu otchłani obecnie się mieści

Tu czy tam taki Schubert komuż on się przyda  
 Ale bosko ach bosko grała go Uchida [s. 62–63]<sup>16</sup>

Rymkiewicz punktem wyjścia wiersza czyni utarty, metonimiczny zwrot: „grać Schuberta” (zamiast: „grać muzykę Schuberta”). Uchida gra Schuberta – czyli przywołuje osobę kompozytora utożsamioną z jego kompozycją. Ale choć pianistka gra „bosko”, to Schubert wydaje się mało podobny do swojej muzyki; to „straszny brzydal”, ciało w stanie półrozpadu, byt zawieszony między życiem a śmiercią, upiór – niebudzący wprawdzie grozy, ale bynajmniej niebudzący również zachwytu takiego, jak jego muzyka. Chociaż, jeśli posłuchać uważnie Sonaty B-dur, zwłaszcza w wykonaniu Uchidy<sup>17</sup>, to zarówno obecność Schuberta, jak i groteskowa dekompozycja jego postaci, przy jego jednoczesnym pełnym zadowoleniu, staje się w pełni uzasadniona; wydaje się bezpośrednio inspirowana charakterem tej ostatniej sonaty, w której tragizm i groza przeplatają się z humorem, ironią, pogodą. Nonszalanckie odsunięcie w finale wiersza postaci kompozytora na plan dalszy, wskazanie jego „nieważności” przy jednoczesnym dowartościowaniu wykonawczyni, podkreśla fakt, że żyjąca pianistka przejmuje kontrolę nad muzyką – a tym samym duchem – duchem kompozytora. W ten sposób wiersz Rymkiewicza staje się intrygującą głosą do zagadnienia ontologii muzycznej oraz relacji między instancją autorską i wykonawczą.

Muzyka jest u Rymkiewicza tajemniczą sferą, w której krzyżują się wpływy istot żywych i nieżywych, a także – tych „ledwie żywych” lub „półżywych”, od których roi się w tomiku *Zachód słońca w Milanówku*, z którego pochodzi cytowany wiersz. Muzyka pełni w tym zbiorze rolę swoistego fluidu, duchowego eteru wypełniającego świat poddany nie tylko prawu rozkładu, ale i zasadzie swoistej metempsychozy, będącej wszak podstawą światopoglądu spirytystycznego. Na przykład w innym wierszu z tego zbioru (*Ogród w Milanówku – palenie gałęzi*), Rymkiewicz pisze:

Ósmy kwartet Dymitra grają cztery grusze  
 Byłaby niespodzianka, gdybyś ty miał duszę [s. 39]

---

<sup>16</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Rymkiewicza przywołuję za wydaniem: J. M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002, podając bezpośrednio po cytacie numer strony.

<sup>17</sup> Nagranie dostępne na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=17cc2FD06FM> lub w edycji firmy Decca: <http://www.deccaclassics.com/us/cat/4756282>. Wersja fonograficzna naturalnie różni się od wykonania koncertowego, ale zapewne utrzymuje główne linie interpretacyjne.

Tu znowu nawiązanie muzyczne odsyłać może bezpośrednio do idei „życia po śmierci”, bowiem, jak wiadomo (a już na pewno wiedział to milanowski poeta) ów „ósmo kwartet Dymitra” jest najbardziej osobistą, autotematyczną kompozycją Szostakowicza, rodzajem muzycznego auto-epitafium<sup>18</sup>.

Muzyka, w poetyckim światopoglądzie Rymkiewicza ściśle związana ze śmiercią, nie tyle przywraca do życia, co od niego odwołuje:

Muzyka jest ze śmierci – i do śmierci wzywa  
Jeśli piszesz muzykę, to ją zrób nieżywą [s. 15]

