

Wojciech Ligęza  
Uniwersytet Jagielloński

## *Gloria, gloria śpiewają istniejące rzeczy.* Tematy i metafory muzyczne w poezji Czesława Miłosza

W rozległym tematycznie dziele Czesława Miłosza muzyka i rozważania okołomuzyczne nie zajmują tak pośledniej pozycji, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Co prawda, poeta nie prowadzi dziennika melomana, nie rejestruje wtajemniczeń w sztukę dźwięku, nie rozważa zagadnień estetyki muzycznej, to jednak wzmianki o muzyce w Miłoszowych apologiach istnienia, kronikach wieku XX, rozliczeniach z całym życiem – wraz z powiązаныmi z nimi doświadczeniami oraz naukami – pojawiają się dość często. Wykonywana na żywo, zapamiętana, niegdyś słuchana muzyka staje się wehikułem przenoszącym piszącego w przeszłość, narzędziem i przedmiotem zachwyty, ale także w wierszach Miłosza fakty i terminy dotyczące sztuki dźwięków uczestniczą w tworzeniu metaforycznego języka tajemnicy, który otwiera się na rzeczywistość wyższą, duchową, przeżywaną na sposób religijny. W serii utworów polskiego noblisty nie słabnie zdumienie, że istota śmiertelna, cielesna, skazana na spotkania ze złem potrafi komponować i wykonywać dzieła szlachetne, głębokie, nieprzemijające<sup>1</sup>.

Wyspecjalizowany dyskurs muzykologiczny w poezji Miłosza należy do wyjątków (przykładem może być *Pierwsze wykonanie* z tomu *Kroniki*, wiersz poświęcony baletowi *Święto wiosny* Igora Strawińskiego), ale przecież poeta wcale nie musi imitować uzbrojonej w specjalistyczną

---

<sup>1</sup> Piszę o tym w szkicu *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza, w: Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej i J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

terminologię mowy krytyka. W omawianych utworach tematy i metafory muzyczne zasilają poetycko przetworzone dyskursy biografii, historiozofii, antropologii, teologii. Można więc powiedzieć, że jak w formie polifonicznej, w wierszach Miłósza *cantus firmus* rozwija kwestie filozoficzne i poznawcze, natomiast głosy obligatoryjne, poboczne, wypełnia muzyka, która towarzyszy głównemu przedmiotowi rozważań, wzmacnia argumentację czy też modyfikuje znaczenia, wprowadzając odcienie nowe.

Na zasadzie wyjątku w twórczości Miłósza muzyka sytuuje się na planie pierwszym. Tak dzieje się w wierszach *Koncert*, *Mistrz*, *W muzyce* oraz w małych prozach z *Pieska przydrożnego* zatytułowanych *Nie jest podobne* oraz *Muzyka*. Jednakże są to przypadki mniej liczne w porównaniu z Miłoszowymi wypowiedziami o malarstwie, z ekfrazami tego poety. Rozważając fenomen powstawania i odbioru muzyki, poeta podejmuje kwestie zabrudzenia wielkiej sztuki – materią życiową, obrachunku etycznego artystów, którzy (nieudolnie) naśladową istoty wyższe, anielskie, celebrowania rytuałów estradowych. W wierszach o muzyce Czesław Miłosz rozważa paradoks chwili i trwania, ulotności dźwięku i jego wartości ponadczasowych, wreszcie zatrzymuje się przy ocalającej roli muzyki. Wyliczenie od razu powinno zostać uzupełnione o ekstatyczny, pochwalny i dziękczynny wymiar muzyki instrumentalnej, śpiewu oraz tańca w wierszach Czesława Miłósza (np. *Album snów*, *3 grudnia*; *Przykład*). Metafory muzyczne biorą udział w poszukiwaniu niewyraźnego, w języku muzyki formułowane są domysły i przeswiadczenia metafizyczne, w tym znaczeniu, że piękno tej sztuki *budzi tęsknotę za pięknem absolutnym, ujawniając, że w nim już uczestniczy, że jest sobą jedynie jako jego odbłask*<sup>2</sup>, jak również medytacje o umieraniu i śmierci.

Muzyka u Miłósza łączy wspólnoty wiary. Udział w śpiewie liturgicznym poprzez relację z Innymi (w układzie poziomym) nie odsyła wyłącznie do Tajemnicy ponad naszym światem, lecz ta przystępna forma obcowania ze świętością wpisuje się w rozkład roku, podobny w różnych Kościołach chrześcijaństwa, zyskując walor uniwersalny, ekumeniczny. W czasie kolistym powtarzających się świąt muzyka

<sup>2</sup> K. Tarnowski, *Muzyka, filozofia, Transcendencja*, w: *idem*, *Człowiek i transcendencja*, wstęp J. Tischner, Kraków 2007, s. 23.

działa na psychikę ludzką w sposób szczególny. Introity, antyfony, pieśni, kolędy otwierają „drugą przestrzeń”, a zarazem integrują śpiewających. W przebiegach melodii giną spory i różnice. Śpiew zrasta się ze Słowem, przestaje być narzędziem.

