

*Jerzy Wiśniewski*

**MUZYCZNY REZONANS W ŚWIECIE  
O NIEKTÓRYCH FUNKCJACH ODNIESIŃ MUZYCZNYCH  
W WIERSZACH KRZYSZTOFA KAMIŁA BACZYŃSKIEGO**

Jednym z zauważalnych sposobów kształtowania świata poetyckiego w wierszach Baczyńskiego jest, według Jerzego Świącha, zasada odbicia: „prawie nic tu nie istnieje bez swojego odbicia, a cały świat jawi się jako gigantyczny system zwierciadeł, które podwajają istnienie każdej rzeczy. Funkcji odbicia podporządkowane są niemal wszystkie przedmioty [...], każda rzecz, w tym i egzystencja ludzka, dzięki swojemu odbiciu uzyskuje prawo do wieczności, do przetrwania pod inną, niematerialną już postacią, a więc lepszą i doskonalszą od poprzedniej, co wiąże motyw odbicia z przemianą”<sup>1</sup>. Wydaje się, że funkcjonowanie tej zasady nie ogranicza się tylko do sfery zjawisk wizualnych. Muzyczna metaforyka i topika, pojawiające się w wierszach Baczyńskiego w powiązaniu z tematami nieba i ziemi, ludzkich uczuć oraz Boga i człowieka, ukazują, że wariantem zasady odbicia jest dźwiękowy rezonans. Proces ten, w fizycznym znaczeniu polegający na wzbudzeniu drgań jakiejś rzeczy przez falę dźwiękową, co doprowadza do współbrzmienia i współgrania obu przedmiotów, jest w wierszach Baczyńskiego symbolicznym ukazaniem wzajemnego wpływu różnych przestrzeni i osób. Tak rozumiany rezonans można dostrzec, po pierwsze, w relacjach zachodzących pomiędzy niebem a ziemią, a więc niejako „na zewnątrz” spraw ludzkich. Po drugie, proces ten ujawnia się w świecie wewnętrznym osób – w uczuciach, widocznych w relacjach międzyludzkich oraz w doświadczeniach religijnych, polegających na spotkaniu Boga i człowieka. Zapytajmy zatem o charakter tego wzajemnego wpływu, jaki następuje drogą dźwiękowo-muzycznego rezonansu, pomiędzy wskazanymi istnieniami.

<sup>1</sup> J. Świąch, *Wstęp* [w:] K. K. Baczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. LVI.

## I. NIEBO I ZIEMIA

Opisywanie nieba w odniesieniu do dźwiękowości i muzyki pojawia się w wierszach Baczyńskiego o różnym datowaniu<sup>2</sup>; rozwiązania te pojawiają się częściej w pierwszym etapie twórczości poety (do przełomu lat 1941/1942). Dźwiękowy i muzyczny charakter został nadany w tych wierszach samemu niebu oraz rzeczom i zjawiskom „wypełniającym” jego przestrzeń, a więc np. ciałom niebieskim i obłokom. Oto kilka przykładów:

szumią ciszą w szklany werniks  
gwiazdy spadły niedaleko  
(*Piosenka księżycy*, styczeń 1939)

W dokach ulic widzę wszechświat dzwoniący jak koła.  
Liczę rytmikę gwiazd.  
(*Światy*, jesień 1939)

Mali pasterze idylli przystają dmąc w cieniutkie flety.  
Drzewa to jońskie kolumny z opaloną od komet korą.  
Kręcą się coraz to głośniejsze i huczą chłodne planety.  
(*Straszna astronomia*, listopad 1940)

A tu dzwonią światy obojętne,  
maczek gwiazd zamieniony w kosmos,  
rosną groźne światy obojętne,  
przybliżone planety rosą.  
Oto droga bez góry i dołu.  
Kto widział nieba zamknięty strop?  
(*Astronomia*, 1941?)

a nad nią niebo z ognia, jakby ręką bożą  
przekreślone i tylko w nim obłoki-struny  
i błyskające bramy czy ciche pioruny.  
(*Ugory*, maj 42)

Niebo, niebo tułacze idące na wschody,  
nad wypalone miasta i żywe ogrody,  
idące na północ, na białe południa,  
niebieska harfo lipca i żelazna grudnia.  
(\*\*[*O wielkie niebo świata...*], maj 1942)

gdy drzewo nieba gra  
jak organ srebrnej lawy  
(*Noc wiary*, czerwiec 1942)

<sup>2</sup> Można spotkać ponad 30 takich przypadków.

Wiem: to te same kołowroty sklepień  
 huczają u światel wysoko, wysoko,  
 kule ogniste i znaki na niebie,  
 te same idą posągi obłoków.  
 (Zjawy, październik 1942)

I teraz znów siedzimy kołem,  
 i planet dudni deszcz – o mury,  
 i ciężki wzrok jak sznur nad stołem,  
 i stoją ciszy chmury.  
 (Spojrzenie, październik 1943)

niebo grało podobne do lutni  
 (Bajka, czerwiec 1944)

Niebo dźwięczy, ponieważ znajduje się w ruchu; w zależności od jakości i funkcji tego ruchu dźwięczy więc muzycznie lub amuzycznie. W tej różnorodnie ujmowanej dźwiękowości wyraźne są ślady nawiązań do nacechowanego symbolicznie instrumentarium muzycznego. Wydaje się, że przyjęte przez Baczyńskiego porównania nieba do harfy, lutni, organów oraz dzwonu służą przywołaniu idei muzyki sfer niebieskich<sup>3</sup>. Skoro muzyka nieba ma być doskonała, to sposobem sygnalizowania w poetyckiej wypowiedzi tej prawdy jest zastosowanie porównań, w których pojawiają się instrumenty symbolizujące świat nadnaturalny, harmonię kosmiczną, boskość. „Granie” nieba, a więc jego funkcjonalne podobieństwo do instrumentu muzycznego, można także wywieść ze słów nazywających charakter tego dźwięku (np. „dzwonienie”, granie „jak organ”).

Przekonanie o tym, że ruchowi planet i gwiazd, związanych z wirującymi sferami niebieskimi, towarzyszy dźwięk, sięga swoim rodowodem poglądów Pitagorejskich i Platońskich. Dźwięk ten miał mieć charakter muzyczny (*musica mudana*), brzmieć konsonansowo, być dowodem harmonii świata i stanowić układ odniesienia dla nie w pełni doskonałej muzyki powstającej na ziemi (*musica humana, musica instrumentalis*)<sup>4</sup>. Opisywanie „gry” planet albo porównywanie nieba do instrumentu muzycznego, które można spotkać w wierszach Baczyńskiego, swym podłożem sięga do wyobrażeń wywiedzionych

<sup>3</sup> Porównania te wykorzystują niekiedy także podobieństwo wyglądu, którego można dopatrywać się w przypadku półkolistych kształtów pudła rezonansowego lutni i sklepienia niebieskiego (wiersz *Bajka*).

<sup>4</sup> Tak pojmowano muzykę w średniowieczu: „Wiadomo, że trzy są rodzaje muzyki: pierwsza jest muzyką świata, druga – muzyką człowieka, trzecia – muzyką posługującą się instrumentami” (Aurelian z Moutiers-St. Jean, *Musica disciplina*, III). „Rozróżnienie tych trzech dziedzin muzyki było znane już w starożytności, mianowicie pisarzom neopitagorejskim; średniowiecze przypisywało je samemu Pitagorasowi; zostało przekazane przez Boecjusza, przyjęte powszechnie, stało się jakby aksjomatem średniowiecznej teorii muzyki” (W. Tatar-kiewicz, *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1989, s. 119, 126).

właśnie z tych starożytnych idei, przyswojonych w średniowieczu przez chrześcijaństwo. Pomysły te zostały przejęte przez Baczyńskiego najprawdopodobniej za pośrednictwem tradycji literackiej<sup>5</sup>. Poeta dokonuje więc restauracji dawnego obrazu wszechświata, który od średniowiecza po romantyzm był stałym elementem świata poetyckiego w utworach różnych autorów<sup>6</sup>.

Niebo, do którego wlatuje w chwili śmierci bohater wiersza \*\*\*[*Ach umieram, umieram...*] (z października 1942), odzywa się głosem tajemniczej i kojącej muzyki;

[...] Muzyki nieznane  
grały słodko u chmurek wąskich. Niedaleko  
spadały białe kwiaty i cień płynął rzeką.  
[...]  
Grało niebo spokojnie. [...]

Muzyka ta emanuje także z postaci anioła – mieszkańca nieba, sterującego symbolicznym lotem. Pozostaje ona w kontraście do opuszczanego i oglądanego z góry świata, pełnego zła, dysharmonii oraz skazanego na zagładę:

Anioł dłonie w kwiat złożył i nie mówił nic,  
jeno mu z włosów jasnych splot muzyki płynął,  
a ja widziałem miasta pękające w pył  
i ludzi w proch idących, a na nich jaśminy  
rosły, a potem wody kładły się pierzaste,  
a na nich ludzie nowi płynęli i miasta.

Czy jednak niebo w wierszach Baczyńskiego zawsze „gra” w sposób jednoznacznie muzyczny i harmonijny, stanowiąc w stosunku do niedoskonałego świata antynomię i sferę aksjologicznych odniesień? Czy przyjęte przez poetę motywy odzwierciedlają ideę harmonii sfer w sposób prosty?

