

INSTRUMENTY ALEKSANDRA WATA

ADAM REGIEWICZ*

Minęły już czasy akordeonów. Teraz instrumenty i budynki chodzą na prąd.¹

W kierunku poniższych rozważań zainspirowała mnie fotografia wykonana przez Tobiasza Frączka w Albanii (w Tiranie), przedstawiająca starszego mężczyznę, siedzącego z akordeonem na plastikowym koszu i zbierającego do metalowej puszki pieniądze.

Starzec jest niewątpliwie niewidomy. Przylega plecami do muru, na którym wywieszono plakat reklamujący koncert muzyki elektronicznej w stylu house lub techno – sugerują to charakterystyczne dla tej estetyki przedstawienia grupy anonimowych postaci w słuchawkach.

Brudna ściana, zapluty chodnik i niewidomy akordeonista tworzą niezwykle konglomerat znaczeń, który można by nazwać życiem. Fotografia zdaje się mówić, że prawdziwa egzystencja nie jest na prąd, nie ma w niej sztuczności ani fałszywego uporządkowania, czy drobnomieszczańskiego świętego spokoju. Życie to brud, żywioł cielesności, pasma bólu przerywane paroksyzmami rozkoszy i chwilami uśmiechu. Nie o poetycki komentarz do zdjęcia jednak tu chodzi. Gdy spoglądam na kalekiego akordeonistę przychodzi mi do głowy inna figura muzyka z metra Châtelet, opisana przez Aleksandra Wata w *Wierszu ostatnim*.

Zainteresowanie poezją Wata w ostatnim ćwierćwieczu wydaje się nie gasnąć. Wciąż wzbogacana bibliografia tematyczna² nie odstrasza kolejnych badaczy



* Adam Regiewicz – dr hab., prof. nadzw. Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie.

¹ Ścieżka dialogowa filmu *Stary człowiek i może (Mielensäpahoittaja)*, reż. D. Karukoski, Finlandia 2014.

² Ostatnie dwie dekady to niezwykle obfita liczba opracowań o pisarzu, na którą składa się dziesięć monografii oraz cztery wieloautorskie opracowania zbiorowe, w tym najnowsze *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2011.

zafascynowanych twórczością poety, ale nadal inspiruje z powodu różnorodności i wielotorowości podejmowanych wątków w jego twórczości. Wśród najczęściej przywoływanych pojawiają się te dotyczące związków biografii z tworzywem literackim, ideologii i polityczności (fascynacji poety komunizmem), mitosfery, inspiracji religijnych (judaizmu i chrześcijaństwa), wreszcie somatyczności. Czyta się Wata futurystycznego, ale i katastroficznego, wieszczącego kres i rozpad cywilizacji kultury europejskiej, kulturowego, budującego w sposób palimpsestowy swoje teksty pełne odniesień do zjawisk i znaków cywilizacyjnych, wreszcie egzystencjalnego, opisującego uporczywy, wręcz demoniczny ból psychofizyczny wywołany udarem, który doprowadził poetę do śmierci samobójczej. Stosunkowo mało rozpoznana jest przestrzeń dźwiękowa wierszy Aleksandra Wata, a jeśli w ogóle podejmuje się to zagadnienie, to w odniesieniu do okresu przedwojennego poety³, sytuując go na tle wszystkich poetów futurystycznych, gdzie bada się „wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury”⁴. Czyta się zatem Wata przez pryzmat muzyczności pierwszego typu⁵, która odnosi się do świadomie kształtowanej przez poetę warstwy brzmieniowej tekstu poetyckiego.

Przywołany już Charon, akordeonista z wiersza pochodzącego z 1967 roku wyznacza zupełnie inny obszar refleksji: czasowy i tematyczny. Analizie zostaną poddane wiersze z lat 1957–1967, a zatem z okresu, który za poetą można by nazwać „okolicami cierpienia”. Interesującymi w tej perspektywie są instrumenty, jakimi poeta próbuje wyrazić swoją egzystencjalną sytuację spowodowaną „syndromem Wallenberga”. Jest to zatem muzyczność drugiego typu (II), która uobecnia się w tekście literackim za pomocą tematyki, czyli sposobów prezentowania aspektów dzieła muzycznego w dziele literackim⁶. Specyficznym rodzajem tematykacji jest wprowadzenie w obręb wypowiedzi literackiej instru-

³ Jak zauważa Beata Śniecikowska, „Polski futuryzm stworzył, częściowo zapożyczając się u literackich sąsiadów, bardzo bogaty wachlarz różnorodnie funkcjonalizowanych zabiegów brzmieniowych. Był prądem, którego wszyscy przedstawiciele, bez względu na różnice poetyki, dbali o szczególną organizację warstwy dźwiękowej swej poezji”. B. Śniecikowska, „*Nuż w uhu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 520.

⁴ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 52.

⁵ Klasyfikację muzyczności przywołuję za Andrzejem Hejmejem, tamże, s. 53–67.

