

Agnieszka Czyżak

Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O *Traktacie o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego

Narrator *Widnokągu* tak opisuje przyjaciółki matki, sąsiadki, siostry Ponckie, prostytutki, którym nieraz zdarzało się zabierać go na mszę do katedry:

A kiedy i one śpiewały, a ich zęby w tych śpiewach świeciły niczym z kości słoniowej, to nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że są aniołami i w niebo wstępują, a ja z nimi, unoszony na ich anielskich skrzydłach¹.

Śpiewanie muzyki sakralnej okazuje się tym samym aktem umożliwiającym chwilową przemianę, przejście ze sfery profanum w sferę sacrum – swoiste przeistoczenie „kobiet upadłych” w „anioły”. Jednak panny Ponckie na co dzień otaczały się dźwiękami muzyki świeckiej, tanecznej, zarazem oddzielając się nimi od ponurej rzeczywistości. Narrator wspomina po latach:

Tango miałem we krwi. Tang byłem nasłuchany, natańczony od małego. [...] Tang wciąż podśpiewywała moja matka, rozrzewniając się nad każdym. [...] No a przede wszystkim z mieszkania panien Ponckich wciąż dochodziły melodie tang do naszej sutereny, i to aż do znudzenia, czasem nawet w nocy².

Dla Piotra tango – symbolizujące taniec i namiętność – stało się ostatecznie znakiem niespełnienia. Stracona szansa zatańczenia go z ukochaną, pozostała w pamięci zapowiedzią kolejnych zawodów i życiowych nieszczęść. Na muzykę sakralną bohater *Widnokągu* pozostawał nieodmiennie głuchy, przedkładając nad nią patrzenie na grającą Annę, a oczekiwanie na dotyk narzeczonej uniemożliwiało niejako słyszenie i rozumienie dźwięków melodii granych przez nią na kościelnych organach.

Tymczasem w kolejnym utworze, *Traktacie o łuskaniu fasoli*, bohater cały zanurzony jest w sferze muzyki, jest organicznie od niej uzależniony i stanowi ona centrum jego egzystencjalnych, filozoficznych i metafizycznych rozważań. Seweryna Wysłouch stwierdza:

Monologi Myśliwskiego są coraz bardziej wyrafinowane, coraz celniejsze, coraz bardziej filozofujące, »mądrościowe«. Ale jednocześnie zostaje w nich wyrażony protest przeciwko inflacji słów, które mogą rodzić się w sposób niekontrolowany³.

¹ W. Myśliwski, *Widnokąg*, Warszawa 1996, s. 288.

² Tamże, s. 456.

³ S. Wysłouch, *Twórczość Wiesława Myśliwskiego wyzwaniem dla badacza literatury*, [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*, t. II, red. J. Paclawski, Kielce 2007, s. 32–33. Badaczka tak kończy swoje rozważania: „twórczość Myśliwskiego wprowadza nas w centralne problemy współczesnej nauki o literaturze: dylematy syntezy historycznoliterackiej, interpretacji, nowego historycyzmu, antropologii literatury, podmiotowości. I prowokuje do szerszej literaturoznawczej refleksji” (tamże, s. 34).

Słowa zatem nie tylko poddawane są – z każdym utworem dobitniej – przez Myśliwskiego w stan podejrzenia, zadaniem nadrzędnym okazuje się podejmowanie ciągłych prób odpowiedniego ich użycia, komponowania, zestawiania i kontrapunktowego zderzania po to, by wydobyć z nich ulotną choćby harmonię, porządek i sens. Tym samym opowiadana wielokrotnie w różnych wariantach (wariacjach) biografia bohatera, owo opisywane w różnych tonacjach stylu „istnienie-nieistnienie” – wymykające się jednoznaczному określeniu ontologicznemu – wpisują się w sferę filozoficznych rozważań o istocie bytu. Ewa Wiegandt pisała o związkach ostatniej powieści Myśliwskiego z tradycją pisarstwa traktatowego:

powieści Myśliwskiego należą do tych rodzajów tekstów, które domagają się lektury wielokrotnej. Można by się w tym doszukiwać znamion traktatu, którego się nie czyta, lecz studiuje, który ma porządek tematyczny, a nie fabularny. Ale komponowanie „po tematach”, łączone z eseizacją prozy, jej tzw. muzyczna, lejtmotywowa i kontrapunktowa kompozycja to przede wszystkim wyznaczniki nowoczesnej powieści⁴.