W prozie poetyckiej *Wschód* (z lata 1939), zawierającej częsty we wczesnych wierszach Baczyńskiego motyw fantastycznej podróży morskiej, bohater-narrator relacjonuje swoją niezwykłą przygodę:

<sup>5</sup> Mogło to nastąpić za pośrednictwem literatury romantycznej, np. za sprawą lektury *Wielkiej Improwizacji z Dziadów cz. III Mickiewicza* („Ja mistrz! / Ja mistrz wyciągam dłonie! Wyciągam aż w niebiosy i kładę me dłonie / Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach. / To nagłym, to wolnym ruchem, Kręcę gwiazdy moim duchem. / Milion tonów płynie; w tonów milionie / Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie; / Zgadzam je, dzielę i łączę, I w tęczę, i w akordy, i we strofy płacząc”) oraz *Godziny myśli* Słowackiego („Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy, / Są hymnem tego świata – a ten hymn posępny, / zbłąkanymi głosami wiecznie wniebowstępny / Wpada między grające przed Jehową sfery, / Jak dźwięk niesfornej struny. / Ziemia ta przeklęta, Co nas takim piastunki śpiewem w sen kołysze”). Zobrazowania z wierszy Baczyńskiego nie są oczywiście prostymi odzorowaniami pomysłów romantyków.

<sup>6</sup> O funkcjonowaniu tego modelu wszechświata w literaturze europejskiej pisał C. S. Lewis w książce *Odrzucony obraz*, Kraków 1995.

Gdy obudzony gwiazdami wrzucanymi przez okno kabiny wychodzę na pokład – widzę wielkie, starodawne karawele, które płyną szybko, niosąc na swych pokładach śmierć z wzdętym brzuchem i wysadzonymi, szklanymi oczami. Gwiazdy zrywają się raz po raz z długich, wirujących strun i wpadają w morze z porcelanowym pluskiem. Tam polykają je ogromne karnawałowe ryby z *papier-mâché*, które kołyszą się pod powierzchnią w takt pozytywkowej melodyjki i świecą swymi wypukłymi oczami.

W tym surrealistycznym zobrazowaniu Orientu pojawia się aluzja do dawnego wyobrażenia kosmosu, w którym planety i gwiazdy były związane z koncentrycznie otaczającymi ziemię sferami. Jednak w przeciwieństwie do dawnego modelu, gwiazdy w utworze Baczyńskiego nie są na stałe „przybite” do *stellatum*, ale wirują przywiązane do strun. W przedstawionym zobrazowaniu kosmos byłby zatem jak instrument muzyczny złożony z plątaniny wirujących i grających strun. Spadające gwiazdy mogą więc sygnalizować kres dotychczasowego porządku świata. Jednak to katastroficzne zobrazowanie zostało ujęte w nawias orientalnej baśni, będąc jedynie projekcją wyobraźni albo snem; historia ta nie staje się zapisem realnego procesu rozpadu świata. Katastrofa jest przeczuwana i niepokoi, ale tak naprawdę jeszcze się nie dokonała.

Bohater-podmiot wiersza *Światy*, napisanego jesienią 1939, wydaje się trwać właśnie w takim przekonaniu, kiedy relacjonuje swoje obserwacje:

Co wieczór gwiazdy wirują bliżej po niebie wydętym w elipsy.

Co wieczór na rogu ulicy woła, rzy koń apokalipsy.

Ludzie wychodzą z miast, sprzedają słowa jałowe i mądrość krów mlecznych.

W dokach ulic widzę wszechświat dzwoniący jak koła.

Liczę rytmikę gwiazd.

Dalej: noc jak równanie siły.

W bulwarach słyszę – dzwony wybiły  
wszechświat.

Człowiek przedstawiony w tym wierszu, noszącym wyraźne ślady wpływu poezji Czechowicza<sup>7</sup>, doświadcza sytuacji kogoś oczekującego na katastrofę, kto uważnie „bada znaki na niebie i ziemi”, sprawdzając, ile jeszcze czasu pozostało do śmierci świata i ludziom. Badanie to jest przedstawione w poetyckim opisie recepcji dźwięków, które mogą mieć walory muzyczne. Bohater obserwuje obroty sklepienia nieba, ale i – co zostaje ujęte w synestezji „widzę wszechświat dzwoniący” – zgłębia towarzyszący im dźwięk, analizując jego rytmikę. Poddaje on zatem dźwięk gwiazd analizie muzycznej; tony płynące z nieba mają dlań charakter muzyczny. Obserwacja nocnych zjawisk zmierza do osiągnięcia pewności, że nadchodzi zagłada wszechświata.

<sup>7</sup> Za Czechowiczowskie można uznać np. aluzje apokaliptyczne oraz miejskie „dekoracje” użyte w wierszu – ulice; „głowę która siwieje a świeci jak świecznik / kiedy srebrne pasemka wiatrów przefruwają / niosę po dnach uliczek [...] zniża się wieczór świata tego / nozdrza wietrzą czerwony udój [...]” (fragmenty wiersza *Żal*).

Dlatego nawet dzwonienie dochodzące z bulwarów miejskich wydaje się dla niego raczej znakiem tej zagłady, aniżeli zwyczajnym wybijaniem północy przez zegary.

W wierszach z lat 1939–1941 – na co wskazuje ich poetyka i obrazowanie – dominuje dystans w stosunku do bieżących wydarzeń historycznych i niechęć do ich odczytania jako przeczuwanej katastrofy. Zmiana tej tendencji następuje dopiero, według Kazimierza Wyki, jesienią 1941<sup>8</sup>. Sposób przedstawiania nieba i związanej z nim kosmicznej muzyki w utworach sprzed tej daty może jednak wskazywać na krystalizowanie się tego nowego ujęcia.

Personifikowana noc z wiersza *Podróż wiosenna* jest jak muzyk grający „na fujarkach gwiazd”. I choć metaforyczne ujęcie muzyki gwiazd wydaje się mieć w tym przypadku wartość pozytywną, to jednak nocny pejzaż nakreślony w dalszych fragmentach utworu – z zastosowaniem licznych odwołań do sfery dźwiękowej – jest niepokojący i groźny:

Noc na fujarkach gwiazd gra mi do snu  
Wiatr chłodnym płaczem dżdżu szyby osnuł  
Chmur lazurowy dźwięk brzmi ciężko  
Dźwięk gorzkim deszczem drzew cierpnie wiosną  
Łan zasiewany snem spada w błękit  
Czas niedokwitłych dni napuchł dźwiękiem.

W *Elegii o lecie* (z początku 1940) harmonijna muzyka sfer oraz impresyjne przywołanie fugi Bacha – oba motywy ujęte w nawias dziecięcego snu – symbolicznie oznaczają pełną ładu przeszłość, do której jednak nie ma już powrotu:

Aleje prześnione o cieniach szerokich baobabów lip.  
Balkon sąsiedni fugą Bacha  
pejzaż prowadzi pod kościół  
i słyhać koła nieba – planet skrzyp.  
Cóż zostało?

W *Elegii o genezie* (z marca 1941), której tematem jest również odchodzenie w przeszłość świata pełnego ładu, pozbawione gwiazd niebo nadal symbolicznie „dzwoni”:

Teraz tylko nocami dzwoni  
w pomniejszonym spojrzeniu kosmos  
ponad nieba spalonym krzyżem,  
w którym gwiazdy już nawet nie rosną.

<sup>8</sup> Zob. K. Wyka, *Krzysztof Kamil Baczyński*, [w:] *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 34–47.

W wierszach *Elegia o lecie* (z początku 1940) i *Straszna astronomia* (z listopada 1940) pojawiają się wyraźnie ujemne określenia dźwięku gwiazd, które krążą po niebie; ich brzmienie to „skrzyp” i „huczenie”. W wierszu *Drzewa* (z listopada 1941) ruch planet będzie przypominać rwącą wodę („Drzewa – to chmur zgęszczenia, / pod nimi dzwoni ziemia, / nad nimi rwą wezbrane / planety z brązu lane”). „Muzyka sfer” zostaje więc zredukowana do niemuzycznej dźwiękowości i tym samym ulega degeneracji. Od jesieni 1941 w odniesieniu do gwiazd i obłoków Baczyński będzie stosować ujęcia ambiwalentne. Muzykę nieba będą określać: skrzypienie, huczenie (*Zjawy*), trzeszczenie (*Samotność*), dudnienie (*Spojrzenie*) i szum (*Mazowsze*); ale będą pojawiać się także określenia pozytywne. Podobna ambiwalencja istnieje w wierszach Baczyńskiego przy określaniu „muzyki” chmur i obłoków. Obłoki i chmury „dzwonią” i „śpiewają” (co w wielu przypadkach może oznaczać po prostu śpiew ptaków), ale także „brzęczą” i „dzwonią głucho”. Ostatnie z określeń wyraźnie daje możliwość skojarzenia tego dźwięku z bombardowaniem.

W wierszu \*\*\*[*O wielkie niebo świata...*] (z maja 1942) animizowane i personifikowane niebo, nazywane „niebem świata”, „niebem tułaczym”, „niebem-pielgrzymem” oraz „niebem bożym” – stające się więc w toku wypowiedzi podmiotu lirycznego figurą Boga – ma wygląd piękny i zarazem przerażający:

O wielkie niebo świata, od wiatru zmarszczone,  
od snu zielono wzdęte, od ognia czerwone,  
nad kuźnią purpurową jak żelazo giętkie,  
jak łuk żaru ziejące, jak miecz boski piękne  
Niebo, niebo tułacze idące na wschody,  
nad wypalone miasta i żywe ogrody,  
idące na północe, na białe południa,  
niebieska harfo lipca i żelazna grudnia.