W *Sześciu wykładach* wierszem poeta powraca, raz z wdzięcznością, innym razem z ironią, do wspólnotowego śpiewu wierzących. W roku liturgicznym istotne jest poczucie ładu, przynosząca nadzieję sensowna powtarzalność świąt. *Wykład V* ze wskazanego cyklu traktuje o czasie uspokojenia oraz radości. Słowo „muzycyżność” określa te właśnie walory, jak również oddaje głębszy religijny sens międzyludzkiego obcowania, zakorzeniony w dziedzictwie wieków. Podobne muzyczne walory i znaczenia roku liturgicznego znajdziemy w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – w części *Nad miastami*, przy czym to, co „świeckie”, nakłada się tutaj na „święte”, epifanie Niepojętego występują w jednym porządku z ludowymi zabawami, a kalendarz świąt kolistego roku uzupełnia „rok myśliwego”: *On wędruje nad Genezaręt, czas na niedźwiedzia ich tańce / Basetla i bęben w mięsopest do Popielcowej Środy* (W II, 252)<sup>3</sup>.

Miłosz – ironista rzuca jeszcze inne światło na przeżywanie świąt. Gdy nastąpił krach optymistycznych wyobrażeń – zapisanych w kulturze, zaklinanych w wierszach nowoczesnych poetów – relikty solennych i sensownych obyczajów przeniesionych w zły czas pozostają słabym pocieszeniem dla społeczności przegranych czy też oszukanych przez historię. Wraz z zapaścią w dziejach następuje atrofia mowy niezdolnej do przekazywania ładu świata. Moment przełomowy to zakończenie II wojny światowej. Fragmenty autobiografii, osobiste rozliczenia, sugestywne obrazy z dziejów zbiorowych, tworzą ramę dla wzmianki o kolędowaniu:

*I wiedziałem, że mówić będę mową pokonanych,  
Nie bardziej trwałą niż resztki, domowe zwyczaje,  
Świecidla i raz do roku pocieszne kolędy  
(Rok 1945, K 65).*

---

<sup>3</sup> Cytaty z utworów Czesława Miłosza według wydań oznaczanych skrótami, po których podaję numery stron: *Dalsze okolice*, Kraków 1991 – DO; *Kroniki*, Paryż 1987 – K; *Piesek przydrożny*, Kraków 1997 – PP; *Wiersze*, Kraków–Wrocław 1984, t. I–II – W.

Dodajmy, iż sonosfery Czesława Miłosza nie wypełniają tylko arcydzieła Bacha, Mozarta, Strawińskiego, ważne bowiem dla tego poety jest amatorskie muzykowanie, nieuczona praktyka wykonawcza, która towarzysząc bieżącym wypadkom, wpisuje się w rytm życia. Jako przykłady weźmy wiersze *Po ziemi naszej*, *W muzyce*, *Werki*. Muzyka popularna czy też okolicznościowa to w tym przypadku echo dźwiękowych wrażeń przywoływanych przez pamięć. Wskazać więc wypadnie napomknienia o dźwiękach instrumentów uświetniających momenty zachwyty, uczestniczących w lokalnych uroczystościach, upamiętniających zamierzchłe zabawy czy śluby, tak jak w wierszu *W muzyce*. Poeta układa też studium muzyki ludowej, imitując brzmienia instrumentów. Taki fragment w *Traktacie poetyckim* poprzedza wzmiankę o *Pastorałkach* Tytusa Czyżewskiego. Podobną rolę przywracania, przypomnienia aury dźwiękowej (i emocjonalno-znaczeniowej) wypełniają cytaty z kolęd i pieśni wileńskich (*Pieśń dziadowska*, *Osobny zeszyt – kartki odnalezione*) czy nawet epigrafy z błahych kabaretowych numerów. W zapisie *Chwilo!* (z *Tematów do odstąpienia*) muzyka popularna, która ma przynosić radość śpiewającym i słuchającym, gdyż od szlagierów nie oczekuje się filozoficznej głębi, nagle zaczyna uczestniczyć w dziejach zbiorowych. Oto miejsce operetkowych arietek i frywolnych kupletów zajmują piosenki żołnierskie, w których pod pozorami „dziarowości” ukrywa się treść złowroga. Oznacza to odmianę czasu, wtargnięcie żywiołu wojny oraz jak zwykle, gdy los się wypełni – pogrzeby ofiar. Zapadają się w nicość *twarze młodych mężczyzn, usta otwarte w śpiewie: „Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani”* (PP 259).