⁶ Z rozmysłem nie podejmuję w artykule spojrzenia na poezje Aleksandra Wata z perspektywy audioantropologii czy *sound studies*. Zaproponowane przez Stevena Felda, Dariusza Brzostka, Tomasza Misiaka czy niemieckich badaczy: Jensa Gerrita Papenburga oraz Holgera Schulze kategorie badawcze wykraczają dalece poza możliwości tego szkicu i wymagałyby pogłębionych badań nad twórczością „głośnego poety”. Zob. S. Feld, *Sound Structure as Social Structure*, „*Ethnomusicology*” 1984, nr 3; D. Brzostek, *Nastuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014; T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2013; J. G. Papenburg, H. Schulze, *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies*, przeł. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski, „*Kultura Współczesna*” 2012, nr 1.

mentarium, które u Wata nie ogranicza się bynajmniej do sfery muzycznej, ale pełni ważną funkcję symboliczną. Tym samym, obok wiedzy z zakresu muzykologii trzeba sięgnąć po narzędzia z antropologii przedmiotu. Ta wywodząca się z rodziny badań antropologicznych subdyscyplina zwróciła uwagę na znaczenie rzeczy w codzienności. Marek Krajewski, podsumowując rozpoznania w tej dziedzinie, pisze:

przedmioty stanowią system, że są materializacją i obiektywizacją istniejących w danej kulturze systemów wartości, ale też, że ich używanie wytwarza społeczną i kulturową rzeczywistość, że aktualizuje jej zasady; że są rzeczami wykonanymi nie tylko w sensie materialnym, ale przede wszystkim społecznym; że ich używanie nie sprowadza się do stosowania ich jako narzędzi, ale przenoszą one znaczenia i je chronią, że są funkcjoznakami, obiektami przejściowymi, że reprezentują tożsamości zbiorowe i indywidualne [...], że nie tylko oznaczają przynależność do określonej wspólnoty, ale również bardzo często są jedynym powodem, dla którego wspólnota się staje i trwa w czasie.⁷

Trzeba zatem przyjąć, że instrumenty w utworach poetyckich Wata nie tylko będą odnosiły się do sfery muzycznej – choć ta z pewnością interesuje nas najbardziej, ale także będzie można je potraktować jako artefakty⁸, a zarazem znaki pewnej kultury materialnej i duchowej, ślady tradycji i cywilizacyjnego rozwoju, wreszcie symbole odsyłające do kulturowego zbioru tekstów, wykorzystujących owe instrumenty w konstruowaniu znaczenia.

DŹWIĘK UDRĘCZENIA – FLET

Flet jest jednym z najstarszych znanych w kulturze instrumentów, kojarzony z mitologicznym bóstwem Panem. I nie jest to informacja bez znaczenia, gdyż jego postać wiąże się z wydawaniem głośnego, przeraźliwego krzyku. Nie spodziewany dźwięk, który Pan miał wydawać, by zemścić się na tych, którzy zakłócili mu spokój, przenikał aż do wnętrza i rodził niepokój. Towarzyszący krzykowi Pana strach może być też tłumaczony jego naturą, gdyż imię wywiedzione z greckiego *paein* oznacza także diabła. Demoniczny rys Pana objawia się nie tylko w złośliwości wobec myśliwych, ale i w chutliwości i gwałtowności względem nimf. O tym przypomina jedna z narracji mitycznych:

⁷ M. Krajewski, *W stronę socjologii przedmiotów* [w:] *W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. M. Golka, Poznań 2004, s. 8. Zob. także M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.

⁸ Artefakt rozumiem jako układ konceptualny składający się z elementu materialnego (przedmiotu) oraz elementu intencjonalnego (znaczenia, do jakiego ów przedmiot zostaje użyty). W trakcie doświadczenia estetycznego między elementami rodzi się dyskurs, komunikacja oscylująca pomiędzy znaczeniem i artefaktem. M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 153.

Pewnego razu usiłował zgwałcić dziewczyną Pitys, ale uszła mu przemieniając się w jodłę. [...] innym razem ścigał dziewczyną Syrinks od góry Likaon po rzekę Ladon. Tam Syrinks zamieniła się w trzcinę, a Pan, nie mogąc jej rozpoznać, ściał na chybił trafił kilka trzcin i zrobił z nich piszczalki.⁹

U źródeł piszczalki, do której rodziny instrumentów zalicza się także flet, leży zatem krzywda zrodzona z przemocy. Przypomina o tym słynny pojedynek Apolla z Marsjaszem, zakończony dla tego ostatniego tragicznie. Marsjasz, sylen grający na aulosie – cylindrycznej piszczalce, wyzywa na pojedynek grającego na kitarze boga. Jak zauważa Zbigniew Herbert w wierszu *Apollo i Marsjasz*, to już nie o wynik chodzi, ani o sam dramatyczny przebieg pojedynku, lecz o pogardę, z jaką zwycięzca czyści swój instrument wobec rozdzierającego krzyku ponoszącego karę zuchwalca.