Niebo zostaje określone metaforą instrumentu boskiego – harfy, którą waloryzują epitety różnicujące koloryt pór roku. Jest ono groźną rzeczywistością, do której kieruje się prośby i od której oczekuje się działania, pouczeń oraz ingerencji w ludzkie życie poprzez znaki. Znamienne jest porównanie nieba do zwierciadła, w którym symbolicznie odbijają się ludzkie istnienia. Egzystencję człowieka określić można jako wędrówkę, pielgrzymowanie, błędzenie, ucieczkę; personifikowane niebo potrafi więc skupić w sobie odbicie każdego człowieczego losu:

Niebo-pielgrzymie, ty rozpoznasz przecie  
tych, co w tobie odbici jak w wielkim zwierciadle,  
ciągnęli nic tęsknoty wędrując po świecie  
i zanim nic zwinęli, już u końca padli

W dwu innych wierszach – *Noc wiary* i *Bajka* – niebo jako ostoja harmonii zostało także wyraźnie skontrastowane z niespokojnymi i smutnymi ludźmi:

O, gdzie te noce krwawe,  
gdy drzewo nieba gra  
jak organ srebrnej lawy  
nieutulonym w snach?  
(*Noc wiary* VI 42)

Ludzie prości i zbrojni, więc smutni,  
wchodzili na okręty omszałe;  
niebo grało podobne do lutni  
srebrnej chyba i kwiatem pachniało.  
[...]  
Więc odeszli. Śpiewał obcy czas.  
(*Bajka* VI 44)

Napięcie między pojmowanym pozytywnie niebem a innymi zjawiskami zachodzącymi w świecie doprowadza w końcu do deformacji obrazu nieba. W odbiorze człowieka wędrującego, cierpiącego i zagubionego przestaje ono „brzmieć” harmonijnie; dlatego też dźwięk rozpadającego się, opartego na dawnych wyobrażeniach kosmosu staje się złowrogi lub wręcz destrukcyjny (choć mogą go nadal opisywać odniesienia do instrumentów symbolizujących harmonię i ład)<sup>9</sup>. Wyznanie zawarte w wierszu *Samotność* (z kwietnia 1942), aluzyjnie nawiązujące do procesu poddawania muzyki ludzkiego wnętrza (*musica humana*) oczyszczającemu wpływowi muzyki sfer (*musica mundana*), wskazuje na powszechną, a więc i na duchową destrukcję:

O! nie jestem człowiekiem; huczy noc nade mną.  
Płomień mój jak anioły odchodzące w ciemność.

<sup>9</sup> Docieranie do nieba dźwięków „zdegradowanych” z ziemi jest zobrazowaniem pojawiającym się w pierwszych zdaniach *Godziny myśli* Słowackiego. Na pokrewieństwo między ujęciami nieba w poezji Słowackiego i Baczyńskiego zwrócił uwagę M. Tatar: „Dynamiczne ujęcie nieba powoduje traktowanie go jako czegoś żywego i wtopionego w losy świata i człowieka. Rodowód takiego właśnie ujęcia kosmosu jest wyraźnie wskazany. Mgławice – warczące zwierzęta są bliźniaczymi siostrami szczekających gwiazd Słowackiego, od których wprost roją się utwory z okresu mistycznego. Przecież w jego systemie mistycznym kosmos bierze czynny udział w przekształceniu się człowieka w Króla-Ducha, człowiek zaś siłą swej duszy ingeruje w prawa rządzące nie tylko planetą przezeń zamieszkałą, lecz także w prawa i w siły międzyplanetarne – kosmiczne. Z tego powodu tak preferowana przez katastrofistów wizja kosmosu, który ma przytłoczyć człowieka i jego klęsce nadać eschatologiczne wymiary, nabiera u Baczyńskiego odmiennego znaczenia, skierowując uwagę czytelnika w zupełnie innym kierunku” (M. Tatar, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973, s. 252). Ujęcie Baczyńskiego nie wydaje się jednak wierną kopią koncepcji Słowackiego; „muzyka ziemi” nie może być w pełni odrodzona w kosmicznej harmonii nieba, ponieważ niebo traci swą doskonałość.



Ogromne, całe w blasku sine piętna czasu  
 jak odrzucone w wieczność pokolenia głązów.  
 O! nie jestem człowiekiem. Koła nieboskłonów  
 trzeszcząc suną przeze mnie ziemią ocaloną.  
 Ocaloną? Czas taki; tak dawno; już nie wiem  
 już nie pomnę, kto ziemię tak odcisnął na niebie.

Proces destrukcji kosmosu ma zatem związek z historią, która rozgrywa się na ziemi; wcale nie musi być on uprzedni w stosunku do ludzkich poczynań. „Muzyka” nieba dosięga ziemi; bohater wiersza *Światy* stwierdzał, że odbijała się ona w ziemi – w mokrym bruku ulic: „W dokach ulic widzę wszechświat dzwoniący jak koła”. Ale i „muzyka” ziemi wprawia w rezonans niebios. Wtedy muzyka sfer przeistacza się w dysharmoniczne brzmienia lub po prostu zanika. Zdegenerowane dźwięki płynące z nieba przestają być muzyką. Odnotowanie zaburzonego porządku nieba i gwiazd jest znakiem spełniającej się apokalipsy. Te symboliczne zobrazowania są w wierszach Baczyńskiego poetycką wykładnią jego świadomości, nekanej nie tylko przeczuciami katastrofy, lecz także osaczonej poczuciem gubienia głębokiego sensu rzeczywistości. Muzyka i motywy instrumentów muzycznych w powiązaniu z niebem, ciałami niebieskimi i obłokami stają się w jego wierszach elementami składowymi zobrazowań odwzorowujących kryzys poczucia harmonii świata.

Niebo pozostaje symbolem o nienaruszonej pozytywnej wartości jedynie wtedy, gdy rzeczywistość, w której żyje człowiek, jest miejscem uobecniania się miłości. Użyta w erotyku \*\*\*[*Niebo złote ci otworzę...*] (z czerwca 1943) stylistyka wypowiedzi wskazuje na duchową i metafizyczną rangę tego uczucia:

Niebo złote ci otworzę,  
 w którym ciszy biała nić  
 jak ogromny dźwięków orzech,  
 który pęknie, aby żyć  
 zielonymi listeczkami,  
 śpiewem jezior, zmierzchu graniem,  
 aż ukaże jądro mleczne  
 ptasi świst.

Metaforyka i symbolika, które uobecniają się w monologu lirycznym podmiotu wiersza, posiadają wyraźnie zarysowaną kosmogoniczną perspektywę. Obraz świata, naszkicowanego tu przez Baczyńskiego, można potraktować jako poetycką wykładnię jego przekonań dotyczących istnienia. Miłość posiada zdolność kreacyjną i dla bohatera wiersza tworzy rzeczywistość na kształt nowego stworzenia. Kreację tę opisuje bardzo złożona figura stylistyczna, w której pierwszym członie („niebo złote ci otworzę”) nadnaturalność i duchowość miłości jest oddawana poprzez przywołanie symbolu nieba. W rozbudowanym, opartym na paradoksie, porównaniu („ciszy biała

nić / jak ogromny dźwięków orzech...”), pojmowana szeroko muzyka – jako dźwiękowość, ale i jako śpiew (świst) czy granie nowych istnień powstałych dzięki miłości – staje się symbolem życia. Dźwięk w tak wyobrażonej rzeczywistości jest potwierdzeniem istnienia, a także dowodem na duchowy rodowód stworzonej rzeczy. „Muzyka” nakreślonej w wierszu natury ma swój początek w „ciszy” nieba; jest ona tam potencjalnie obecna, zanim cokolwiek powstało. Ta muzyka, która, w ujęciu Baczyńskiego jako metafora opisuje istnienie i życie, może być także uznana za znak obecności świata niebiańskiego na ziemi, za ślad duchowości w materii oraz za jedyne miejsce uobecniania się tego, co idealne.

## II. MUZYCZNA SYMBOLIKA I METAFORYKA UCZUĆ LUDZKICH

Degradacja duchowa, uobecniająca się na ziemi i symbolicznie dosięgająca nieba, znajduje odzwierciedlenie przede wszystkim w życiu wewnętrznym człowieka. Jej emblematem staje się sfera ludzkich uczuć, często opisywana w wierszach Baczyńskiego. Dominują w niej emocje negatywne; jednak mogą one ulec wyciszeniu lub przemianie, gdy do głosu dopuścić wartości porządkujące świat.

Jak z użyciem muzycznych odniesień był ukazywany świat uczuć ludzkich na początku twórczości Baczyńskiego? Posługiwanie się nimi przy opisywaniu stanów psychicznych i emocji najlepiej ilustrują wiersze *Dni*, *Chore myśli*, *Bezsenność* i *Gotyk* (wchodzące w skład *juveniliów* poety i datowane na jesień 1938 roku). Baczyński stosuje w nich motywy dwu instrumentów – fortepianu i organów, a także nazwy form muzycznych.

Cykl wierszy *Dni* ukazuje samotność i cierpienie, będące następstwem rozłąki z bliską osobą. Jeden z tych wierszy został opatrzony odautorskim komentarzem: „*Dni*: to są dni z dala od Ciebie, dni puste, cmentarne dni, w których ciągle ból przechodzi w stan chroniczny. *Dni złotawe*, jesień daleko za oknem, ale złoto zamyka się wraz z zamknięciem okna, złoto tych dni jest dla mnie obce, dalekie. Dla wywołania nastroju pustki, bezużyteczności otaczających przedmiotów. Całkowite zubożenie nawet na ból”<sup>10</sup>. Z kręgu właśnie takich emocji pochodzi stan zobrazowany na początku wiersza *Dni III*:

Wieczór jest pusty jak wielkie mieszkanie,  
z którego meble nocą wywieziono  
i w którym został zepsuty fortepian  
grający błędną fugę nieskończoną.

<sup>10</sup> Zob. objaśnienia Baczyńskiego [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. 2, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, s. 492–493.