Traktat o łuskaniu fasoli, pozorując achronologiczny i chaotyczny układ bezładnie napływających wspomnień, pozostaje przede wszystkim precyzyjnie skomponowaną i świadomie uporządkowaną powieścią nowoczesną, której muzyczność – funkcjonująca na poziomie tematu, fabuły i kompozycji – wyznacza niezwykle istotną płaszczyznę interpretacji.

W rozdziale pierwszym *Traktatu o łuskaniu fasoli*, w jednym z początkowych akapitów owego kilkusetstronicowego monologu wypowiadanego w obecności tajemniczego gościa, narrator określa krótko swoją sytuację egzystencjalną: „Prawie wszystko mogę robić. Na saksofonie tylko grać nie mogę. Tak, kiedyś grałem”⁵. Niemożność grania na instrumencie, skrywane cierpienie wywołane utratą sensu istnienia, pojmowanego jako zdolność „bycia ku muzyce”, powraca w każdej odsłonie odtwarzanego na własny użytek życiorysu, w każdym rozdziale biografii, gdyż przy każdej okazji mówiący odczuwa przymus do określenia siebie, jako tego, który choć grał przez całe życie, już nie gra.

Ten właściciel trzech saksofonów, sopranowego, altowego i tenorowego, posiadacz fletu i klarnetu może już tylko patrzeć na instrumenty, dotykać ich i siłą wyobraźni oraz pamięci odtwarzać w ciszy grane niegdyś utwory. Bezdzwięczna muzyka, którą słyszy tylko on i przygarnięte przez niego psy, ma nieodmiennie (u schyłku życia, tak samo jak w młodości) moc zagłuszania zgiełku bolesnych wspomnień i uśmierzania ran – śladów doznanego zła. Jednocześnie słuchanie muzyki granej przez innych staje się dla narratora

⁴ E. Wiegandt, *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*, t. II, dz. cyt., s. 61–62. Dalej autorka stwierdza: „Muzyczna kompozycja prozy Myśliwskiego (muzyka jest także jednym z tematów i fabularnych wątków) ma dwa punkty kulminacyjne: *Pałac* i właśnie *Traktat*... W tych dwóch utworach narzucanie kompozycyjno-retorycznej siatki na pozornie chaotyczny żywioł zdialogizowanego monologu jest najbardziej wyrafinowane i najbardziej mimetyczne wobec analogicznych praw działania mowy, pamięci, opowiadania”.

⁵ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2006, s. 7. W przypadku kolejnych cytatów z tego utworu podawać będę stronę odnoszącą się do wskazanego wydania.

ucieczką od codzienności, zanurzeniem w świecie wewnętrznym, wyraźnie oddzielnym od dookólnej rzeczywistości. Zwierza się swemu słuchaczowi:

Jednego wieczora, też tak późną jesienią, po sezonie, słuchałem muzyki. Kiedy słucham muzyki, zwykle nie zapalam światła. Wtem słyszę, jakby ktoś na tamtym brzegu podjeżdżał samochodem. Wie pan, mogę słuchać muzyki, a też wszystko słyszę (s. 26).

Słuchanie muzyki staje się rodzajem misterium, odprowadzającego w ciemności i samotności, a zarazem odmienną formą bytowania, istnieniem równoległym do codziennego monotonnego wykonywania przyziemnych obowiązków. Każdy akt obcowania z muzyką jest dla bohatera dotknięciem tajemnicy bytu. Ten aspekt rozważań powraca wielokrotnie w czasie monologu, pełniącego po części również funkcję przedśmiertnej spowiedzi, bywa też wyrażany wprost: „Według mnie nic tak nie brata życia ze śmiercią jak muzyka. Niech pan mi wierzy, całe życie grałem, wiem” (s. 85). Zdobywana przez lata obcowania z muzyką wiedza o jej transgresyjnym, a zarazem transcendentnym wymiarze to mądrość umożliwiająca trwanie.

Początkiem drogi ku poznaniu muzyki była gra na organkach, podarowanych przez stryja, późniejszego samobójcę. Zrazu wydawała się sposobem na odegnanie nudy nękającej wiejskiego pastuszka, zmuszonego spędzać samotnie całe dnie na pastwisku. Szybko jednak zmieniła się w zachłanne, kompulsywne niemal, wydobywanie z prostego przedmiotu wszelkich możliwych dźwięków, granie o każdej porze i w każdym miejscu, nawet w wygodce. Muzyczne przedszkole skończyło się poznaniem wszystkich tajemnic pierwszego instrumentu. Stryj Jan stwierdził wówczas proroczo:

O, nie na długo ci te organki wystarczą. Potem wybierz saksofon. Saksofonu tu nikt jeszcze nie widział, to będą cię prosić na wszystkie zabawy, wesela. A może i gdzieś dalej, wyżej. Saksofon najmodniejszy teraz. I saksofon to świat [...] Musi przyjść saksofon, żeby coś się zmieniło. Może wtedy zaczną i tańczyć inaczej, i żyć inaczej (s. 87).