Na jeszcze inny trop interpretacji kulturowej fletu zwraca uwagę jego zakwalifikowanie do aerofonów wargowych. Podobnie jak większość aerofonów, flet „wytwarza dźwięk w wyniku drgania słupa powietrza, zawartego w rurze instrumentu. Są to drgania podłużne, wzbudzone za pomocą zadęcia przez człowieka [...]”¹⁰. By wydobyć z instrumentu dźwięk, trzeba tchnąć w niego życie – oddech. Flet jako aerofon potrzebuje powietrza, by wyrazić swoje brzmienie, tym samym jest antropomorficzny. Od początku w kulturze jego użycie wiązało się z kultem płodności czy to ze względu na falliczny kształt instrumentu czy piskliwy dźwięk imitujący ptasie zaloty, które nie pozostawały bez wpływu na wrażliwe kobiece uszy. Jeszcze Ernest Hemingway w *Pożegnaniu z bronią* pisze o tradycji zakazującej używania fletu podczas nocnych zabaw: „W mieście nie wolno grać nocami na flecie. Młodzi ludzie urządzają serenady, ale flet jest zakazany. Pytałem, dlaczego. Bo dla dziewcząt niedobrze jest słuchać fletu po nocach”¹¹. Nic w tym jednak dziwnego, gdyż w wielu kulturach dźwięki fletu były związane z miłosnymi czarami i zaklęciami.

W wierszu *W szpitalu*¹², pochodzącym z okresu najsilniejszego zmagania się przez poetę z bólem, Wat wprowadza następujący dystych:

W zaduch eteru i moczu flet się wświdrował poranka –
błogo mi: noc już skończona, a jeszcze nie wstał dzień tortur,

Czasownik ‘świdrować’ z dołączonym formantem przedrostkowym ‘w’ towarzyszący dźwiękowi fletu nie pozostawia wątpliwości co do charakteru jego działania. To działanie wnika pod powierzchnię, docierające głęboko i prze-

⁹ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992, s. 101.

¹⁰ C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Kraków 1989, s. 29.

¹¹ E. Hemingway, *Pożegnanie z bronią*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1966, s. 77.

¹² *W szpitalu* pochodzi z roku 1953, z cyklu „W okolicach cierpienia”. A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 175–176. Pozostałe odniesienia w tekście z tego samego adresu.

nikające. Pojęcie ‘świdrować’ konotuje wyrażenie związane z bólem, cierpieniem, o czym przypomina kolejny wers odnoszący się do doświadczenia tortury. Wątek ostrego i piskliwego dźwięku fletu pojawia się w poezji także w innych miejscach, jak chociażby w *Ewokacji*, w której brzmienie instrumentu wywołuje skojarzenie z głosem osadzonego w sowieckim więzieniu kłusownika.

To z wami gnoma flet prowadzi rozhowory
 PRIZNAJSIA, S GITLEROM CZTO, BLIAD’, TY ZATIEJAŁ? (*Ewokacja*)¹³

Dźwięk fletu pojawia się zatem w podobnej sytuacji – w nocy, wobec narzuconej przez sowieckich strażników i oficerów Służby Bezpieczeństwa bezsenności, która później u Wata ma źródło chorobowe. Zatarcie się granicy między nocą a dniem, jawą a snem prowadzi do szaleństwa, a to wydaje się być na wyciągnięcie ręki. Poranek – kulturowo kojarzony z nadzieją nowego dnia – staje się w przypadku sytuacji egzystencjalnej podmiotu lirycznego zapowiedzią zmagania z bólem, które sam poeta określa mianem demonicznych.

Moja choroba demoniczna w najbardziej wulgarnym znaczeniu tego słowa. Opętana została moja kora mózgowa [...]. Jest to więc coś potężniejszego ode mnie, co jest *Przeszkodzi ci e - l e m*, główną funkcją biblijnego diabła i najbardziej pierwotną.¹⁴

Potwierdzenie diabelskiego związku dźwięku fletu z sytuacją Wata znajdujemy w przedostatnim wersie wiersza *W szpitalu*, w którym poeta krzyczy:

sprężony czai się ból mój, mój demon, Behemot.

Niejednokrotnie w zapiskach nazywa towarzyszący mu, uporczywy, wracający „demonicznie spotężniały i mroczny, jakby z podziemi, powtórzony z Hadesu” ból rodzajem opętania. To właśnie nieznośna dolegliwość jest winna nieprzespanym nocom, niemożności utrzymania równowagi, paroksyzmom i – jak dowodzi psychoakustyka – także temu, co słyszalne. Gdy nadchodzi świt, po raz kolejny odchodzi nadzieja na sen i chociaż krótki odpoczynek. Sygnalizowana przez poetę bezsenność ma w wierszu silną reprezentację dźwiękową:

Za parawanem zszarzałym rzezi ktoś konający.
 Czkwaką minuty odmierza chora z dziewiątej sali
 Już bamboszami człapiąc wlecze się jęzda szpitalna,
 dzwoni wesołą pobudkę blachą kąpiących wiader.

Nagromadzenie odgłosów somatycznych związanych z dyskursem choroby (rzężenie, czkawka, człapanie) wyraźnie wskazuje kierunek, w którym płyną

¹³ Wiersz z 1963 roku, napisany w La Messuguière. A. Wat, *Poezje zebrane...*, s. 318.