Z każdą chwilą, piękną i niepiękną, bezpieczną i groźną, tworzoną oraz zatrzymaną przez śpiew – i tak trzeba się rozstać. Kolaż tekstowy *Chwilo!* Czesława Miłosza jest złożony z przywołań m.in. duetu z niezwykle niegdyś popularnej operetki *Wiktoria i jej huzar* Pála Ábráhama, wariantu pieśni legionowej Jana Emila Lankaua i Kazimierza Wroczyńskiego *Białe róże*<sup>4</sup> oraz dystychu z *Valse triste* (ze wczesnego tomu *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*) Jarosława Iwaszkiewicza. W układzie przywołań rozpoznamy gradację sensów i nastrojów – od spontanicznej (wysławianej) radości życia do tyrtejskich zachęt,

<sup>4</sup> Zob. *A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć. Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914–1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1989, s. 449–450.

wojennych lamentów i nostalgicznych wspomnień. Rozważania poety przechodzą w medytacje o przemijaniu i żalu utraty.

Rozkład myśli o muzyce i nagromadzenia metafor muzycznych w dziele Miłosza jest nierównomierny. W tomie *Trzy zimy* nadciągającą katastrofę przybliżają wyobrażenia muzyczne. W *Bramach arsenału* nieludzki koncert przekracza ludzkie możliwości słyszenia, a zwielokrotniona muzyka z przepaści, złowrogie „fortepianów wianie” przypominające uderzenia żywiołu, kontrastuje ze zmartwiałą ciszą. Ludzie – zagubieni podróżni – nie mogą się ze sobą porozumieć, posługują się bowiem instrumentarium „niemych fletów” (W I, 13), czy też fletni z bukolicznych wyobrażeń, zagarniętych przez wizję zagłady. Z kolei w *Świtach* utracona harmonia łączy się z atrofią radości. Odkryta przez nowoczesną poezję *muzyka miasta* wybrzmiewa tutaj skargą, lamentem, zawodem. Narastanie i przyspieszanie rytmu zdań łączy się z brzmieniami dysonansowymi, swoistą zgrzytliwością dźwięków. Temat rozpoczynającego się dnia i kolejnego obrotu czasu – w skali mieszkania, domu, kosmosu – wyrażony zostaje poprzez zagęszczone zdynamizowane obrazy, ale również – poprzez zapisane wrażenia akustyczne. Poeta umieścił w wierszu rodzajowy obrazek ulicznego koncertowania: *Chórem zawodzą w podwórzu kamienicy / muzykanci...* (*Świty*, W I, 24). Zapewne z żalu za utraconym czasem i ze smutku, że znów wspólnota ludzka, mikro- i makrospołeczeństwo uczestniczyć będzie w kolejnym bezzadnym dniu<sup>5</sup>.

Katastroficzny epizod w powojennych wierszach Miłosza zastępuje refleksja o historii i narodzinach nowoczesności. Odejście *belle époque* ma swoją reprezentację muzyczną. Zamarł kadryl, ucichły żeńskie orkiestry, przestrelona została pianola, wynalazek służący muzyce mechanicznej, po to, by pianista się nie trudził. Pianola w naszym przypadku staje się także symbolem mieszczańskiego dosytu i szczęścia. *I nikt nie wiedział czemu się skończyło / – Grała pianola – postęp i bogactwo* (W II, 9) – przeczytamy w *Traktacie poetyckim*. W tym samym utworze, w części zatytułowanej *Natura*, metafory muzyczne określają układ rzeczy przyrodniczych, sensowny, dobrze skomponowany. Muzyka, co paradoksalne, jest bezgłośna, lecz słyszalna – jako rytm natury i czas

---

<sup>5</sup> Por. S. Barańczak, *Świty*, w: Cz. Miłosz, *Trzy zimy & Głosy o wierszach*, red. R. Górczyńska i P. Kłoczowski, Londyn 1987, s. 99–101.

zachodzących tam przemian. Natomiast w poematowym utworze *Po ziemi naszej* frapująca jest kultura oglądana od strony natury, lecz nie na odwrót.