Saksofon, niegdyś widziany przez stryja w mieście na wystawie, zbyt drogi, zbyt późno rozpoznany przez niego jako przepustka do możliwej do zaakceptowania egzystencji, jawi mu się jako konieczny element przyszłości bratanka, jego szansa i nadzieja odmiany losu. W tym celu powstaje nawet – co szczególnie niezwykle w ramach wiejskiej tradycji – projekt sprzedaży ziemi po to, by kupić wymarzony instrument.

Wszystkie marzenia – również te o lepszej przyszłości utalentowanego dziecka i lepszej przyszłości świata, w którym rozbrzmiewa muzyka saksofonu – brutalnie zniszczyła wojenna katastrofa. Czas wojny – czas huku wystrzałów i martwej ciszy pogorzeliś – pozostawił świat i ocalałych ludzi bezpowrotnie okaleczonych. W powojennym świecie, w szkole Ochotniczych Hufców Pracy, wojenne sieroty, zwożone tam niejednokrotnie wbrew własnej woli, doświadczane cierpieniem nad miarę wytrzymałości dziecięcej psychiki, zetknęły

się z osieroconymi, potrząskanymi przez dziejową zawieruchę instrumentami. W pamięci bohatera pozostał obraz:

światlica, która zajmowała cały barak, zavalona była instrumentami muzycznymi.[...] Trąbki, flety, puzony, oboje, fagoty, klarnety, skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy. Były nawet takie instrumenty, które dopiero nauczyciel od muzyki ponazywał nam, gdy go wreszcie przywieźli. Był i saksofon, altowy. Co prawda dwóch kłap mu brakowało, ale przytykało się palcami i jakoś się grało. Niektóre instrumenty były jeszcze w gorszym stanie. Pogięte, potrząskane, pozrywane, z dziurami od kul, odłamków, jakby też brały udział w wojnie (s. 87).

Narrator, wspominając instrumenty „skonfiskowane podobno jakimś ciemny- cielom, krwiopijcom, wyzyskiwaczom i różnej swoloczy” (s. 96), przypomina i powszechną wśród uczniów obojętność wobec nieprzydatnych przedmiotów, i własne pragnienie ich poznania. Szczególnie poranione przybyły do szkolnej świetlicy harfa, klawesyn i viola da gamba, których właściwym miejscem było- by muzeum. Nad ich losem płakał pierwszy nauczyciel muzyki, zniszczony wojną alkoholik, w którego duszy cierpienie instrumentów, ich bezbronność i niewinność uosabiały bezpowrotnie utraconą niewinność człowieka i świata.

Zapewne we wcześniejszym życiu dyrygent i kompozytor, w Polsce powo- jennej zmuszony był prowadzić lekcje muzyki dla niechętnych podopiecznych i łudzić się wizją stworzenia z nich orkiestry. Swoje nieszczęścia zwykł był topić w alkoholu. Tylko kiedy grał, okazywało się, że jego ręce pozostawały zawsze „trzeźwe”, zdolne z precyzją odtworzyć wyuczoną przed katastrofą muzykę. W czasie jednego z uczniowskich buntów, podczas którego nauczyciel został nieomal powieszony przez swoich wychowanków, zdołał jeszcze na koniec ustawić z opornych chłopaków niemą orkiestrę i dyrygował nią w porażającej ciszy:

nie słyszać było muzyki. Muzyką były tylko te jego ręce. A że nie słyszeliśmy, nie miało to żadnego znaczenia! On na pewno słyszał. My byliśmy mu potrzebni po to jedynie, żeby słyszał to, co chciał usłyszeć (s. 135).