Ogołoczone z mebli i sprzętów mieszkanie, w którym pozostał tylko fortepian – na dodatek grający bez udziału człowieka – to figura stanu wewnętrznej anomalii lub nawet obłądu. Konstrukcję tego obrazu motywują skryztałizowane w XIX w. poglądy dotyczące wykonawstwa muzyki fortepianowej oraz ambiwalentna symbolika samego instrumentu<sup>11</sup>. Znamiona anormalnego stanu nosi przedstawiona w wierszu sytuacja, w której fortepian („zepsuty”) gra nieprzerwanie sam. Nienormalność tej gry wynika, z jednej strony, z braku artysty, który będąc „duszą” instrumentu, jako jedyny mógłby go „ożywić”, a z drugiej strony – z natury samej muzyki, która rozbrzmiewa bez końca<sup>12</sup>. Kompozycja nazwana w wierszu „fugą nieskończoną” w ścisłym znaczeniu nie ma swojego odpowiednika w rzeczywistości. Porządek struktury polifonicznej w fugie zmierza zawsze do charakterystycznego pod względem harmonicznym zakończenia; jego brak oznacza po prostu błąd w sztuce kontrapunktu; fuga pozbawiona zakończenia jest zawsze „błędna”<sup>13</sup>. Nie-

<sup>11</sup> W wieku XIX, za sprawą konstruktorów-budowniczych i artystów kształtowała się złożona wartość symboliczna fortepianu. Od czasów wielkich wirtuozów-kompozytorów, takich jak Chopin czy Liszt, uważano ten instrument za najdoskonalsze muzyczne narzędzie wyrazu emocjonalnego (zob. I. Poniątkowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Warszawa 1991, s. 15–24). Czy fortepian mógł być znakiem jakiejś negatywnej rzeczywistości? Muzyka w początkach romantyzmu była traktowana jako sztuka boskiego pochodzenia, mająca właściwości oczyszczające. „Istnieje jeden tylko anioł świata, mający władzę nad złym demonem. Jest to duch muzyki”. – stwierdzał E. T. A. Hoffman (cyt. za M. Nawrocka, *U podstaw romantycznej koncepcji muzyki*, [w:] *Z filozoficznych problemów muzyki*, Poznań 1989, s. 108). Czy jednak kontakt publiczności z takimi wirtuozami, jak Paganini czy Liszt, nie podsuwał myśli o demonicznych proveniencjach sztuki dźwięków? Jeśli sama muzyka jako sztuka nie może być związana ze złem, to jednak wpływem zła może podlegać muzyk (kompozytor czy wykonawca), tym bardziej jeśli pokonywanie „oporu materii” instrumentu nie jest zagwarantowane każdemu. Poza tym ręce pianisty, prawidłowo ułożone na klawiaturze, mogą przypominać diabelskie szpony. Monstrualny w kształcie, ciężki i w miarę udoskonaleń coraz głośniejsz brzącający fortepian mógł budzić oprócz zachwyty także zaniepokojenie. Kompozycje fortepianowe, od czasów Liszta coraz bardziej skomplikowane technicznie i wyrazowo, stawały się coraz trudniejsze w odbiorze. Czy podwójność skryztałizowanej już na początku XX w. symboliki fortepianu mógł odczuwać młody Baczyński? Trudno to udowodnić, ale w odczytywanym wierszu oraz w innych, w których spotkać można fortepian, motyw ten funkcjonuje w znaczeniu negatywnym.

<sup>12</sup> Samogrający fortepian nie jest oczywiście jedynie wytworem fantazji poety. Pianola i fortepian reprodukujący to kolejne szczeble rozwoju mechanicznego instrumentu, który służył do zapisu i odtwarzania gry pianisty. Widok samogrającego fortepianu, poza fascynacją, mógł oczywiście także niepokoić. Nie jest wykluczone (choć brak na ten temat informacji), że Baczyński spotkał się z takim instrumentem; fortepiany reprodukujące były bowiem dość rozpowszechnione aż do lat trzydziestych XX w., a z perforowanych taśm można było odtwarzać nagrania także polskich sław pianistycznych: Paderewskiego, Hoffmanna, Friedmana.

<sup>13</sup> Teoretycznie możliwe jest skomponowanie utworu opisywanego przez Baczyńskiego w wierszu. Nie mógłby on być jednak nazwany fugą, choć miałby również fakturę polifoniczną. Byłby to *canon perpetuus* – specyficzna forma najstarszej, imitacyjnej techniki polifonicznej – kanonu, który nie ma zakończenia i może symbolizować wieczność.

skończona fuga, grana „w kółko”, może więc symbolizować matnię – fatalne uwikłanie emocjonalne, z którego bohater wiersza nie może się wyplątać. Baczyński w dalszej części cytowanego już komentarza do tego utworu stwierdził: „Na tym wierszu postaram się rozjaśnić parę swoistych przenośni, bo nie orientuję się, czy wszystkie trafiają do Twojej wyobraźni, np. [...] *został zepsuty fortepian grający*. Jest w tych dniach coś, co brzmi fałszywie..., zresztą tu chodzi o nastrój, jak Ci już mówiłem, forma poetycka to tylko środki do wywołania tego nastroju”<sup>14</sup>.

Podobnym obrazowaniem operuje Baczyński w wierszu *Dni I*:

Czarno-białe cmentarze błędnych fortepianów  
za zamglonym, słonecznym,  
niedzielnym powietrzem.  
Dźwięki słońcem przez sito podwórka cedzone,  
nie zaczęte i mdławne, nie skończone jeszcze.  
[...]  
Hałas dnia powszedniego świętem bezrobotny...

Rzeczywistość dźwiękowo-obrazowa opisana w wierszu może stanowić ekwiwalent stanu emocjonalnego – subiektywnego odczucia spowolnienia biegu czasu. Opisana sfera dźwiękowa oddaje atmosferę początku dnia świątecznego – jego odmiennosc i nietypowość, ale także pojawiającą się w rzeczywistości tego dnia „destrukcję”.

Udokumentowanie w wierszu negatywnych stanów wewnętrznych z wykorzystaniem motywu fortepianu można zilustrować jeszcze jednym, mniej skomplikowanym znaczeniowo od poprzednich, przykładem z wiersza *Chore myśli*:

Cicho brzęczące stare fortepiany  
grają dostojnie, cicho i powoli,  
a po portretach w ścianę wprasowanych  
łzy kapią szare...  
łzami serce boli...

Charakter interpretacji muzycznej – stylistyka, dynamika i tempo gry fortepianowej (opisywane słowami „dostojnie”, „cicho”, „powoli”) – to kolejny poetycki ekwiwalent stanu psychicznego, będącego kontaminacją smutku, rezygnacji i spowolnienia reakcji.

Baczyński wykorzystał w tych wierszach motywy muzyczne w duchu młodopolskiego symbolizmu – jako ekwiwalenty realnych zjawisk, a więc także negatywnych i skomplikowanych stanów emocjonalnych człowieka. Muzyka i gra instrumentu pełnią zatem w tych utworach funkcję symbolicznych ekwiwalentów<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Końcowe sformułowania z tej wypowiedzi wskazują, że Baczyński podjął się naśladowania rozwiązań charakterystycznych dla impresjonistyczno-symbolicznej liryki okresu Młodej Polski.

<sup>15</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Ekwiwalentyzacja symbolistyczna, czyli myślenie za pomocą obrazów*, [w:] tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 247.

Cechy „wewnętrznego pejzażu” posiada także zobrazowanie z wiersza *Bezsenność*:

Noc się nigdzie nie kończy, jest wszędzie bezkresna,  
wiatr gra chorały nocy na podwórz organach;  
noc mi zalewa gardło mdlącą, duszną falą,  
czekam, stopiony w mroku  
wyzwolenia...  
rana...

W kontekście tytułu wiersza, przedstawiony w nim obraz miasta można uznać za figurę uczuć i myśli bohatera, doznawanych w dramatycznie odczuwanej bezsenności. Specyficzny dźwięk wiatru, dający się słyszeć w mieście, jest porównany do organowego chorału. Muzyka tych „urbanistycznych” organów, opisana metaforą „chorały nocy”, zostaje dookreślona znaczeniowo sformułowaniami: „Noc się nigdzie nie kończy, jest wszędzie bezkresna”, oznaczającymi nieskończoność, grozę i śmierć. Emocjonalna treść tej muzyki jest zbieżna ze stanem psychiki bohatera, sportretowanego w wierszu i pośrednio współtworzy wewnętrzny portret człowieka uwikłanego w paraliżujący lęk przed śmiercią.

Z kolei w wierszu *Gotyk* muzyka organowa zostaje przywołana jako element ceremonii pogrzebowej:

Ciężar głębi powietrza splątany w organach  
zachrypl w słowach ponurych marszem pogrzebowym.

Muzyka organów, opisana metaforą „ciężar głębi powietrza”, ulega deformacji, stając się akompaniamentem do smutnej pieśni lub grą nasyconą melodycznymi motywami marsza żałobnego. Wiersz ten, będący próbą zrelacjonowania subiektywnych wrażeń (jego podtytuł to *Impresja*), zawiera więc charakterystykę stanu wewnętrznego bohatera, ukrytą także w odniesieniach muzycznych.