Ta perspektywa wydaje się osobliwa, gdyż chimera sztuki zostaje osądzona z wielkiego dystansu. Wyobrażony i zaprojektowany przez wyobraźnię zwierzęcy partner rozmowy okazuje się najlepszym krytykiem, gdyż nie zna skonwencjonalizowanych reguł i ze spektaklem muzycznym czy też baletowym obcuje po raz pierwszy. Wszakże natura nie zna fenomenu muzyki. Powiada narrator liryczny: posadziłbym *chomika albo jeża albo kreta* w teatrze i *Słuchałbym co mówi o świetle reflektorów, / o dźwiękach muzyki i ruchach baletu* (W II 98). Wolno przypuszczać, że nasze wyobrażenie o umieszczeniu sztuki w centrum świata w tej perspektywie grzeszyłoby przesadą. Z ludzkich uzurpacji trzeba się więc wytłumaczyć *ab ovo*. Dopowiedzeniem niech będzie cytata z wcześniejszego utworu *Koncert* (z tomu *Światło dzienne*): *Zbiegli się i wykonują rzecz, co nie istnieje / w muszlach nieba, ani w grotach morza* (W I, 196).

W książkach poetyckich *Król Popiel* i *inne wiersze* oraz *Gucio zaczarowany* często powracają zagadnienia odbioru muzyki oraz ekstatycznego przeżywania chwil i zdarzeń opracowanych przez emocjonalną mowę dźwięków. Natomiast w *Kronikach* następuje reprzyza tematu genealogii wieku XX – z kluczowymi momentami przesilenia w historii, z przemianami ludzkiej świadomości. Najważniejszym dla naszych rozważań utworem jest *Pierwsze wykonanie* (1913). Chodzi tu o premierę *Święta wiosny* Igora Strawińskiego w Teatrze Champs-Élysées 29 maja, w roku wskazanym w tytule wiersza. W relacjach o tym wydarzeniu – w auzie skandalu – powstała legenda dotycząca zwrotu w sztuce dźwięku na początku XX wieku. W utworze Miłosza przeczytamy o *pochodach piszczałek, łoskotach bębnow i blach* (K 46). Tak w języku poetyckim oddana zostaje partia fagotu w wysokim rejestrze, ekstatyczny święty taniec w szalonym orgiastycznym rytmie czy gwałtowność orkiestrowych uderzeń dźwięku – przywołujących skojarzenia z wyzwoleniem sił przyrody<sup>6</sup>. Bohaterka ma ponieść śmierć, być ofiarą, ale też wpływać na cykl wegetacyjny związany z wiosennym odnowieniem istnienia<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Zob. R. Vlad, *Strawiński*, przeł. J. Popiel, Kraków 1974, s. 48; 51–53.

<sup>7</sup> Por. M. Gołaszewska, *Święta wiosny. Ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Kraków 2000, s. 91.



Triumf Dionizosa, który rozważa Miłosz, jest dwuznaczny, ponieważ w imię wyzwolenia człowieka ludzie Nowej Epoki zyskali śmierć. Przecież już wkrótce, w 1914 roku, rozpoczęła się I wojna światowa. Zatem, podobnie jak w balecie Strawińskiego, młodzi chłopcy składali ofiarę z siebie – tym razem okrutnemu bóstwu Historii.

Czesław Miłosz eksponuje moment w dziejach, kiedy odszedł Galilejczyk. *Dobry rabbi*, który głosił przykazanie miłości, zostaje zastąpiony przez groźne siły – biologiczne, pierwotne, bezwzględne. Moglibyśmy również powiedzieć po nietzscheańsku, że sztuka spod znaku Apollina przechodzi pod znak Dionizosa. Właśnie ten moment rozpoczynania się nowego wieku poeta stara się uchwycić w swoich *Kronikach*. Miłoszowy cykl *Dla Heraklita* można zestawzić z ważną, mocną w swojej wymowie książką Modrisa Eksteinsa *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*.

W *Dalszych okolicach* i *Na brzegu rzeki* przeważają – związane z muzyką – kwestie dziękczynienia, upamiętnienia i ocalenia. W wierszu *W muzyce* pisze Miłosz: *Instrumenty grają dla siebie, w swojej własnej wieczności* (DO 12) – w innej przestrzeni, w której nie obowiązują prawa czasu egzystencji, i tam właśnie, choć wykonawcy dawno umarli, dokonuje się przywrócenie wszystkiego, co było. Sztuka dźwięku ma więc swój znaczący udział w Miłoszowym *apokatastasis*.

Zauważmy, że najwięcej wzmianek o wrażeniach dźwiękowych, często sprowadzonych do fragmentów zapamiętanej melodii lub barwy i skali instrumentów, u Miłosza utrzymany jest w jasnej tonacji stylistycznej. Niekiedy przedtakty muzyczne, jak również wzmianki o muzykowaniu – pojedyncze zdania, frazy, zbitki słów inicjują bądź inkrustują hymny, psalmy, dytyramby służące pochwalę bycia, utrwalające chwile epifaniczne. W ten sposób poeta wyraża wielkie święto istnienia.