Kiedy zabierano go w nieznanym kierunku, samochodem Służby Bezpieczeń- stwa jego uczniowie – ci sami, którzy wcześniej chcieli go powiesić – na po- żegnanie ustawili się niezdarnie w niezbyt dobrze zapamiętany kształt orkie- stry, on zaś odkrzyknął im w ostatniej chwili: „Niech żyje muzyka!”. Ten wła- śnie nauczyciel, potrafiący usłyszeć muzykę Absolutu i w ciszy, i w niezdarn- nych wprawkach utalentowanego ucznia, przekonywał bohatera do poświęce- nia się skrzypcom. Powtarzał nieraz: „Masz serce do skrzypiec. Masz duszę do skrzypiec. Jesteś dobrym chłopcem. Bogu będziesz miłszy dzięki skrzypcom” (s. 95). Bóg natomiast według niego zobojętniały na losy świata i bezradny wo- bec ludzkich zbrodni:

Jeśli czegoś słucha, to jeszcze tylko skrzypiec. Skrzypce boski instrument. Słów już nie słucha, nie byłby w stanie. Za dużo ich. I to we wszystkich językach [...]

w skrzypcach są dźwięki wszystkich języków, wszystkich światów, tego, tamtego, życia, śmierci (s. 96).

Współczesna wieża Babel, istniejąca nie przeciwko Bogu, lecz pomimo Niego, okazuje się więc zgiełkiem niemożliwych do usłyszenia, wysłuchania i zrozumienia przez Wszechmocnego ludzkich skarg, próśb i złorzeczeń. Sferą, w której jeszcze istnieje harmonia zdolna poruszyć Absolut, pozostała już tylko muzyka. Podobne przemyślenia miał pewien spotkany przypadkowo stary organista, któremu bohater pomagał wydobyć spod gruzów kościoła zniszczone organy – staruszek zwykł powtarzać: „Bóg jest muzyką, a dopiero potem wszechmocą” (s. 221).

Fernand Braudel, pisząc o cywilizacjach jako nieustannie formujących się „mentalnościach zbiorowych”, stwierdził:

Każda cywilizacja nieustannie przebiera w masie dóbr i poglądów, które proponuje jej przeszłość i przebyta przez nią droga. Przymierza się, waha, odrzuca lub zachowuje. W procesie swych nieustannych wyborów komponuje swoje oblicze, nowe, a jednak to samo. „Odmowa wewnętrzna” bywa stanowcza, łagodna, długotrwała lub przelotna. Szczegółnej wartości nabiera, kiedy jest świadoma i kiedy powtarza się⁶.

Cywilizacja opisywana przez Myśliwskiego odmawia zrozumienia przyczyn katastrofy, która zdruzgotała znany porządek świata. Autor, ukazujący przede wszystkim ofiary kataklizmu, a nawet byłych oprawców w roli jego ofiar, odmawia uznania truizmu o złu tkwiącym nieodmiennie w naturze ludzkiej jako rzeczywistej przyczynie upadku cywilizacji, z głęboką empatią kreśląc portrety wyrzuconych na brzeg rozbitków dziejowej zawieruchy. Teraźniejszość – chaotyczna, nieuporządkowana, niepojęta – odbija chaos pamięci o jednostkowych przeżyciach, słowa natomiast służyć mogą jedynie próbom opisywania ułamków i okruchów pojedynczego losu, niezdolne nie tylko do syntezy dziejowych przemian, ale i do postawienia diagnozy zbiorowego doświadczenia.

Narrator stwierdza jedynie, unikając mówienia wprost:

dopiero po wojnie okazało się, czym była ta wojna, jak wielką przegraną nie tylko człowieka, także Boga. Wydawało się, że człowiek już się nie podniesie, że przekroczył swoją miarę, a Bóg nie potwierdził swego istnienia (s. 363).

Bezradność słów i wynikająca z niej niezdolność języka do zamknięcia w swych granicach doświadczenia, zmusza do poszukiwań sfery zdolnej odtworzyć utracony porządek świata. Bogumiła Kaniewska, pisząc o sposobach kreowania rzeczywistości mitycznej we wcześniejszych utworach Myśliwskiego, budowaniu opozycji między uporządkowanym „pierwszym światem” dzieciństwa a destrukcyjnym doświadczeniem historycznym, stwierdza:

Myśliwskiemu zależy nie na zarysowaniu pewnego wycinka świata (pojętego geograficznie), lecz na obserwowaniu pewnego typu doświadczenia rzeczywistości

⁶ F. Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 64.

– zależnego nie od geograficznej, lecz kulturowej ojczyzny [...] To rzeczywistość „oswojona” doświadczeniem przodków, rzeczywistość, w której wszystko ma ściśle określone miejsce – a zatem także istota ludzka⁷.