Ukazywanie nastrojów poprzez symboliczne pejzaże jest także charakterystyczne dla innych *juveniliów* Baczyńskiego, których tytuły nawiązują do nazw form muzycznych. Są to trzy *Nokturny*, a także *Piosenka księżycy* i *Pieśń wagabundów*. Nokturn jako forma powstała w muzyce romantycznej był najczęściej miniaturą muzyczną (np. fortepianową), zaliczaną do „liryki instrumentalnej” o różnorodnym wyrazie emocjonalnym. Swoją nazwą aluzyjnie nawiązywał do przeżyć i nastrojów towarzyszących nocy<sup>16</sup>. Wiersz o tytule *Nokturn* miał zatem stanowić poetycki (literacki) odpowiednik utworu muzycznego – zawierać identyczną treść emocjonalną. Wiersze Baczyńskiego odpowiadają tym założeniom – są poetyckimi opisami przeżyć

<sup>16</sup> Nazwa „nokturn” pochodzi z języka włoskiego (*notturmo* ‘nocny’). Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 310.

i sytuacji związanych z nocą. To zatem przykłady utworów, u których genezy stoi zamiar strukturalnego przekładu muzyki na słowo<sup>17</sup> i naśladowanie działań podejmowanych często w poezji neoromantycznej, ale także spotykanych w dwudziestoleciu międzywojennym<sup>18</sup>. Tytuły późniejszych wierszy Baczyńskiego – *Madrygal*, *Kantylena*, *Gawot* (z października 1941) – wskazują, że Baczyński zastosował jeszcze kilka razy te rozwiązania, starając się naśladować wyrazowość opisywaną przez muzyczną terminologię lub właściwą innym gatunkom muzycznym.

Zaobserwowane w odczytanych wierszach sposoby przywoływania motywów muzyki i instrumentów muzycznych, wskazując na wrażliwość i wiedzę muzyczną oraz śmiałość wyobraźni, są jednak przede wszystkim dowodami na dość odtwórcze czerpanie przez młodego poetę z tradycji poetyckiej przełomu XIX i XX w.<sup>19</sup> Oznaczają one nawiązywanie przez Baczyńskiego do romantycznych i modernistycznych przekonań o ścisłym związku muzyki i poezji oraz do technik poetyckich uznawanych za odzwierciedlenie tych powiązań<sup>20</sup>.

Jest znamienne, że muzyczne odniesienia z wczesnych wierszy poety w przeważającej mierze współtworzą poetyckie zobrazowania o negatywnym znaczeniu – ukazujące uczucia lęku, smutku czy rozpacz. W powstałych później wojennych wierszach Baczyńskiego w portretowaniu człowieka doświadczającego zarówno cierpienia oraz wewnętrznych napięć, jak i uczuć pozytywnych, bardzo często znajdują zastosowanie – w funkcji inkrustacji – muzyczne metafory. Podobnie jak w przypadku charakteryzowania żywiołów (powietrza, wody) i natury, są one znakiem ambiwalencji i płynności zjawisk świata. Oto kilka przykładów ilustrujących tę podwójność zastosowań muzycznych metafor.

<sup>17</sup> Terminologię taką stosuje A. Barańczak w artykule *Poetycka „muzykologia”*, „Teksty” 1972, z. 3.

<sup>18</sup> Obecność wierszy o tych tytułach może sugerować, że Baczyński znał np. cykl *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły, zawartych w tomie *Koncert egzotyczny* z roku 1934.

<sup>19</sup> *Juvenilia* Baczyńskiego są zaledwie ćwiczeniami w różnych odmianach poetyckiej stylistyki, a niektóre jej warianty w latach młodości poety uchodziły za anachroniczne.

<sup>20</sup> Refleksja Baczyńskiego nad zagadnieniem muzyczności poezji była także owocem lektury wierszy dziewiętnastowiecznych poetów francuskich (podejmował nawet próby tłumaczenia ich wierszy). We wspomnieniach przyjaciela domu Baczyńskich i nauczyciela języka francuskiego z gimnazjum im. Stefana Batorego został odnotowany wiosną 1939 r. dość znamieny fakt: „Przypominam sobie [...], że albo na jednej z ostatnich lekcji, tzw. próbie egzaminu, albo też na samym egzaminie maturalnym dałem mu w związku z opracowywanym przez niego tematem do przeczytania *Colloque sentimental* Verlaine’a. Baczyński z własnej inicjatywy przeszedł do *Art poétique* tegoż autora. Mówił o muzyce w poezji, o barwach samogłosek Rimbauda, o jego *Okręcie pijanym*, a potem przeszedł do symbolistów, których znał przeważnie z tłumaczeń. Wykazał się większą znajomością wersyfikacji aniżeli słownictwa i gramatyki języka francuskiego” (E. Semil, *Ojciec i syn*, [w:] *Żołnierz poeta czasu kurz... Wspomnienia o K. K. Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Kraków 1967, s. 37).

Negatywnym kategoriom emocjonalnym – żalowi i smutkowi – zostają przyporządkowane dźwiękowe barwy skrzypiec:

Rzeko snów o zielonym wodniku,  
 płyną tratwy, kry i przyszłość.  
 Taki długi żal jak żal skrzypiec,  
 Wisło.  
 (*Wisła*, marzec 1941)

ciało [...]  
 skrzypiec ma smutek i roślin śpiewanie  
 (*Dwie miłości*, maj 1943)

Negatywne uczucia są symbolizowane także przez muzykę ulegającą destrukcji, czego znakiem są zerwana struna i pęknięta dusza instrumentu:

[...] nasz głód,  
 ostry jak krzyk mordowanej struny.  
 (\*\*\*[*Skrzypią kola w piastach...*]), grudzień 1940)

Maszerują kompanie martwe  
 po rozciętych węzłach losu:  
 same hełmy i czarne bagnety.  
 Nie trzep rękami braciszku,  
 nie wyzwolisz, nie wydrzesz z ognia krętych trąb!  
 Nie wyciągaj tak dłoni przed siebie,  
 to śmierć przyrosła do rąk,  
 jak trumna przyrosła na niebie.  
 W dróg poszarpanych linach  
 motyw jak zasiłek się rwie:  
 nasze, nie nasze, nasze, nie nasze.  
 To coś przypomina... wiem:  
 pęknięte serca skrzypiec.  
 (*Ci ludzie*, lipiec 1941)

Różne zjawiska zachodzące w ludzkim mikroświecie – bicie serca, gestykulacje rąk i spojrzenia oczu – odzwierciedlające emocjonalne napięcia, są także opisywane przez metaforykę muzyczną<sup>21</sup>.

Jednak muzyka w wierszach Baczyńskiego zostaje także skojarzona z tym, co fantastyczne, idealne, harmonijne; jako motyw współtworzy np. rajski, dziecięcy świat, w którym można schronić się przed niepokojem płynącym z zewnątrz:

<sup>21</sup> Oto przykłady – bicie serca: „niewybuchły dzwon serca” (\*\*\*[*Okryj się w błękit...*]), „dzwon niespokojnego serca” (*Pieśń żalobna*); gestykulacje rąk: „ręce jak dzwony” (*Psalm 3*), „ręce jak struny na stole sprężył” (\*\*\*[*w takiej ciszy...*]); spojrzenia oczu: „dzwoniąc szklanymi oczami” (*Pogrzeb*).

Wyjść na ulicę: kołyski zwiewnej muzyki i bajek,  
tam grają katarynki jedwabny stuletni walczyk.  
Ten niderlandzki obraz z porcelanowych fajek,  
z baldachimów dłoni kobiecych i strun kobiecych palców.  
(*Stuletni wieczór*, luty 1941)

Muzyka może symbolizować także radość i nadzieję oraz życie:

[...] Jak radość rośła spiętrzona fuga  
(*Poemat o Chrystusie dziecięcym*, listopad 1940)

Znacie wy, znacie te organów knieje,  
co wyrastają niby skał mocarny obryw  
nawet tutaj na ziemi? – To są te nadzieje.  
(*\*\*\*[Śnieg jak wieko żelazne...]*, listopad 1942)

Wiem, że nim oczy zamknę, otworzę,  
mogę jak pień się obrócić w popiół,  
ale mi jeszcze ten oddech srebrny,  
oddech muzyki, nim się zatopią  
miasta i ludy, nim wrzask rozedrże  
czarne niebiosy [...]  
(*Oddech wiosny*, maj 1944)

Muzyka w funkcji pozytywnego symbolu oddaje także aurę miłosnego spotkania z kobietą. W wierszu *Z Pieśni pierwotnych* (z listopada 1940) pieszczotliwe gładzenie włosów kochanka zostaje odniesione do gry na lutni:

Szeleszczą świerszcze na świerkach, podchodzą kobiety i z troską  
kładą nam ręce we włosy jak w lutnie znużonych łowów.

Inspiracją tego zobrazowania mogły być dawne malarskie przedstawienia kobiet grających na lutni (najczęściej alegorie muzyki i słuchu), ale także nadawanie takiej grze erotycznych skojarzeń pojawiające się w poezji barokowej<sup>22</sup>. Również kobiece ciało zostaje ukazane przez poetę jako źródło muzyki. Kobieta, w której zakochał się posąg z wiersza *Pomnik* (z listopada 1940):

Przeszła grając triumf młodego ciała, podczas kiedy  
fanfara jej włosów podpałała największy dąb skweru.

W ostatnim wierszu Baczyńskiego *\*\*\*[Gdy za powietrza zasłoną...]* (z lipca 1944) muzyka, będąc symbolem związku miłosnego dwojga osób,

<sup>22</sup> „Szczęśliwa lutni, której zgodne strony / Przebieży nieraz paluszek pieszczony! / Zadzroszczę-ć szczęścia, że się będziesz tykać / Ręki, do której nie śmiem się przymykać. // Szczęśliwa lutni! Twych, niż będzie grała, / Kołeczków panna będzie przyciągała; / Mnie by i stroić do usług nie trzeba, / Kiedyby tyle szczęścia dały nieba”. (J. A. Morsztyn – *Oddając lutnię* ze zbioru *Lutnia*, 1661).



ukazuje także proces tajemniczego porozumienia zachodzącego między nimi, stanowiącego o sensie wszelkich działań:

[...] A ona świeci u okna głową  
jasną jak listek światła i śpiewa piosenkę ciszy.