¹⁴ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, Warszawa 1990, s. 172–173.

myśli poety: choroba-starość-śmierć. Wobec rytmizujących rzeczywistość szpitalną dźwięków flet zdecydowanie przerywa nocną monotonię. Być może należałoby szukać uzasadnienia w drugiej – magicznej funkcji instrumentu, którego dźwięk potrafi rozkochać w sobie, dać się oczarować, stracić głowę, o czym przypomina narracja *Czarodziejskiego fletu*. Taką interpretację dźwięku fletu znajdujemy w innym tekście Wata:

Jak słodko jest żyć we Francji!
 I jak nam obojgu wesoło!
 Śmiejemy się byle czego,
 a nikt tego śmiechu nie słyszy.
 (Obój, flet i saksofon
 Wszystkie zagłusza głosy.)
 Tak nam obojgu wesoło,
 Choć przedtem było nam smutno.
 (*Ballada letniego popołudnia*)¹⁵

Wraz z innymi instrumentami tworzy sekcję dętą, kojarzoną przede wszystkim z muzyką jazzową, pełną energii, żywotności i radości. Udzielająca się dzięki muzyce wesołość eksponowana we fragmencie jest w dużej mierze efektem połączenia wysokiego tonu fletu z ciepłym brzmieniem oboju i saksofonu, których zderzenie przypomina ludzki gwar, kłótnię zaprzyjaźnionych ze sobą osób czy zwykłe przekomarzanie się. W jazzowych improwizacjach partie poszczególnych instrumentów dętych nadpisują się nad tematem głównym: dopowiadając, przekrzykując, akcentując rozwiązania frazy itp. Dlatego też, można ich obecność w jazzowym wykonaniu porównać do dźwiękowego gwaru.

Wśród przywoływanych przez Wata instrumentów aerofonicznych pojawia się jeszcze klarnet i jego „złoty głos”. Podobnie jak flet ma rodowód antyczny, jednak w przeciwieństwie do prostej piszczałki instrument ten kojarzony jest z cywilizacjami bardziej rozwiniętymi (np. egipską, arabską czy semicką). Współczesny wygląd instrumentu ukształtował się dopiero w XVIII wieku i od tego czasu zaczął się pojawiać w orkiestrach. Brzmienie klarnetu ma cztery wyróżniające się rejestry: najniższy jest ciemny i ciepły, zaś najwyższy nazywany ekstremalnym, dotyczy dźwięków piskliwych i przenikliwych. Możliwość wydobywania z instrumentu tak wysokich tonów jak i możliwość wykonywania bardzo szybkich i dynamicznych ruchów, nadających strumieniowi powietrza przebieg pulsacyjny, wpłynęła na niezwykłą popularność instrumentu w muzyce improwizowanej przełomu XIX i XX wieku. Wreszcie, charakterystyczną cechą barwy klarnetu jest łatwość zlewania się z barwą innych instrumentów drewnianych, blaszanych czy smyczkowych.

¹⁵ Wiersz napisany w Bois de Vincennes w 1956, kiedy Wat przebywał wówczas wraz z żoną na kuracji klimatycznej w Południowej Francji. A. Wat, *Poezje zebrane...*, s. 186.

Aleksander Wat przywołuje „złoty głos klarnetu” w *Odjeździe Anteusza*, zderzając cytowaną frazę z osobistym wyznaniem:

Nie wierzę w ciało zmartwychwstanie. A jeżeli
(na wypadek że) wierzę, nie chcę.¹⁶

Trudno zrozumieć powyższy fragment bez mitologicznego kontekstu wywołanego tytułem wiersza. Anteusz, syn Posejdona i Gai, libijski gigant słynął ze swojej siły. Był niepokonany w walce, do której wzywał każdego napotkanego wędrowca. Siły te czerpał właśnie z ziemi. Został pokonany przez Heraklesa, gdy ten wykonywał jedną z dwunastu prac. Oderwany od podłoża Anteusz został szybko pokonany przez herosa. Mityczna opowieść pozwala zinterpretować się w kluczu biograficznym poety. Już sama gra słów Anteusz – ateusz, jakim mienił siebie Wat, wskazuje na silne związanie obu z ziemią jako jedynym punktem odniesienia dla ludzkiego życia. Podkreślana wielokrotnie w twórczości poety somatyczność, wyrasta właśnie z cielesnego, materialnego przeżywania życia, tak bliskiego postawie antycznego giganta. Twarde stąpanie po ziemi prowadzi do jedynej możliwej konstatacji: niewiary w zmartwychwstanie, które karmi złąknionych fałszywą nadzieją.