Muzyka również ożywia pamięć, tworzy wyraziste punkty orientacji w przeszłości. Porządkuje zdarzenia minione, określając miejsca szczęśliwe, fortune, radosne okoliczności. Jednocześnie Miłosz rejestruje momenty epifaniczne, używa wrażeń muzycznych do podkreślenia (i zarazem uświetnienia) chwil epifanicznych. Sporządźmy małe wypisy: *Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysięczne pochody (...)* *powtarzajcie to jedno: j e s t* (*Esse*, W II 47); *Jak ciepłe światło z różowej zatok (...)* *Śączy się strumień, przy mostku dźwięk fletu* (*Szczęście*, W II, 61)

*Pochyłe pola i trąbka (...) Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca (Gucio zaczarowany, II 109); Melodia ustnej harmonijki, z daleka niepewnych lat, / albo ścieżka na którą przewróciliśmy się złączeni pocałunkiem (Dytyramb, W II, 127).*

Na zasadzie kontrapunktu pojawiają się mniej liczne ujęcia melancholijne – zmniejszania się obszarów wzruszeń estetycznych, ograniczenia terytorium władzy Erosa (*Na brzegu*) lub zamierania wyobrażeń, rozmywania się powidoków miasta młodości: *Maleje baszta zamku nad kopcem listowia i jeszcze ledwo / słyszalna, może to Requiem Mozarta, muzyka (Miasto bez imienia, cz. 12, W II, 147).*

\*\*\*

Szczególne znaczenie ma liryk *Stwarzanie świata* z tomiku *Dalsze okolice*:

*Gloria, gloria śpiewają istniejące rzeczy.  
To słysząc, Mozart siada za piano forte  
I komponuje muzykę, która już była gotowa  
Wcześniej niż on sam urodził się w Salzburgu  
(DO 8).*

Opowieści inicjacyjne oraz mity dzieciństwa, a także próby przywracania przeszłości oraz powroty do doliny nad Niewiażą nie zostają odarte z pamięci sensualnej, przeciwnie – dźwięki i brzmienia instrumentów muzycznych ożywiają to, co minione. Najpierw chłopiec chłonał szczęśliwą aurę akustyczną bliskiej okolicy, później wygnany z Arkadii wędrowiec odwiedzał sale koncertowe. Tak o dwoistości czasu, o chwili odciśniętej w pamięci oraz linearnym przebiegu zdarzeń życia, w którym zmienia się cielesny wizerunek człowieka i marnieją wszelkie rzeczy, pisał poeta:

*Słyszę także dźwięki fortepianu.  
Podkradam się mokrą czernią pod dżunglą spirei  
-----  
Ukazuje się panna z kosmykiem na uchu.  
Ale mnie, kiedy szedłem na czworakach, wyrosła broda  
I mój łuk indiański spróchniał od deszczów i śniegów  
(Gucio zaczarowany, cz. 4, W II, 110).*



W tym przypadku inicjacje kulturowe i erotyczne podążają jednym traktem. Ze wspomnieniem o wprowadzeniach w tajemnice płci i zarazem w arkana muzyki łączy się u Miłosza medytacja o czasie niszczącym. Podstarzały mężczyzna i staruszka *bardzo siwa na wychudłym przedmieściu* (W II, 110), niegdyś piękna panna przy fortepianie – sprzęcie w kulturze dworu dość istotnym – mają przed sobą tylko podróż egzystencjalną ku kresowi. Doświadczyli rozpadu i straty, pierwsze eksperymenty z istnieniem przepadły, ale właśnie magia słowa poetyckiego wspierana przez sztukę dźwięku ewokuje przestrzenie dzieciństwa przywracane z zadziwiająco wielką precyzją, zaopatrzone w znaczną ilość zmysłowo odbieranych szczegółów.

Prozie biograficznej zatytułowanej *Baśń* Czesław Miłosz nadał kształt paraboli – esencjonalnej, zawierającej materiał do przemyśleń opowieści o subtelny poecie, szukającym schronienia w wysokiej kulturze, a szczególnie w muzyce, zbuntowanym wobec *brzydoty i wulgarności* (PP 223) życia w totalitarnym państwie, które artystę skazało na wygnanie. Ślady przypowieści biblijnej mocno się nie zaznaczają, ale delikatna stylizacja pozwala zidentyfikować wskazaną formę. Oto jedyna biblijna inkrustacja, która charakteryzuje niezłomnego poe­te: był to ktoś, kto *nie zasiadał z ludźmi kłamstwa i nie obcował z obłudnikami* (PP 223). W *Baśni* Miłosza przeważa jednak klarowny, pozbawiony retorycznych ozdób język rzeczowej narracji, bliski kolokwialnym praktykom mowy. By nie ucierpiały przesłania ponadczasowe, w paraboli unika się dat i szczegółów faktograficznych. Wchodzimy zatem w krainę peryfraz oraz aluzyjnych odniesień. Wypadnie jednak zauważyć, iż prowadzona jest tutaj gra w szyfrowanie znaczeń, a zatem czytelnik, wkładając w to niewielki wysiłek poznawczy, może się zorientować, że Czesław Miłosz, wychodząc od opisu mszy żałobnej za Josifa Brodskiego w katedrze św. Patryka w Nowym Jorku, snuje rozważania o losie artysty – prześladowanego przez państwo. Dla przebrania parabolicznego poe­ta znajduje szczególne uzasadnienie. Otóż ten styl wykładu ujawnia dystans wobec skuteczności poznawczej prawd ogólnych i jednocześnie pozwala przewyciężyć sztywne wzory okolicznościowej wypowiedzi żałobnej.