„Kochany” – szumi piosenka i głowę owija mu, dzwoni  
jak włosów miękkich smuga, lilie z niej pachną tak mocno,  
że on pochylony nad śmiercią, zaciska palce na broni,  
wstaje i jeszcze czarny od pyłu bitwy – czuje,  
że skrzypce grają w nim cicho, więc idzie ostrożnie, powoli,  
jakby po nici światła, przez morze szumiące zmroku  
[...]

Śpiew kochającej kobiety stanowi inspirację wielkiego, ocierającego się o śmierć czynu bohatera wiersza. Cicha piosenka, sprowadzona w jego świadomości do brzmiącego natrętnie dźwięku ( „szumi [...] i głowę owija mu, dzwoni”), wyrażającego jedno słowo – „Kochany”, rozbudza w nim – na zasadzie rezonansu – tony skrzypiec, symbolizujące wewnętrzny imperatyw, kierujący postępowaniem.

W ambiwalentnym świecie uczuć ludzkich, opisywanym w wierszach Baczyńskiego muzycznymi odniesieniami, mógł na chwilę uobecnić się porządek – dzięki miłości rozumianej jako międzyosobowa wymiana i duchowe wsparcie. Zapytać więc warto o przyczynę i przebieg procesu wewnętrznego dojrzewania, który doprowadził do stopniowego wyciszenia egzystencjalnych niepokojów.

### III. BÓG I CZŁOWIEK

Motywy muzyczne, bardzo często stosowane przez Baczyńskiego w wierszach ukazujących świat ludzkich uczuć, myśli i działań, posłużyły także do określania obustronnych relacji zachodzących pomiędzy człowiekiem a Bogiem. W ludzkim świecie, pełnym antynomicznych emocji, odzwierciedlających głębokie wewnętrzne rozdarcie w obliczu zagrożenia śmiercią, pojawia się Bóg. I choć muzyczne motywy i metafory określają osobę Boga zaledwie w kilku wierszach Baczyńskiego, a w kontekście muzyki i instrumentów pojawiają się także aniołowie, to symboliczne znaczenie, które wnoszą one do zobrazowań tych osób, wydaje się niezwykle ważne.

Muzyczna metaforyka i symbolika związana z instrumentami zaczęły pojawiać się w poetyckich opisach osoby i natury Boga w wierszach Baczyńskiego na początku roku 1942, a więc w okresie następującym po duchowym przebudzeniu poety z jesieni 1941 r., które dało początek wierszom i poematom podejmującym rozważania na temat odnowy świata

i człowieka poprzez Miłość. Muzyczna metaforyka i topika w utworach tego nurtu były związane z opisami nadprzyrodzonej rzeczywistości, która ingeruje w świat materialny.

Jednak pierwsze ujmowanie osoby Boga w kontekście muzyki pojawiło się już w wierszu *Piraci* (z listopada 1940), zawierającym katastroficzne zobrazowanie morskiego żywiołu i ginących w jego wodach piratów; ich Bóg jest groźnym admirałem żywiołów morskich, zdolnym zadawać śmierć:

Bóg piratów ma ręce jak oni żylaste i czarną twarz,  
jest admirałem z fajką, pije rum białych szkieletów  
i miserere orkanów grał im, ach, jak im grał.

Działanie Boga przybiera postać muzycznej gry, w której instrumentem są orkany, porównywane do śpiewu *miserere*, a więc zwiastujące śmierć. Bóg piratów to zatem nie tylko surowy wilk morski, ale także muzyk przerażający swoją grą.

Motyw Boga grającego jak muzyk został wykorzystany przez Baczyńskiego w jednej z części *Poematu o Bogu i człowieku* (ze stycznia 1942). Jednak zarówno osoba Boga, jak i jego gra znacznie odbiegają od wyobrażenia przedstawionego w poprzednim wierszu. Poemat ten ukazuje kilkakrotnie powtarzające się próby wcielenia Boga w ludzką postać; Bóg wstępuje w żołnierza Bazylego, rzeźnika Jana, kobietę oraz muzyka. Jego zamiarem jest przemienienie dusz tych osób i tym samym odrodzenie świata. Baczyński, opisując moment tego ostatniego wcielenia, porównuje rzeczywistość, w której „zbudził się” Bóg, do gry „multanek srebrnej piły gór”:

Zbudził się Pan Bóg w pół w kołysaniu,  
jakby na tratwie zielonych chmur,  
w ciele, co było podobne graniu  
multanek srebrnej piły gór.

Poeta, konstruując tę skomplikowaną metaforę, użył staropolskiej nazwy syringi (fletni Pana) i porównał ten instrument do piły (co może być uzasadnione podobieństwem kształtów). Nie jest wykluczone, że porównanie to zostało także umotywowane asocjacjami dźwiękowymi; piła jako ludowy instrument muzyczny brzmi bowiem podobnie chwiejnym dźwiękiem jak multanki<sup>23</sup>. W tym zobrazowaniu cielesne istnienie przybiera postać strumienia dźwięków wpisanych w przyrodę. Można zatem sądzić, że ciałem Boga stała się natura.

<sup>23</sup> Fletnia Pana była instrumentem używanym w latach życia poety przez pasterzy bałkańskich. Jest prawdopodobne, że słyszał grę na fletni podczas przedwojennych wakacji na Bałkanach (w 1937 i 1938 r.) i stąd też mogło pochodzić skojarzenie jej dźwięku z krajobrazem gór.

Drugie zobrazowanie precyzuje sytuację: Bóg wstępuje w ciało człowieka, który jest muzykiem:

Jednak w człowieku się zbudził i dłońią  
wodził po skrzypcach, głaskał miłośnie  
struny kwitnące białą jabłonią  
wszechmożliwości otwartej na oścież.  
Wtedy oparty o pejzaż lekki,  
o ramę, w której rodził się śpiew,  
widział: w powietrze napływa krew  
i w kształty stygnie wiotkie i miękkie.  
Potem ze skrzypiec otwartych ust  
ciągnął się pochód roślin i form,  
wyjeżdżał z trzaskiem wielki wóz  
i lodem gwiazd po ziemi dął.

Bóg-skrzypek dokonuje powtórnej kreacji świata na wzór artysty<sup>24</sup>, a Jego gra powołuje do nowego życia kolejne istnienia. Zobrazowanie to przypomina starochrześcijańską wizję Logosu – muzyka, który gra na instrumencie człowieczeństwa i całego wszechświata<sup>25</sup>. W wierszu Baczyńskiego fala dźwięków, z których wyłaniają się rzeczy, płynie jednak z instrumentu, który nie jest ani boską lirą, ani harfą. Skrzypce są instrumentem o odmiennych proveniencjach; od swych początków, aż po czasy współczesne były raczej wiązane ze sprawami i doświadczeniami ludzkimi. Znamienne dopatrywano się podobieństwa ich dźwięku z ludzkim śpiewem<sup>26</sup>. W ten sposób nawet najdoskonalsza gra skrzypcowa zwykle koncentrowała uwagę odbiorców na ludzkim wymiarze sztuki muzycznej<sup>27</sup>. W zobrazowaniu

<sup>24</sup> Zobrazowanie Boga, który porusza istnieniami jak strunami instrumentu, mogło być zainspirowane pierwszą strofą wiersza Adama Mickiewicza *Arcy-Mistrz*, zawierającą porównanie żywołów do strun: „Jest mistrz, co wszystkie duchy wziął do chóru / I wszystkie serca nastroił do wtóru, / Wszystkie żywoły naciągnął jak struny: / A wodząc po nich wichry i pioruny, / Jedną pieśń śpiewa i gra od początku: / A świat dotychczas nie pojął jej wątku”.

<sup>25</sup> Myśl ta pojawiła się w pismach Klemensa Aleksandryjskiego. Pisma greckich i łacińskich Ojców Kościoła zawierają wiele obrazów Logosu-Muzyka. Oto fragment poematu Paulina z Noli: „Słusznie zatem uważamy Chrystusa za muzyka, / Jest on prawdziwym Dawidem, który podniósł spróchniałą, / Porzuconą od dawna cytrę tego doczesnego ciała. / I ponieważ milczała, mając skutek dawnej winy / Zerwane struny, Pan naprawił ją na swój użytek. Złączywszy to, co doczesne, z Bogiem, sprawił, że wszystko / Odżyło na nowo na wzór swej pierwotnej formy, / By po odrzuceniu starej postaci wszystko stało się nowe. [...] Dlatego gdy plektronem Słowa uderzy w struny, / Dźwięk ewangelicznej liry wypełnia wszechświat Bożą chwałą [...]” (cyt. za D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 394).

<sup>26</sup> Zwracali na to uwagę kompozytorzy i teoretycy z przełomu renesansu i baroku – czyli z okresu wdrażania skrzypiec do muzyki „wysokiej”.

<sup>27</sup> Ich symbolikę początkowo można było wiązać z tym, co sielskie i ludyczne, a więc niedoskonałe, „niskie” i trywialne. Jednak rozwój budowy samego instrumentu oraz sukcesywne doskonalenie techniki gry sprawiły, że skrzypce stały się na przestrzeni wieków XVII i XVIII, aż po początek wieku XIX, symbolem doskonałego narzędzia muzycznego wyrazu w zakresie

z utworu Baczyńskiego gra na skrzypcach oznacza zatem doskonałość, ale taką, która jest dostępna człowiekowi. Muzyk z poematu Baczyńskiego to człowiek odmieniony przez Boga, który nappełnił go Swą obecnością oraz natchnął mocą. Muzyczne dźwięki skrzypiec symbolizują Boskiego ducha, który, chcąc odrodzić istniejące formy świata widzialnego, musiał najpierw „zagnieździć się” w którejs z nich; wstępuje więc w człowieka, by bezpośrednio dosięgać innych bytów. Ale muzyka i instrument symbolizowałyby w tym utworze także sztukę – poezję natchnioną Duchem i przez to zdolną gruntownie przemienić upadły świat, a więc sprawić, by stał się on doskonały<sup>28</sup>.