Niepokojący i przenikliwy głos klarnetu niemal we wszystkich tradycjach muzycznych oznacza ruch, witalność, wezwanie do poruszenia, nawet w sytuacji świadomości śmierci. Stąd „złotemu głosowi klarnetu” towarzyszy poetycka ekfrazy Tycjanowskiego obrazu *Venus Anadyomene*, zakończona westchnieniem „Zmiłuj się nade mną” i pragnieniem znalezienia „spokojniejszej wody”. Jest zatem klarnet dźwiękiem wprawiającym w drżenie całe wnętrze: z jednej strony wyrażającym umiłowanie życia, z drugiej zaś wzbudzającym egzystencjalny niepokój. *Dziennik bez samogłosek* Wata pełen jest takich rozedrganych opisów, łączących euforyczne uniesienia i zachwyty ze zwierzęcym strachem, gniew i melancholię, rozstrój, nieporządek z gorączkowym wertowaniem stron i wysiłkiem pisania¹⁷. Doświadczenie okrucieństwa podczas sowieckiego zesłania a zarazem modernistyczna pasja odkrywania piękna i zachwycania się życiem to kwintesencja „złotego głosu klarnetu”.

SCHODZENIE KU ŚMIERCI – AKORDEON

Nie ma chyba bardziej skompromitowanego instrumentu w kulturze polskiej niż akordeon. Co prawda obecnie przeżywa on swój renesans i pozbywa się środowiskowego odium, jednak przez lata akordeon – bo on nim mowa – był kojarzony przede wszystkim z mniejszością romską, żebrakami, środowiskami

¹⁶ Wiersz napisany w Paryżu w 1963 r. A. Wat, *Poezje zebrane...*, s. 328–331.

¹⁷ A. Wat, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 128–129, 134, 175, 181, 219–220.

pozostającymi poza głównym nurtem społecznym. Być może wpływ na takie postrzeganie instrumentu miała radziecka hegemonia, która wraz z ustrojem przyniosła tabuny grających na „harmoszkach” żołdatów, a może to powojenna spuścizna ulicznej kultury, która nie pozwalała wcisnąć się w ramy totalitarnego państwa i jedynej słusznej narracji kulturowej. Faktem jednak jest, że w powojennej Polsce akordeon wpisał się na stałe w sztafaż żebractwa, o czym przypomina Andrzej Bursa:

karzeł wzrost około 1 m 30 cm
numer obuwia około 45
gra na harmonii
rękami konarami (trzy buraczkowe krzywule
przy każdej dłoni)
pieśń kościelną
Łączy Grand Guignol
z misterium religijnym
i robi to ze smakiem.¹⁸

A przecież ten niezwykły aerofon, w którym przepływał powietrze, powstający za pomocą miecha, porusza stroiki umieszczone w rowkach, był niegdyś domeną burżuazji. Wynaleziony na przełomie XVIII i XIX wieku, łączył w sobie dostojność brzmienia organów z ekspresją, jaką umożliwiało ręczne sterowanie miechem. Nic dziwnego, że wkrótce akordeon stał się znakiem rozpoznawczym nadchodzącej epoki.

Romantyzm oscylował między dwoma biegunami ekspresji. Na jednym znajdowała się wyrazowość typu sentymentalnego i mistycznego, a na przeciwnym gwałtowność i namiętność. Dla oddania tych kontrastów niezbędna była potężna siła brzmienia instrumentów aerofonicznych.¹⁹

W kulturze niemieckiej i austriackiej akordeon szybko został instrumentem domowym, a w konsekwencji utożsamianym z mieszczaństwem. Na ten ostatni proces miał wpływ sam instrument; ręcznie wykonywany, był niezwykle cennym nabytkiem. Możliwość budowania pełnej harmonii oraz mobilność akordeonu spowodowała, że towarzyszył on wszelkiego rodzaju festynom i zabawom ludowym. Wpisana w instrument zdolność do ekspresji, połączona z umiejętnym wykonawstwem przyniosła masową popularność i dynamicznie wyprowadziła brzmienie akordeonu na ulice, zastępując popularnych kataryniarzy. Jeśli dodać do tego umiejętności teatralizacyjne wykonawców można zrozumieć, w jaki sposób akordeon stał się instrumentem zarobku środowisk żebraczych czy włóczęgowskich.

¹⁸ A. Bursa, *Obrona żebractwa* [w:] tegoż, *Wiersze*, Bielsko-Biała 1992, s. 62.

¹⁹ C. Sachs, *Historia instrumentów...*, s. 417.

Poruszam ten wątek nie bez przyczyny, bowiem w *Wierszu ostatnim* Aleksandra Wata pojawia się figura akordeonisty w metrze²⁰. Aby zrozumieć tę figurę trzeba przywołać w tym miejscu cały utwór:

Schodzenie
 schodzenie
 ciągle schodzenie
 I żebym to ja sam!
 w zaciszu, po ciemku.
 Te przede mną, za mną
 obok nogi przeganiają
 ten stukot butów, to dudnienie
 w metro Châtelet?
 Tylko jeden nieruchomy
 beznogi akordeonista Charon.
 I gdzie ja się zabłąkałem?
 Eurydyce? Eurydyce!
 Schodzenie
 Schodzenie
 ciągle schodzenie
 ciągle w dół
 schodzenie
 a jutro stwierdzą
 to tylko trzy łokcie pod ziemią.