Żywot Brodskiego – ofiary reżimu, banity, pisarza spełnionego i sławnego – jako wzór biografii możliwej w złym wieku XX, naszkicowany zostaje kilkoma kreskami. I tak medytacja o estetyce i etyce,

a także o zniewoleniu i wolności, łączy się z historią przekonań, z prezentacją pasji artystycznej rosyjskiego poety, z dziejami sprzeciwu oraz restrykcji. Wybory estetyczne (w tym muzyczne upodobania) wynikają z doświadczeń sensualnych, podobnie z wrażeń zmysłowych wpływa obrzydzenie wobec codzienności w Kraju Rad. Weźmy znamieny fragment: poeta *na próżno próbował zamykać uszy na papkę słów wzmacnianych przez głośniki i na lejącą się z nich lepką muzykę romantycznych kompozytorów albo pokrewne im cygańskie romanse. Te dźwięki łączyły się dla niego z ogólną szarością, brudem i zapachem gotowanej kapusty* (PP 223).

Muzyka romantyczna postrzegana jako rodzaj retoryki dźwiękowej sterującej emocjonalnym odbiorem w omawianym fragmencie występuje w dość osobliwym otoczeniu nie tylko agresywnej propagandy zatrudniającej sonosferę, ale też mdlącej aury zapachów. Co ciekawe, takie właściwości, jak romantyczny indywidualizm oraz eksponujący jakości uczuciowe subiektywizm w muzyce, nastrojowość i swoista poetyckość języka dźwiękowego, oparta na przekonaniu, że współpracują ze sobą różne rodzaje sztuk, umieszczane są przez Miłosza w mało zaszczytnym towarzystwie romansów cygańskich. Chociaż z drugiej mniej subtelnej strony zauważyć można: *Wszyscy mamy naskórek wrażliwy na Cyganów i na marsze wojskowe*<sup>8</sup>.

Co jednak bardziej istotne, muzyka romantyczna została przejęta przez totalitarną władzę i tym samym wektory znaczeń muzycznych się odwracają – ekspresje duszy pojedynczej wspierają rządzenie masowym społeczeństwem, a muzyka z programem wolności służy urabianiu posłuszeństwa. Muzyka romantyczna traktowana *tout court*, opatrzona krzywdzącą etykietą *lepka*, nie dzieli się tu na szkoły i gatunki, podobnie arcydzielny realizacjom i poszczególnym kompozytorom nie zostaje oddana sprawiedliwość, gdyż nie chodzi tutaj o wyizolowaną historię sztuki dźwięku, lecz o nadużywanie muzyki, o podporządkowanie tej subtelnej sztuki ordynarnym i pragmatycznym propagandowym celom. W nowoczesnej muzyce ZSRR potępiony został kierunek „formalistyczny” (reprezentowany m.in. przez Szostakowicza, Prokofiewa, Chaczaturiana), wedle rezolucji z roku 1948 związanych z burżuazyjną sztuką, antynarodowy, wsteczny. Dodajmy

<sup>8</sup> J. Cocteau, *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, przedm. G. Aurie, przeł. A. Socha przy współpracy U. Hrehorowicz, Kraków 1995, s. 39.

na marginesie, że przewodniczący związku kompozytorów Tichon Chriennikow – jak pisze Danuta Gwizdalanka – *Potępił muzykę Strawińskiego, a Pietruszkę, Święto wiosny i Symfonię psalmów uznał za utwory wyjątkowo dekadencje*<sup>9</sup>.