Jednak w *Traktacie...* pamięć przeszłości nie ma już tej kreacyjnej siły. Jest bladym wspomnieniem dawnego porządku, zmiecionego bezpowrotnie z powierzchni ziemi; unieruchomionym w pamięci martwym obrazem, do którego ocalony nie ma rzeczywistego dostępu. Pozostaje nie skarbnicą żywej tradycji, lecz tkwiącym w jednostkowej pamięci przypomnieniem własnego początku. Zamknięcie w samotniczym odprawianiu rytuałów pamięci, uporczywe odmawianie nagrobnych tabliczek jest więc już tylko gestem częściowo zaspokajającym pragnienie porządkowania dostępnego świata w oczekiwaniu spodziewanego kresu.

Bohater mówi z przekonaniem:

nie tylko muzyką, także życiem rządzi rytm. Gdy człowiek traci w sobie rytm, traci i nadzieję. Cóż jest płacz, coś rozpacz, jeśli nie brakiem rytmu. Cóż pamięć, jeśli nie rytmem (s. 98).

Dodać należy – rytmem jednostkowego, dokonywanego w samotności przypominania ulotnych szczegółów odartej z sensu biografii. Po katastrofie cywilizacyjnej, jedyny ocalały z rodziny i z rodzinnej wsi, może odnaleźć specyficzny, zastępczy sens istnienia tylko w ucieczce z miejsca narodzin w świat niekojarzony bezpośrednio z własnym doświadczeniem, w którym skuteczną przesłoną odgradzającą od cierpienia wywoływanego przez pamięć okaże się muzyka.

Bohater uczył się grać na wszystkich instrumentach, jednak to saksofon zadziałał uzdrawiająco, umożliwił powrót do życia, nadziei, wzbudził chęć ponownych narodzin. Umiejętność grania zrodziła również w końcu chęć posiadania saksofonu – materialnego łącznika ze sferą muzyki. Bohater „w najgłodniejszych miesiącach” oszczędzał, odmawiał sobie przyjemności i odkładał na instrument każdy grosz, chowany w sienniku i wielokrotnie przeliczany. Dlatego powojenna wymiana pieniędzy zyskała wymiar kolejnej katastrofy – uniemożliwiając zakup wymarzonego saksofonu, pozbawiła jednocześnie symbolicznego znaku, z trudem odnalezionej celu trwania. Narrator stwierdził jednoznacznie: „Jedyne, co czułem, że nie mam po co dalej żyć. I postanowiłem się powiesić” (s. 109). Od śmierci uratował bohatera duch stryja Jana, który tak podsumował swoje transcendentne doświadczenie: „Powiesiłem się i nie widzę różnicy” (s. 110), zrównując tym samym formy istnienia po obu stronach ostatecznego kresu i niwelując pośrednio samą granicę bytu.

Po kilku latach od tych dramatycznych wydarzeń muzyka ponownie pojawiła się w życiu pozbawionego większych aspiracji i nadziei elektryka. Nowy nauczyciel – w istocie okaleczony wojną magazynier – saksofonista z wykształcenia i z ducha, nie protestował przeciw wyborowi instrumentu, a nawet skłonił go do przyjęcia własnego. Pragnął w zamian jedynie nauczyć bohatera grać praw-

⁷ B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, Poznań 1995, s. 126.

dziwie, by ten, doskonaląc technikę wykonywania utworów, pojął istotę docierania poprzez muzykę do autentycznych przeżyć. Przekonywał wielokrotnie:

Jeśli będziesz chciał, żeby saksofon się z tobą zbrałał niczym dusza z ciałem, musisz się i ty otworzyć przed nim. Nie będziesz przed nim nic ukrywał, to i on nie będzie przed tobą. A na każdy twój fałsz zatnie się i nie popuści. [...] Musisz całym sobą grać, także swoim bólem, swoim płaczem, swoim śmiechem, nadziejami, snami, wszystkim, co jest w tobie, całym swoim życiem. Bo to wszystko muzyka. Ty jesteś muzyką, nie saksofon (s. 195).

Jednocześnie stwierdzenie: „Ty jesteś muzyką” znaczyło w istocie „ty jesteś”, „ty istniejesz” – przynosząc nowy wymiar ocalenia. Uczeń w końcu sam zrozumiał, iż saksofon musi stać się „czuły jak ból”, żeby można było przełamać obcość między instrumentem a grającym, i tym samym odnaleźć sposób na usunięcie z duszy bólu za pośrednictwem instrumentu i wygrywanej na nim muzyki.