Na początku warto zatrzymać się przy samej postaci akordeonisty. Poeta określa go mianem nieruchomego i beznokiego, podkreślając kalectwo. Wpisany w pejzaż podziemnej stacji metra stanowi jego nieodłączny element wizerunkowy. Wobec przemierzającego tłum spieszących się do pracy, do domu, do życia ludzi, akordeonista jest punktem stałym, jest nieruchomością, która konotuje to, co nieuchronne – śmierć. Podkreśla to drugi człon wyrażenia, Charon, imię mitologicznego przewoźnika.

Sytuacja liryczna rozgrywa się pomiędzy dwoma ruchami: jednym, odbywającym się wzdłuż osi pionowej, który można nazwać egzystencjalnym, i drugim powierzchniowym, linearnym, toczącym się na osi poziomej. Jest to oś świata, codzienności, zwykłych wydarzeń podporządkowana biegowi czasu. Tu wszystko dzieje się szybko, natychmiast i tylko przez chwilę, o czym przypominają przeganiające się nogi, stukoty butów, dojeżdżające wagoniki metra. Postać beznokiego akordeonisty, który nie uczestniczy w tej pogoni za życiem wywołuje inny ruch – w dół. Nie można uciec przed skojarzeniem owego ruchu z chrześcijańską kenozą, czyli figurą ogołocenia opisaną przez św. Pawła w *Liście do Filipian* (Flp 2, 1–11). Gest schodzenia to proces unizenia siebie,

²⁰ *Wiersz ostatni* został napisany w maju 1967 r. w Antony, dwa miesiące przed śmiercią. A. Wat, *Poezje zebrane...*, s. 353.

poznawania prawdy o sobie, która – jak pisze poeta – sprowadza się do Heideggerowskiej konstatacji na temat bytu ludzkiego zmierzającego ku śmierci. Tej drodze kenozy towarzyszy właśnie muzyczność: akordeon i figura Orfeusza.

Instrument w rękach paryskiego żebraka to nie tylko element lokalnego sztąfażu to także świadome nawiązanie do sposobu gry i znaczeń, jakie można wydobyć za pomocą ułożonych obok siebie klawiszy. Chodzi tu między innymi o pochod sekundowy występujący najczęściej w dół (*passus duriusculus*) obrazujący długi, nużący ból lub diatoniczne następstwo dźwięków w dół (*katabasis*) wyrażające w muzyce upadek, zstępowanie – w tradycji muzyki kościelnej figura onomatopieczna pojawiała się we fragmencie odpowiadającym wcieleniu się Boga, czyli gestowi uniżenia się (kenozy właśnie) i stania się człowiekiem. Zresztą, nie o same zabiegi stylistyczne tu chodzi, trudno podejrzewać paryskiego żebraka o znajomość wyrafinowanych figur emfaticznych czy onomatopiecznych, ale o popularne rozwiązanie muzyczne pochodu w dół: klawisz za klawiszem, od najwyższego tonu do najniższego, który świetnie wyraża znaczenie schodzenia.

Ten gest oddaje także sam mechanizm naciskania kolejnych klawiszy, które uginając się pod naciskiem palca przypominają poddające się sile ciała deski stopni schodów. Towarzyszące temu skrzypienie tworzy muzykę, o której Miron Białoszewski pisze:

tu nie fis
i nie harmonia,
ale dysonans²¹

Falsz, zgrzyt, dysonans – jak przekonuje lingwista, są zawsze bliżej prawdy o życiu niż gładkie harmonijne zestroje. To samo zdaje się mówić Wat, ukazując figurę kalekiego akordeonisty, spoglądającego w górę na spieszących się ludzi.

Drugi wątek konotujący muzyczność to wywołana przez podmiot liryczny Eurydyka – ukochana Orfeusza, za którą podąża do Hadesu uzbrojony w kitarę (instrument Apolla) przeciwko mocy śmierci. Ten niezwykle nośny kulturowo motyw sztuki, która ma siłę ujarzmania zła, pokonania śmierci, zostaje przez poetę zinterpretowany jednak w inny sposób. Orfeusz zstępujący do podziemia czuje się zagubiony, nie potrafi odnaleźć wyjścia, nie znajduje też Eurydyki. Wszystko pochłania piekielny mrok, a towarzyszący mu tłum wzmaga poczucie zabłąkania. Orfeusz Wata pozostaje „trzy łokcie pod ziemią”, nie idzie w stronę światła, ale pozostaje w bezruchu jak akordeonista. To po raz kolejny deklaracja ateusza, nie wierzącego w zmartwychwstanie ciała. Nawet więcej, mającego nadzieję, że tego zmartwychwstania nie będzie.

²¹ M. Białoszewski, *Podłogo błogostaw* [w:] tegoż, *Moja świadomość tańczy*, wybór Z. Jerzyna, Warszawa 1989, s. 45.