– pisał poeta w innym „schubertowskim” wierszu *Piękna młynarka*. Należy jednak podkreślić, że śmierć nie jest dla Rymkiewicza stanem, od którego się ucieka, lub którego się lęka, ani też stanem do którego się dąży, ponieważ nie oznacza ona bynajmniej wyjścia poza zakłętę koło bytów – oznacza swego rodzaju zamrożenie życia, jego utajenie, przeniesienie w stan niejawności, nieświadomości – dokładnie tak, jak w „klasycznej” formule spirytyzmu, wypracowanej przez Allana Kardeca, zakładającej wędrówkę dusz<sup>19</sup>. Oczywiście obsesja „półżycia” – utajonego, zawieszzonego, bytowania w nicości, rodzi się w tym cyklu Rymkiewicza zapewne nie bezpośrednio z fascynacji spirytyzmem, lecz z obcowania z tekstami Leśmiana, te jednak – w dalszej perspektywie – niewątpliwie kształtowały się pod przemożnym wpływem spirytystycznych mistycyzmów początku wieku XX – nawet jeśli nie na poziomie istotnej refleksji światopoglądowej, to na pewno na poziomie obrazowania. Równie ważną, mimo że chronologicznie odleglejszą inspiracją dla Rymkiewicza wydaje się twórczość Słowackiego, która również – zwłaszcza na etapie genezyjskim – zdradza liczne pokrewieństwa z myślą spirytystyczną, przede wszystkim ze względu na ideę metempsychicznych metamorfoz ducha.

Przedstawione teksty Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Gałczyńskiego i Rymkiewicza to tylko kilka przykładów wybranych z licznych utworów łączących świat duchów z refleksją nad duchem artysty – zarówno kompozytora, jak i wykonawcy – przenikającym muzykę. Na zakończenie można by dodać, że topika spirytystyczna spójnie łączy się z muzyką nie tylko w obrębie wyobrażeń poetyckich; równie inspirująca okazała się w dziedzinie sztuk plastycznych, czego jednym z wyrazistszych przykładów jest obraz Hana van Meerena,

<sup>18</sup> Jak ujął to w liście sam kompozytor: „Napisałem nikomu niepotrzebny i ideowo poroniony [VIII] Kwartet. Rozmyślałem o tym, że jak kiedyś umrę, to nikt chyba nie napisze utworu poświęconego mojej pamięci. Dlatego postanowiłem takowy skomponować. Można by na jego okładce napisać: „Poświęcony pamięci autora tego kwartetu”. Głównym tematem kwartetu są dźwięki DSCH, tj. moje inicjały (D. Sz.). W kwartecie zostały wykorzystane tematy moich utworów i pieśń rewolucyjna „Zmęczony w ciężkiej niewoli”. [...] Niczego sobie bigos; cyt. za: K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999, s. 261.

<sup>19</sup> Wśród licznych prac Kardeca za najważniejszą można uznać *Le Livre des Esprits* (1857; najnowsza edycja polska: *Księga duchów*, tłum. K. Jerzak vel Dobosz [sic.], Warszawa 2012).

malarza, który zasłynął przede wszystkim jako fałszerz obrazów Veemera van Delft, sprzedawanych za wielkie sumy nazistom. Tym razem chodzi jednak o jego obraz malowany we „własnym” stylu: portret pianisty Theo van der Pasa, którego gra „wywołuje” duchy wielkich kompozytorów, ustawionych zresztą na obrazie w znaczącym porządku, z umieszczoną w centrum postacią Bacha, który wśród nich jaśniej – dosłownie – jak słońce<sup>20</sup>. Ale to już nieco inny, obszerny temat.

*Iwona Puchalska*

THE ACOUSTIC MEDIUM, OR SPIRITIST THEMES IN ‘POETIC MUSICOLOGY’

Summary

Among the vast range of themes that make up the field of poetic musicology there is a whole division dedicated to the tracing of the creator’s lasting presence in his work (the creator can mean here both the composer and the performer). The matter admits of a number of approaches, not least of the spiritualist metaphors. This article tries to outline the interrelations between spiritualism, ontological reflection and the effects of music by analyzing an assortment of poems and other texts by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Konstanty Ildefons Gałczyński and Jarosław Marek Rymkiewicz.

<sup>20</sup> Reprodukacja dostępna na stronie: <http://www.haagsebeeldbank.nl/afbeelding/ebc3f0def094-4edf-96a7-f52e2a33b535>.