Ogólnie rzecz biorąc, wszystko, co kojarzy się z ze „szczęśliwym” Krajem Rad, czyli budząca strach agitacja, zmiksowane na papkę frazesy ideologiczne, muzyka z głośników i bardzo proletariackie potrawy w ojczyźnie proletariatu, budziły w wybrednym poecie wstręt wobec *powszechnej brzydoty i wulgarności* (PP 223) życia. W tej sytuacji działanie zmysłów oraz emocji wyklucza muzykologiczną analizę. Kontestator – wraz ze swoim środowiskiem artystycznym – musi wykroczyć poza obszar narzuconych gustów. Temu założeniu służy kultura przedstawiana u Miłosza jako wyspa-utopia. Josif Brodski: *znalazł schronienie na wyspie książek i płyt, którą wymyślił z kilkoma przyjaciółmi. Czytali angielskich poetów metafizycznych i słuchali zdobytych z trudem płyt barokowej muzyki* (PP 223). Wybór muzyki najzupełniej własny, jak zasadnie wnioskujemy, jest aktem politycznym – poszukiwaniem wolności w kontemplacji estetycznej, odseparowaniem się od dźwięków niechcianych, które nadawano od poranka do nocy. Połączenie muzycznych wtajemniczeń z angielskimi poetami metafizycznymi pozwala się domyślać, że Brodski i przyjaciele pojmowali tę twórczość muzyczną jako domenę doświadczenia duchowego, teren autonomii estetycznej, niezależnej od jakichkolwiek nakazów zewnętrznych.

Zapisy wykonan, jak i płyty, przedmioty o wielkiej wartości, niedostępne w masowym handlu to rzeczy estetyczne pochodzące z innego świata, który istnieje poza zasięgiem zarządców sowieckiej kultury. Ergo, melomani otwierają się na dokonania artystów Zachodu. Monteverdi, Vivaldi, Haendel, Jan Sebastian Bach oraz inni genialni twórcy epoki – ponadczasowi przecież, uniwersalni – wspierają niezależność w kulturze, nawet praktykowaną w niewielkim kręgu.

Ważnym składnikiem wspomnienia i opowieści biograficznej o Brodskim są właśnie upodobania muzyczne poety. Podczas mszy żałobnej w Nowym Jorku wykonywane są *Kyrie* Haydna, *Psalm 19*, a po czytaniu wierszy – ogólnie określona muzyka *Haydna, Purcella i Mozarta* (PP 223).

---

<sup>9</sup> D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, Kraków 1999, s. 211.

Muzyka, tak jak inne sztuki, przeciwstawia się złu wcielonemu w historię, ale przecież zmiany w sferze ducha nie są od razu uchwytne ani bezpośrednio nie przekładają się na czyny. Zwycięstwo sztuki dźwięku wcale nie jest pewne, podli i słabi ludzie będą wciąż czynić swą morderczą powinność. Jak wiemy, fuga Bacha u Miłosza odzywa się z *głębin piekła* (*Sześć wykładów wierszem: Wykład II, K 69*).

Jak pisałem, ważne miejsce w wypowiedziach noblisty o muzyce zajmuje *Mistrz* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*). W monologu kompozytora, a jest to najprawdopodobniej tworzony z ironicznego dystansu syntetyczny portret wielkiego muzyka, najważniejsze miejsce zajmują przemieniająca ludzi magia sztuki dźwięku, wzlot ku przestrzeniom wyższym, idealnym, trwanie dzieła ponad czasem, ale również niepokojący pakt ze złem, niejednoznaczność przekazywanych doświadczeń artysty, lub inaczej: *zatrute, a przynajmniej moralnie zmącone źródła sztuki*<sup>10</sup>.

Mistrz opowiada o szczególnej sile muzyki, zdolnej wyzwalać porwy szlachetności, uwalniać od fantazji erotycznych, pozwalającej na chwilę zapomnieć o cielesnej kondycji ludzkiej:

*Mówią, że moja muzyka jest anielska.  
Że kiedy słucha jej Księżę  
Jego twarz łagodnieje.  
Z żebrakiem wtedy dzieliłby się władzą.  
Wachlarz damy dworu jest nieruchomy,  
Dotyk atlasu nie przywodzi myśli nieskromnych a miłych  
I obce, jak w przepaści, ziębną pod fałdą kolana  
(Mistrz, W II, 71).*

W języku obrazów przekazany zostaje moment zawieszenia praw zwykłego życia oraz przyzwyczajień i upodobań słuchaczy. W umyśle zapewne bezwzględного księcia – zaczarowanego przez układ pięknych dźwięków – pojawia się nagła myśl o podzieleniu się umiłowaną władzą, wraz ze wstrzymaniem pracy wachlarza następuje przerwa w spektaklu uwodzenia. Powiedzmy na pół metaforycznie – żar estetycznego odbioru powoduje chłód cielesny.