W ujęciu Baczyńskiego stwarzany od nowa świat – za sprawą dźwięków – nabiera kształtów jak pejzaż, tworzony przez malarza; dźwięki muzyki „materializują się”, by być obrazem – kształtami wszystkich istnień<sup>29</sup>. Dzięki muzyce – czyli dzięki „mowie” Boga – w każdym od nowa stworzonym istnieniu zostaje wzbudzona, na zasadzie rezonansu, „gra” świadcząca o uobecnianiu się czynników duchowych i mająca podtrzymywać ich twórcze oddziaływanie<sup>30</sup>. Dotychczas nieme (czyli upadłe w niedoskonałość) formy, zaczynają brzmieć; świat, zmierzając ku doskonałości, wypełnia się wielorakimi dźwiękami. Niektóre z bytów – np. gwiazdy – istnieją właśnie po to, by, stanowiąc znak porządku w świecie, utwierdzać inne byty (np. ludzi) w mniemaniu o istnieniu harmonii. I tak, gwiazdy Wielkiego Wozu, wzniesione ponad ziemię, zaczynają „dać” w jej kierunku, czyli rozbrzmiewać „muzyką sfer”. Ponownie zatem została zarysowana przez Baczyńskiego zasada rezonansu, paralelna w stosunku do zasady odbicia. Jednak od

---

formalnym, technicznym i emocjonalnym (przede wszystkim za sprawą popisów Paganiniego – choć posądzanego o powiązania z diabłem, jednak podziwianego przede wszystkim jako człowieka-wirtuoza).

<sup>28</sup> Zamysł ten wydaje się zainspirowany ideami genezyjskimi zaczerpniętymi z utworów Juliusza Słowackiego.

<sup>29</sup> Sugestia, iż dźwięki są w stanie „generować” obraz wydaje się związana z romantyczną ideą korespondencji sztuk i synestezji wrażeń zmysłowych (zob. J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix. Chopin. Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 10).

<sup>30</sup> Za pokrewny filozoficzno-teologiczny kontekst tej koncepcji, nakreślonej przez poetę, można uznać sformułowane znacznie później tezy ks. Włodzimierza Sedlaka jako *Prawo rezonansu ewangelicznego*: „Zestrojenie swej duszy z działaniem Bożym jest jakimś dostosowywaniem się do rytmiki łaski. [...] Sądzę, że rytmika jako termin dobrze oddaje rzeczywistość pulsacji łaski i człowiecze wówczas stanowisko. Pozostawia człowiekowi czas zorientowania się i czas „relaksacji”, czyli większego samostanowienia o sobie. Nazywano to dawniej zgadzaniem się z wolą Bożą. Jest to jednak raczej statyczne widzenie. Rezonans jest bardziej żywy, dynamiczny, pulsuje i tętni. Rezonans jest mimo wszystko tutaj obrotniejszy. Typowsy dla człowieka i jego niepokoju. Człowiek chce mieć również swój aktywny udział w dziele Bożym. [...] Prawo rezonansu obowiązuje widocznie nie tylko w fizyce, lecz również w rzeczach Boskich. Jest to współbrzmienie Boskiego człowieczeństwa z naszym psychobiotycznym jako podstawą naszego działania i chłonięcia Boskiej częstotliwości” (ks. W. Sedlak, *Technologia Ewangelii*, Poznań 1989, s. 300).

pewnego momentu wszystkie istnienia, poddające się wzajemnemu oddziaływaniu tych symbolicznych dźwięków, zaczynają niespodziewanie osiągać pewien „stan krytyczny”:

Rwały się kształty i w przestrzeń lały  
jak kolorowe łodygi chwały.  
Szły pochodami, aż nagle w lęku  
czy to spłoszone, czy mistrza ręką  
w noc nie złożone, kolumną cieni  
jęły zawracać grzmotem po ziemi  
i w skrzypce wpełzać, aż pękły z trzaskiem  
i rozsadziły je krwią i blaskiem.  
A potem stopy z żelaza lane  
stawiały gryfy, konie, tytany,  
na palcach wiotkich jakby z promieni,  
którymi muzyk stworzył je z cieni.

I tak zdeptany został, a w chwale  
szły urojone pochodów fale.

Rzec by można, że odrodzone istnienia, osiągnąwszy doskonałość – sugerowaną w wierszach Baczyńskiego motywami tytanów, gładów i pomników – niczym w kołowrocie powracają do miejsca swego początku, a muzyk (poeta?), który użyczył swego ciała i swej sztuki Boskim natchnieniom, spełnił już swoje posłannictwo, przypieczętowując je ofiarą; zostaje bowiem unicestwiony wraz ze swym instrumentem (poezją?). Baczyński w tym poemacie powtórzył tezę o przemianie i powrocie rzeczy do swych źródeł w wieczności – jako odwiecznej i obiektywnej prawidłowości, której podlega cała rzeczywistość. Istnienie to zatem wielokrotnie powtarzający się cykl, w którym następują po sobie: kreacja, upadek i odrodzenie świata oraz jego powrót do Boskich praźródeł, dających początek kreacji powtórnej<sup>31</sup>.

Odwołanie do muzyki i gry na instrumencie to zatem dla Baczyńskiego metaforyczny i symboliczny sposób określania Boskiej natury. Tworzenie przybierające kształt muzycznej gry jest także metaforą wszechogarniającego oddziaływania na świat; muzyczne zobrazowanie rzeczywistości daje możliwość bardziej sugestywnego ukazania procesu tworzenia, ruchu i intensywnienia zjawisk. Muzyka Boga odznacza się cechami przerastającymi właściwości realnej muzyki; zwracają uwagę jej „metadźwiękowe” właściwości, prowadzące się do generowania obrazów, oraz magia, której przejawem jest odwrócenie kierunku rozprzestrzeniania się dźwięków.

<sup>31</sup> W krąg tych zagadnień wpisuje się także wiersz *Otwarcie przemian* (z marca 1942 r.): „Kim byłem, że z chmury wyrosłem? / Kim jestem czerniejąc jak ziemia? // Otwieram się co rok i schodzę w śnieg, zamykam się co rok i wstaję – drzewo, żeby przynosić liść na nieba brzeg / i spadać tonem w dół – ulewą”.

Jednak muzyka, którą „gra” Bóg, może mieć jeszcze inne, równie paradoksalne upostaciowanie. W *Epilogu* poematu aniołowie – wysłannicy Boga – „grają bez głosu”; z kolei w wierszu *Krajobraz zimowy* (z lutego 1942) „materia” dźwiękową muzyki staje się milczenie, a „narzędziem” pobudzającym struny instrumentu – świetlny promień:

i wtedy Bóg się budzi, co uśpiony trwał,  
kładzie promień na liry i milczeniem gra

Liry są w tym zobrazowaniu symbolicznym upostaciowaniem muzyki sfer niebieskich. Z kolei muzyka, milczenie i światło to motywy używane do opisywania przeżyć mistycznych. Baczyński sięga więc po metaforykę i symbolikę typową dla tej kategorii doświadczeń wewnętrznych<sup>32</sup>. Bóg, chcąc dokonać powtórnego stworzenia świata i odrodzenia człowieczego ducha, posługuje się iluminacją – światłem, które jest zrodzone z idealnych dźwięków niebiańskiej muzyki. Opis tego procesu został zawarty w wierszu *Hallelujah* (z marca 1942), nasyconym zarówno mistyczną symboliką, jak i katastroficznymi odniesieniami:

Niebo jak biała powierzchnia milczenia,  
pod niebem płaska obraca się ziemia.  
Sen u powiek omyty. Stoi prosty kształt  
podobny do fontanny rytej w ścianie skał.  
Zejdźcie, formy płomienne! Chłodna ziemia zgasi  
i ostudzi, jak metal rozgrzany, postaci,  
zatrzyma i przemieni w pomnik żółta glina,  
aby była nazwana przez ziemię przyczyna.  
Biją źródła mosiężne, dźwięk przechodzi w światło.  
Rosną liście płomieni w obłoku, co drząc  
rozstępuje się drzewom jak ramiona snom,  
i grzmią rumaki burzy, nim je wiatry zatną.  
A potem znów milczenie. Na bezludny gwar  
i niebo się po płatku rozwija z krwi barw  
i blade stoi w dole i na górze łuną,  
a przez nie ożywione białe kwiaty suną,  
które są oczyszczeniem formy i zamysłem,  
jak anioły bez skrzydeł albo dąb bezlistny,  
i tabuny widowisk niosą przez sklepienia,  
a każdy cień odciska nieobeschła ziemia.

Metamorfoza dźwięku w światło wskazuje, że pierwotną naturą Boskiej rzeczywistości jest właśnie idealny ton.

W procesie duchowego odrodzenia, którego dokonuje Bóg, uczestniczą także wysłannicy i wykonawcy Jego zamysłów – aniołowie. W kilku wierszach Baczyńskiego ich pojawianiu się towarzyszy muzyka, stanowiąca znak

<sup>32</sup> Jej źródłem mogłyby być teksty Słowackiego z „okresu mistycznego”.

obecności nadprzyrodzonej mocy; ich postacie bywają też opisywane metaforami boskich instrumentów. Bohater wiersza \*\*\*[*Ach umieram, umieram...*] (z października 1942) w chwili śmierci zostaje wzniesiony ponad ziemię przez anioła i z tej perspektywy ogląda upadający świat. W przestrzeni nieba uobecnia się Boska muzyka, która towarzyszy także osobie anioła:

Anioł dłonie w kwiat złożył i nie mówił nic,  
jeno mu z włosów jasnych splot muzyki płynął,  
[...]