TRUMNA I KOŚCI

O wiele rzadziej w poezji Wata pojawiają się instrumenty strunowe, których dźwięk wywoływany jest poprzez przeciąganie, uderzenie lub szarpanie strun rozpiętych w instrumencie. Wśród tych przywołanych przez poetę kilkakrotnie znajduje się klawesyn. Należący do grona instrumentów dawnych (jego pochodzenie datuje się na ok. XV w., a popularność osiąga w wiekach XVII i XVIII), klawesyn (zwany także klawicymbałem czy harpsychordem) kształtem przypomina fortepian. Instrument miał zarys trapezoidalny, przy czym para boków równoległych była albo prosta, albo jeden z nich był wygięty, przybierając kształt skrzydła. Podobnie jak inne instrumenty z rodziny psalterium klawesyn sytuowany był na początku przede wszystkim w kulturze dworskiej, wysokiej, elitarnej i kojarzony z wykonaniami kwartetowymi z towarzyszeniem skrzypiec i wiolonczeli. Instrument jako przedmiot był bardzo często postrzegany przez pryzmat dzieła sztuki rzeźbiarskiej i jubilerskiej, starannie wytaczany, inkrurowany, do jego budowy stosowano cenne materiały, jak egzotyczne gatunki drewna, kość słoniową, szylkret, masę perłową i szlachetne kamienie²².

Dźwięki w instrumencie wywołuje się poprzez naciśnięcie klawisza, który szarpie struny piórkiem. Pomimo zaleceń ówczesnych muzyków, by nie uderzać w klawisze, ale je „pieszczotliwie” dotykać, jak to określił Carl Philipp Emanuel Bach²³, nawet najmniejsze dotknięcie struny działało pobudzająco, wzbudzając wibrowanie struny. Nic zatem dziwnego, że gra na klawesynie kojarzona była przede wszystkim z silnie emocjonalnym, ale i sentymentalnym przekazem. Taki też pojawia się w wypowiedzi lirycznej Wata, w wierszu poświęconym żonie z okazji czterdziestej rocznicy ślubu (*Poślubiona*)²⁴, w którym gra na klawesynie koresponduje z czułością, pieśczością, łagodnością. Podobnie pojawiające się u Wata instrumenty strunowe: skrzypce (***) *Z początku tylko chmura...*), gitara (*Przed wystawą*) są nośnikami silnych emocji, przejmujących dźwięków wywołujących dreszcz lub miłosne uniesienie.

Kluczem takich emocji było rozedrganie brzmienia, wywoływanego przez mechanizm wydobywania dźwięku, opartego na szarpnięciu piórkiem, konotującym niezwykłą energię, poruszenie. W takim kontekście pojawia się także u Wata w *Hölderlinie*:

– Uniosłem klawesynu wieko czarne
 I Struny rwę. Aż pozostaną dwie.
 Ja na tych dwóch swój koncert pożegnalny
 Na jednej – TAK, na drugiej zagram NIE.²⁵

²² C. Sachs, *Historia instrumentów...*, s. 314.

²³ Tamże, s. 345.

²⁴ *Poślubiona* napisany w Palma de Mallorca w 1967 roku, pół roku przed śmiercią. A. Wat, *Poezje zebrane...*, s. 352–353.

²⁵ Hölderlin [w:] A. Wat, *Poezje zebrane...*, s. 338.

Poeta poświęca utwór niemieckiemu pisarzowi Friedrichowi Hölderlinowi, uznawanemu za prekursora niemieckiego romantyzmu. Nie skupia się jednak na jego filozoficznym czy twórczym dorobku, ale na długim okresie życia (36 lat), w którym Hölderlin pozostawał w obłąkaniu, mieszkając w domu w Tybindze. Cytowany fragment odwołuje się do dwóch obrazów poetyckich: szaleńczego pełnego pasji wykonania oraz przedmiotu instrumentu. Ten pierwszy jest zaprzeczeniem sposobu gry na klawesynie, szaleńcza gwałtowność, odpowiadająca stanowi psychiczemu Hölderlina, nawiązuje do gry młodego Ludwika van Beethovena, pod uderzeniami którego pękały struny klawesynu popularnego wówczas na dworach książęcych. Pełna pasji, namiętności muzyka młodego artysty nie tylko budziła opory konserwatywnego środowiska, które widziało w muzyce gniewnego romantyka niebezpieczne emocje, ale także wywoływała uśmiech politowania nad artystą który nie potrafi zapanować nad instrumentem. Radykalizm gry odpowiada wyraźnemu spolaryzowaniu postaw: TAK i NIE. Jednocześnie, przywołane dwa dźwięki nawiązują do biografii Hölderlina, który na stawiane mu pytania zawsze odpowiadał „NIE”²⁶. Poeta przekornie buduje wypowiedź opartą na „TAK” wyrażającym fascynację twórcze filozofa i pisarza.