Umiejętność – doszlifowana technicznie – przygrywania do tańca każdemu, kto zapłaci, pchnęła bohatera na tułaczkę po hotelach i restauracjach zachodniej Europy. Tułaczka ta, zarazem ucieczka i wygnanie⁸, trwała dopóty, dopóki choroba nie uniemożliwiła grania i nie zmusiła wędrowca do powrotu w rodzinne strony. Dobre zarobki nie były jedyną gratyfikacją za kunszt – dla bohatera przygrywanie do tańca było sposobem na odkrywanie zwyczajnych wymiarów życia, poznawanie (czy raczej: obserwowanie) ludzi i ich natury. Tłumaczył po latach swemu cierpliwemu słuchaczowi: „Jak pan wie muzyki poważnej mało kto słucha, a tańczyć chcą wszyscy”. Dodawał też bez cienia wątpliwości: „Dopiero w tańcu najlepiej widać, kto kim jest” i podsumowywał tę część swojej biografii: „Gdybym nie grał do tańca, nie znałbym tak ludzi” (s. 366).

U schyłku życia dopiero pojawiło się w duszy saksofonisty marzenie o sięgnięciu poprzez muzykę do Absolutu. Niezdolny do grania, uznać musiał mistyczną potęgę ciszy:

Czasem sobie myślę, gdyby tak komuś udało się zagrać tę ciszę, może to byłaby dopiero muzyka. [...] Taka muzyka to nie saksofon. Nieraz żałuję, że się innemu instrumentowi nie poświęciłem. Na przykład skrzypcom, jak mnie namawiał ten nauczyciel w szkole. Ale wybrałem saksofon. Tak się zaczęło i tak już zostało. Poza tym grałem do tańca, jak pan wie. Nie mówiąc, że nie ma o czym mówić, bo już nie gram (s. 362).

W ciszy utraconego daru grania, w ciemności nocnych rozmyślań zrodziła się tęsknota do przekroczenia granic poznania. Rudolf Otto pisał u progu XX wieku: „To, co wzniosłe, a także to, co tylko magiczne, jest – o ile tylko może – tylko pośrednim środkiem przedstawiania *numinosum* w sztuce”. Bezpośrednie środki są tylko dwa i „są one w charakterystyczny sposób jedynie negatywne,

⁸ Zapis losów bohatera można odczytywać jako kolejną literacką renarrację mitu Odysa, tułacza po latach wracającego do miejsca narodzin. Muzyka saksofonu – w takim ujęciu byłaby tożsama z syrenim śpiewem zwodzącym żeglarzy ku niebezpiecznym odmętom, piękną, lecz niebezpieczną uludą. Por. A. Czyżak, *Zapomnieć zagładę Itaki*, [w:] *O twórczości Wiesława Myślińskiego*, t. II, dz. cyt.

są to ciemność i milczenie”⁹. Otto dodawał także: „W języku dźwięków ciemności odpowiada milczenie”¹⁰. I właśnie milczenie w ciemności prowadzi bohatera u kresu życia ku głębi doświadczenia sacrum.

Wcześniejszy wybór muzyki – „świeckiej”, a nie „świętej” – zdeterminował losy bohatera na wiele lat. Jednak po doświadczeniach wojennych wybór ten był oczywisty i zrozumiały jako gest opowiedzenia się po stronie życia. Saksofon w dodatku, umożliwiając „przekraczanie granicy w sobie”, ułatwił po części uwolnienie się od balastu traumatycznych przeżyć. Muzyka mogła więc dopiero na końcu życiowej drogi objawić się jako sfera ocalonego sacrum, niezwykłym, wolnym od skazy ludzkiej historii, czystym i oczyszczającym zarazem uniwersum wszelkich skomponowanych melodii, zdolnych docierać do duszy słuchającego i ją współtworzyć, przebijając się przez ochronne bariery i je niwelować, przedostawać do wnętrza człowieka i wskazywać drogę do zrozumienia własnego losu. Muzyka bowiem – otwierając pamięć – otwiera drogę ku samopoznaniu i określeniu kondycji człowieka w roztrząskanym porządku świata. Bohater stwierdza jednoznacznie, określając granice samowiedzy: „Na-słuchany jestem siebie, nasłuchana moja dusza, jakbym mógł nie poznać, że to ja?” (s. 376).