W dalszych partiach Mistrz podejmuje kwestię podnoszenia słuchaczy na wyższy poziom duchowy. Urzeczenie i ekstatyczne zaśłuchanie

---

<sup>10</sup> A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 464.

pozwala przekroczyć granice istnienia, może nawet zwrócić się ku *drugiej przestrzeni*. Muzyka posiada także zdolność wstrzymywania czasu płynącego, linearnego. Wydobyci z tego nurtu odbiorcy muzyki otrzymują dar jasnych wspomnień, mogą więc przyjąć iluzję zaczynającego się znów życia. Według słów poety po wielu latach zostają: *przywróce-ni / Rankom dzieciństwa kiedy kropla rosy / I krzyk gór były prawdą świata* (W II, 71).

Osobnym tematem w wytyczonym zakresie jest ponadczasowość sztuki dźwięku, jej trwanie przez pokolenia i epoki. Powszechne prawo przemijania, któremu jesteśmy poddani, jedynie nie obowiązuje w „wiecznym teraz” kultury. Śmiertelny wielki kompozytor tak zaprojektował swoją nieśmiertelność, że porównywana do zajęć gospodarskich praca muzyki nie skończy się, dokąd istnieć będą słuchacze:

*U studni zabrzmiał kroki, ale innych ludzi.  
Pługi zaorzą las. Tylko flet i skrzypce  
Będą pracować jak im nakazałem  
(Mistrz, W II, 71).*

Monolog starego kompozytora w odczytywanym wierszu Czesława Miłosza przechodzi w sumowanie dokonań i doświadczeń, w próbę życiowego obrachunku, w bezlitosną wiwisekcję. Następuje bowiem odrzucenie zmitologizowanych wersji żywota artysty, refutacja wyobrażeń, że impuls twórczy pochodzi ze strony jasnej – promienistej, niewinnej. Mistrz pośrednio wprowadza wątek autokompromitacji. Nie jawi się wyłącznie jako wysłannik najwyższych idei artystycznych, odsłania bowiem drugie oblicze: demona zaklinania, posługującego się szlachetną sztuką technologa afektów. Rachunek życia sytuuje nas wobec nieprzejrzystości boskich wyroków i tajemnicy losu, uświadamia cenę, jaką przyszło zapłacić za twórczość i sławę. Wielokrotnie cytowane zdanie zamykające opowieść, a zarazem przypowieść, brzmi: *Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe* (W II, 72).

W poezji Czesława Miłosza pochwała istnienia w muzyce, ujęcia hymniczne, zapisy epifanii, które wyzwala, bądź w których uczestniczy ta sztuka, jak wynika z tych rozważań, nie wyczerpują wcale wielorakiego bogactwa tematu. Dla poety istotna jest metamorfoza człowieka w akcie estetycznego zachwycenia. Słuchanie i studiowanie muzyki wiąże się również z rozważaniami o istocie czasu, o melancholijnym

doznawaniu straty – upływaniu i rujnowaniu życia. Kilkakrotnie podkreśla to poeta, że poddana woli tyranów muzyka może tylko trochę łagodzi biedę i upodlenie poddanych. Sztuka dźwięku nie jest oddzielona od mrocznych zdarzeń historii, nie milknie w czasie zapaści dziejów. *Gloria, śpiewają istniejące rzeczy*, bywa jednak i tak, że śpiewają *biada*.

*Glory, Glory is Singing the Whole Existence.*  
Musical Themes and Metaphors in Czesław Miłosz's Poetry

Czesław Miłosz's poems devoted to music create a separate poetical sequence, characterised by different expression styles and constructed meanings. In a pre-war volume *Trzy zimy* (The Three Winters) Miłosz subordinates sounds and musical articulations to a foreboding of catastrophe and a vision of destruction of the world. In poems written after the Second World War, the poet revokes music and connects it with metaphysical and historiosophical considerations. In Miłosz's poetry, the the 20<sup>th</sup>-century switch of music tastes brings us closer to the problem of the birth of modernity. He confronts changes in music language with crises in history (*Pierwsze wykonanie* – The First Performance). It is characteristic of our Noble Prize Winner to oppose culture (and music) to nature, to contrast artificial art order with the eternal order of existence. In another series of literary works, music becomes an important element of ecstatic experience. Especially in the last period in Miłosz's poetry music serves to the adoration of existence. One also should not forget about the rescuing role of music and participation of the art of sound in *apokatastasis*.

The return to the youth initiations, possible through remembered melodies and the sound of instruments, plays an important part in the discussed poems. Musical experiences take part in accounting with totalitarian constraint and in establishing private zone of freedom (*Baśń* – The Fairy Tale). In Miłosz's poem entitled *Mistrz* (The Master) we can recognize the destroying of the myth of music as the „angel speech”, thus, as we read in the old composer's confessions, the great art cannot be separated from evil.