Drugi wątek dotyczy samego kształtu klawesynu, który w swej trapezoidalnej skrzynkowej budowie przypomina trumnę. Wat uwypukla tę konotację poprzez wyrażenie „czarnego wieka”, które unosi się w górę niczym wieko trumny. Otwarta przestrzeń instrumentu obnaża wnętrze które staje się przedmiotem opisu życia Hölderlina. Jednocześnie uniesione wieko sugeruje na krótko oddaloną w czasie śmierć. Do tego zmierza też rozwijająca się wypowiedź liryczna, zapowiadając to, co nieuchronne znakami: odlatujących ptaków, głosem dzwonu, zapadającą nocą, ciemnym lustrem wód, zmarszczoną twarzą, okalającym wszystko dymem, czekającym go nocnym marszem. Zresztą, zamknięta przestrzeń w poezji Wata to jedna z jego ulubionych figur, o czym przypomina inny z wcześniejszych wierszy:

W czterech ścianach mego bólu
nie ma okien ani drzwi.
Słyszę tylko tam i nazad
chodzi strażnik za murami.²⁷

Dom obłąkanego Hölderlina czy szpitalna sala opętanego demonicznym bólem Wata to w rzeczywistości jedna i ta sama przestrzeń umierania, trumna z otwartym wiekiem, oczekującym na ostatni akord.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na ciekawy z perspektywy akustycznej zabieg użycia przez poetę odgłosów codzienności jako sonosfery instrumentów

²⁶ Tamże, s. 340.

²⁷ Wiersz *** *W czterech ścianach mego bólu...*, pochodzący z cyklu „W okolicach cierpienia” został napisany w 1956 r. A. Wat, *Poezje zebrane...*, s. 175.

perkusyjnych. Czytając wiersze Wata, pomimo niewątpliwego braku tego typu instrumentarium w sytuacjach lirycznych, można odnieść wrażenie, że wypowiedzi poetyckie są dyktowane rytmem – nie narzuconym przez muzyczność pierwszego typu, ale przez dźwięki pochodzące z rzeczywistości przedstawionej w tekstach. Do najczęstszych odgłosów rytmizujących należałoby zaliczyć kroki: głucho i puste jak u strażnika, człapiące jak w szpitalu, stukające i dudniące jak na stacji metra. W budowanej przez poetę audiosferze zdecydowanie dominują odgłosy motoryczne: stukoty, dudnienia, bębnienia, będące efektem dynamicznej i nieco demonicznej aktywności. W polu semantycznym śmierci, które pojawia się podczas analizy instrumentarium, zostają umiejscowione także kości. Z łatwością dają się kulturowo wpisać w symbolikę przemijania, jednak u Wata stają się one źródłem dźwięku.

Bólu przyjdzie gdy stuka w kość moją jak w drzwi.
Jak los. Kościanym palcem póki się nie poddam.
Póki nie otworzę.²⁸

Kiedy słucha się wykonania „naszeptów magnetofonowych” poety odnosi się nieodparte wrażenie, że poezji Aleksandra Wata należałoby właśnie nasłuchiwać, a nie ślizgać się okiem po powierzchni tekstu, że nawet wnikliwe zagłębienie pod podszewkę liter nie oddaje głębi, do których sięga poprzez dźwięki. Zwraca na to uwagę sam poeta, szkicując w *Przypomnieniu* sylwetkę Husserla:

Zagłębiał się w niemej muzyce zawilej architektury
Podobny do melomana, który słuchając orkiestry
Wpatruje się w partyturę i nie wie, czy słyszy symbole,
Czy widzi dźwiękową harmonię, która się stała widzialna.²⁹

Badanie muzyczności II utworów poetyckich Wata wykazuje niezwykle wprost intuicję muzyczną artysty, a to jedynie fragment o wiele głośniejszego dyskursu dźwiękowego. Gdyby sięgnąć do innych przykładów tematyzacji muzyki w wierszach: tytułów nawiązujących do form muzycznych (*Na melodie hebrajskie*, *Nokturny*, *Kołysanka dla konającego*), praktyk muzycznych opisywanych w tekstach (*Odjazd Anteusza*, *Hölderlin*), wreszcie do całej sfery odgłosów rozlegających się w codzienności, okazałoby się, że Aleksander Wat jest poetą głośnym, wręcz hałaśliwym. Towarzyszące mu dźwięki stają się znakiem bycia w świecie, jego głosem sprzeciwu wobec nadchodzącej śmierci, skradającego się po cichu bólu.

²⁸ *Nokturny*, wiersz napisany w Saint-Mande w 1956 roku. A. Wat, *Poezje zebrane*..., s. 189.

²⁹ *Przypomnienie*, wiersz napisany w Paryżu w 1956 r. A. Wat, *Poezje zebrane*..., s. 229.

Adam Regiewicz

ALEKSANDER WAT'S MUSICAL INSTRUMENTS

Summary

The poetic work of Aleksander Wat has enjoyed unflagging popularity for the last 25 years. Critical appreciations of his work invariably emphasize a strong connection between his poetic work and some elements of his biography, i.e. detention in NKVD prisons, deportation to Soviet Central Asia, and the pain and stress of an incurable illness in the late fifties and sixties. This article argues that the key to his verse can be found the concept of somatopoetry which takes into account both the heightened awareness of the body and the sensuality of Wat's lyrical utterance. More specifically, this article attempts to draw an acoustic map of the poet's verse written between 1957 and 1967, using the tools of musicology, cultural anthropology of things and audio-anthropology. Drawing on Andrzej Hejmej's concept of musicality Type 2 (thematization of music in a literary composition), the article tries to trace the presence of instruments in Wat's work and assess their phonic and cultural roles in the creation of meaning. Finally, the article claims that the phonic layer beneath the references to instruments forms a track that can be described as a route to the poet's death.