Ewa Wiegandt, badając rolę muzyki w *Traktacie o łuskaniu fasoli*, doszła do wniosku, iż w tej powieści gra na każdym instrumencie „angażuje konkretne ciało i duszę, stanowiąc odpowiednik epifanii”. W dodatku muzyka w utworze

została też włączona w problematykę milczenia równoznaczną z uduchowieniem. Niema szkolna orkiestra, pogruchotane przez wojnę instrumenty i ludzie słuchają wewnętrznego głosu¹¹.

Wewnętrzny głos, nacechowany etycznie jest głosem sprzeciwu wobec zaniku tradycji wspólnotowej, a tym samym może służyć odbudowywaniu jej fragmentów – choć tylko w wymiarze jednostkowym – i wpisywać duchowość pojedynczego człowieka w sferę dążenia do celu, jakim jest nieustannie ponawiany gest nadawania sensu trwaniu.

W dziele Myśliwskiego głos wewnętrznych nakazów, milczenie wobec świata i wszechobecna muzyka współtworzą wizję rytmicznego powtarzania jednostkowego gestu odtwarzania zgubionych, utraconych, rozproszonych znaczeń. Muzyka zatem, jak przekonuje Myśliwski, zdolna jest zastąpić słowa pozbawione wymiaru ocalającego, a nawet zmuszona jest je zastępować w odnajdywaniu częściowej harmonii w relacjach człowieka z własną, naznaczoną bólem, cierpieniem i śmiercią egzystencją. Powieść Myśliwskiego rozpięta pomiędzy dążeniem ku precyzji rozpoznania i gorzką wiedzą o niewyraźności istoty bytu odnajduje w tematyzowaniu swoistości muzyki i dążeniu ku muzycznym uporządkowaniom tekstu¹² sposób na przekroczenie ograniczeń sztuki słowa.

⁹ R. Otto, *Środki wyrazu „numinosum”*, przeł. B. Kupis, [w:] *Antropologia słowa*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 319.

¹⁰ Tamże.

¹¹ E. Wiegandt, dz.cyt., s. 72.

¹² Uznając wagę oczywistych ograniczeń korespondencji sztuk, wynikających przede wszystkim z odmienności tworzywa (por. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 101–121) nie należy pomijać wyrażenie sygnalizowanych intencji twórcy, dążącego do stworzenia iluzji „muzyczności literatury” – pojmowanej nie jako refleksja teoretyczna, lecz element poetyki własnego tekstu, współtworzący jego przesłanie.

Natomiast gdyby podjąć ryzyko nie do końca uprawnionych uproszczeń i szukać podobieństw między prozą Myśliwskiego a konkretnym gatunkiem muzycznym – wbrew trudnościom wynikającym z odmienności użytego tworzywa – to wybór musiałby paść na późnoromantyczne utwory adagiowe. Odkrycie podobieństwa epistemologicznych i teleologicznych cech w wybieranych do opisywania kresu – człowieka i świata – chwytach, prowadzi do odkrycia zaskakujących podobieństw w strategiach odbioru, wywoływanych i przez lekturę ostatniej powieści Myśliwskiego, i słuchanie późnych utworów wybitnych twórców muzyki dziewiętnastowiecznej.

Bohdan Pocięj w swoich rozważaniach o stylu późnym w muzyce stwierdził:

U późnoromantycznych mistrzów stylu późnego – Wagnera – Brucknera – Mahlera – muzyka osiąga stan – nazwijmy go mądrościowym (w sensie biblijnym i filozoficznym); inaczej mówiąc: stan wyższej świadomości – w stadium adagiowym, w czasie adagia. A to znaczy, że może być ona tłumaczona – wykładana – interpretowana – symbolicznie, metaforycznie – w pojęciach, kategoriach filozoficznych (metafizycznych, ontologicznych) i teologicznych¹³.

Pocięj przekonuje, iż muzyka adagia „rodzi się, powstaje, rozwija jako wyraz i symbol dwóch biegunowo różnych stanów: dążenia i trwania”. Kompozytor zatem „demonstruje i eksponuje dynamiczny proces formowania i rozwijania muzyki”, tyle że w adagiu „ta dynamika ruchu swoicie powolnieje, forma muzyki się od-dynamizowuje”¹⁴. Tym samym krystalizuje się wizja drugiego bieguna adagiowości, trwania – „tajemniczego, misteryjnego stadium muzyki, w którym, niby w czarodziejskiej przemianie, czas (czysty) utożsamia się z przestrzenią”¹⁵. Można uznać, iż jest to – w muzyce – wizja zwycięstwa nad przemijaniem.

Ewa Wiegandt w rozpoznaniu problemów muzyczności w odniesieniu do prozy dwudziestowiecznej stwierdziła, iż muzyka stanowi przede wszystkim:

oznakę pewnego ideału estetycznego, na jaki składa się idea autotematyczności i autonomii sztuki oraz idea pokonywania ograniczeń własnego tworzywa. Nie jest przecież przypadkiem, że muzyka jako sztuka maksymalnie autoteliczna synonimizuje sztukę w ogóle. [...] stosunki dialogowe możliwe są także między formami różnych dyscyplin twórczych, a każda wypowiedź dwugłosowa informuje nie tylko o swoim przedmiocie, lecz także o sobie samej. Ma więc charakter metatekstowy. „Muzyczność”, „rzeźbiarskość”, „malarzskość” utworu literackiego mówi nam więcej o literaturze niż o sztukach, ku którym ona dąży¹⁶.

¹³ B. Pocięj, *Późny styl: Wagner – Bruckner – Mahler*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. W. Kalaga, E. Knapik. Katowice 2002, s. 104.

¹⁴ Tamże, s. 104. Autor przekonuje: „forma ta – u jej wielkich mistrzów – charakteryzuje się osobliwie uwodzącym czarem, sugestywnością oddziaływania. Kiedy adagio w nas wnika i skupia całą uwagę, wówczas w jego ruchu adagiowym – jako symbolu dążenia – błędzenia – poszukiwania – ujawnia nam się inny głębszy sens: dążenia do przekraczania naturalnych granic ludzkiej kondycji. Co się tłumaczy symbolicznie: jako wyraz wrodzonych człowiekowi duchowych pragnień i tęsknot: transcendowania własnego bycia, własnej egzystencji i kondycji; także może: przewyżczanie poczucia determinacji własnego losu”.

¹⁵ Tamże, s. 105.

¹⁶ E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 77.

Muzyczność *Traktatu o łuskaniu fasoli* wynika z odautorskiej diagnozy literatury i ją zarazem współtworzy. W XXI wieku muzyka staje się symbolem trwania kultury, spoiwem między pokoleniami, tą częścią tradycji, która pozostaje odporna na degradację. Wprost wyraził to przekonanie w powieści jeden z drugoplanowych bohaterów, zdziwaczały sprzedawca kapeluszy:

Gdy słowa już daremne, myśli daremne, a wyobraźni nie chce się już wyobrażać, jeszcze tylko muzyka. Jeszcze tylko muzyka na ten świat, na to życie" (s. 331).

W powieści Myśliwskiego kres logocentryzmu artykułowany na różnych poziomach utworu łączy się jednak z pewnością, iż głosić go można jedynie w słowach. Przekonanie, iż jedynie muzyka – sztuka uniwersalna, ponadczasowa – ocalona z katastrofy dziejowej może mieć wartość ocalającą, zyskuje swój przejmujący wyraz w pięknie skomponowanej formie sztuki słowa. Muzyka, będąc substytutem porządku i harmonii, musi więc zostać opowiedziana, by zyskać wymiar filozofii bytu i przekroczyć stereotyp „ozdobnika”, „igraszki”, ulotnej „przyjemności” – nieprzydatnej i w istocie zbędnej w codziennym życiu. Jak przekonuje nas narrator opowieści spisanej przez Myśliwskiego, jeśli ktoś posiadał dar słuchania i łaskę słyszenia, może dzięki muzyce odnaleźć trudną drogę do zgody na okrutny nie-porządek istnienia. Ktoś inny musi jednak tę gorzką wiedzę ująć w ramy świadomego swych ograniczeń, lecz uznającego powinności dążenia ku prawdzie (artystycznej i egzystencjalnej) tekstu, by głuchym na ocalającą siłę muzyki wskazać tę drogę.

Summary

Agnieszka Czyżak

Rescued music and music which rescues. About Wiesław Myśliwski's *Treatise on Shelling Beans*

Article focuses on interpretation of the last novel written by Wiesław Myśliwski *Traktat o łuskaniu fasoli*. The author presents biography of hero – musician and *homo viator*. Novel describes his life and its connections with Polish history in XXth century. Above all, it presents a reflections on the role of music in culture after II World War. In his *Traktat...* Myśliwski performs anti-logocentric turn – music is created as a sphere of art which has power of salvation: it could save human being life from destruction and could stop destruction of rudimental senses formed European culture.