Na przemian mówiący i milczący anioł, wypełniając misję porządkowania świata, tworzy także własną, delikatną i prostą muzykę, grając na fujarce:

[...] Na fujarce dął  
proste pieśni aniołek u kościoła wrót,  
a potem się rozkładał dym i mówić jął  
anioł bladoliliowy: „Oto widzisz głód,  
oto widzisz nienawiść i tę pychę złota.  
[...]

Bohater wiersza, poznając prawdę o złu świata, dostępuje równocześnie w tym locie duchowego odrodzenia.

Baczyński poświęcił kilka utworów spotkaniom z aniołami, pośredniczącym przekazywaniu człowiekowi Boskich darów. Wiersz *Moce* (z sierpnia 1942) opisuje spotkanie napiętnowanego złem człowieka małej wiary z aniołami, które z jednej strony są pośrednikami Bożej miłości, a z drugiej zwiastunami apokaliptycznych wydarzeń:

Was było trzech aniołów  
w koronach krwawych ogni,  
byliście zbrodniom podobni  
śnionym w nawach kościołów  
i byliście jak harfy  
pół-boże, pół-śmiertelne,  
jak gromy niepodzielne,  
a pełne niepokoju.

Podwójność anielskiej natury, porównywanej do harfy<sup>33</sup>, związana jest z funkcją misji Bożych wysłanników; to, co odrodzone, może zaistnieć w pełni tylko wówczas, gdy ulegnie zniszczeniu to, co upadłe. W obliczu apokaliptycznych wydarzeń człowiek, świadomy swej niedoskonałości, bezskutecznie poszukuje wsparcia w świecie – także wśród ludzi.

<sup>33</sup> To instrument będący w ikonografii atrybutem świętych i aniołów, oddających chwałę Bogu w niebie – według *Apokalipsy św. Jana* (Ap 5, 8). Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 108.

[...]  
i stoję tak, i czekam  
na dłoń, na głos człowieka.

Wiersz *Promienie* (z kwietnia 1942) jest pełną pytań relacją ze spotkania twarzą w twarz z aniołem:

Kim mi jesteś? Kim jesteś  
Obłok snu purpurowy.  
Cień przenika powietrze,  
idzie ziemią i przeczy  
puszystej rzeźbie głowy.

Smutek to czy czekanie?  
Pośród organów blasku  
jak dymu smukłe laski  
lub słupy srebrnych puchów –  
– bąki grających duchów

Ileż muzyki ciepłej!  
Kim mi jesteś? Kim jesteś  
Utrwalony powietrzem  
ptaku białego pyłu –  
kim mi jesteś, czym jesteś –  
pół-ptak, a pół-miłość.

Anioł został porównany do łagodnie brzęczącego owada, którego otacza dźwiękowa aura, opisywana metaforami „organów blasku” i „muzyki ciepłej”. Charakteryzują one niebiańską rzeczywistość, której wysłannikiem jest właśnie anioł; w zakończeniu wiersza zostaje ona zdefiniowana przez Baczyńskiego jako miłość. Spotkanie z udoskonalającą Bożą Miłością dokonuje się zatem dzięki nadprzyrodzonym dźwiękom – w ich otoczeniu i pod ich wpływem<sup>34</sup>.

Wewnętrzne doskonalenie człowieka przez Boga może być zatem opisywane także poprzez odniesienie do muzyki. To kreacyjne oddziaływanie, dokonujące się na wzór doskonałego rzemieślnika lub artysty<sup>35</sup>, wyzwala muzykę w człowieku. Dlatego bohater wiersza *Rycerz* (z lutego 1942 roku), mówi o swoim życiu:

Gram. Jestem rycerz – Boga zamyślenie.

Możliwość tej gry, rozbudzonej przez rezonans tonów Bożych działań, wynika z wcześniejszego rozpoznania, kim się jest naprawdę. Człowiek ukazany w wierszu *Bohater* (ze stycznia 1942) zostaje powołany do „skąpania

<sup>34</sup> „Ciepła muzyka” stanowi także aurę spotkania Marii z aniołem przedstawionego w wierszu *Wybór* (z września 1943 r.).

<sup>35</sup> Przykładem może być wiersz *Młot* (z kwietnia 1942 r.).



się” w kaskadzie dźwięków płynących z nieba, co miałyby doprowadzić do zjednoczenia nieba z ziemią:

Ręce prosto kładąc w tęczę tonu  
 sklepi ziemię z niebem na kształt domu.  
 Będzie człowiek w ludziach, zieleni w ziemi  
 nad wiekami trwający ciemnymi.

Odkrycie prawdy o sobie umożliwia także refleksja nad sensem własnego imienia, którą Baczyński utrwalił w wierszu \*\*\*[*Ty jesteś moje imię...*] (z marca 1942 roku). Imię Krzysztof, czyli *Christophoros* (‘niosący Chrystusa’), zawiera w sobie potencjał czynników umożliwiających wewnętrzną przemianę, sygnalizowaną wyostrzeniem słuchu na muzykę Boga, a owocującą śpiewem duszy – poezją:

Ty jesteś moje imię i w kształcie, i w przyczynie,  
 i moje dłuto lotne.  
 [...]
   
 I jesteś mi imię ruchów i poczynaniem słuchu,  
 który pojmie muzykę, i sposób,  
 który z ładu posuchy wszędzie żywicą-duchem  
 w łodygę głosu.

Celem dążeń człowieka jest bowiem osiągnięcie wewnętrznej doskonałości. W wierszu *Świętość* (z listopada 1942) dążenia te zostają ukazane w metaforycznym obrazie wykuwania przez bohatera z „marmurów światła” wodnej strugi, która zaczyna rozbrzmiewać na podobieństwo muzyki organowej:

Gdzie stąpnę – tętnisz żywą strugą  
 i jak organy śpiewasz,  
 i widzę jeszcze we śnie długo –  
 płynące w tobie drzewa.

Nawiązywanie przez onieśmiałego człowieka porozumienia z Bogiem Baczyński opisuje w wierszu \*\*\* [*Nie wstydz się tych przelotów...*] (z czerwca 1942) jako nieporadne uderzanie pojedynczych dźwięków, które dosięgając nieba stają się muzyką:

Nie wstydz się tych przelotów  
 pełnych płomieni i białych,  
 tych dźwięków a niestałych  
 takich jak w burzy złoto

One na drzew dotyku,  
 co stropu sięgać zda się,  
 są w cichym majestacie  
 Bogu – muzyką

[...]

naczynie miłowania,  
tonie w Bogu stawania,  
człowieku.

Dusza, na zasadzie rezonansu, może zatem „rozbrzmiewać” miłością; ta miłość z kolei, chcąc nadal twórczo odnawiać świat, będzie szukać innych bytów, ku którym mogłaby się zwrócić. Dlatego pełne zachwyty, miłosne spojrzenie w stronę natury i drugiego człowieka, zawarte w wierszu *Miłość* (z września 1942), zostało metaforycznie ujęte przez Baczyńskiego jako śpiewanie:

O nieba płynnych pogód,  
o ptaki, o natchnienia.  
Nie wydeptana ziemia,  
nie wyśpiewane Bogu  
te drzewa, te kaskady  
iskier, ten oddech nieba,  
w ramionach jak w kolebach  
zamknięty. Jak cokoły  
drzewa z szumem na poły;  
serca jak dzbany łaski,  
takie serca jak gwiazdki,  
takie oczu obłoki,  
taki lot – za wysoki.

Słońce, słońce w ramionach  
czy twego ciała kryształ  
pełen owoców białych,  
gdzie źródło zielony tryska,  
gdzie oczy miękkie w mroku  
tak pół mnie, a pół Bogu.

Z kolei w wierszu *Do przyjaciela* (z kwietnia 1943) więzy przyjaźni międzyludzkiej, najpełniej odczuwane wtedy, gdy okryte milczeniem, są – paradoksalnie – opisywane także metaforami muzycznymi;

Cóż jest więcej nad gest niewidoczny,  
przerzucony jak zielona struna  
nad miastami huczącymi w łunach,  
nad stawania się, obłok mroczny?  
Mostek wiotki, taki śpiewny, pomocny.

[...]

Bo się wierzy, że milczenie to śpiewanie,  
a jak śpiewać, to Bóg tak nas śpiewem łączy.  
Jeśli głosy będą jako dech gorący,  
co roztopi dni topory, grób roztuli,  
tośmy dobrze, przyjacielu, Boga czuli.

Harmonijna więź człowieka z Bogiem, opisywana poprzez odwołanie się do najstarszej symboliki związanej z muzyką<sup>36</sup>, staje się szczególnie pożądana w sytuacji dziejowego kataklizmu. Dlatego w wierszu *Dzieło dla rąk* (z maja 1943) Baczyński ukazuje ludzi nadziei jako mediatorów „rezonujących” pomiędzy niebem a ziemią:

Kiedy się krwawym szwem zszywały dzieje,  
choć ziemia była jak jaśminów pęk,  
błogosławieni byli ci – nadzieją  
łączący z niebem ton – źródłany dźwięk.

Metafora śpiewu jako działania Bożego dokonującego się poprzez miłość została wykorzystana po raz ostatni przez Baczyńskiego w wierszu *Sen* (z grudnia 1943):

[...] Śpiew ulatał.

Był to głos Boga. Rybak u powieki  
poczuł kryształ miłości. Zbudził się na łodzi  
i wielki ślup ognisty w oczach – wiatr mu chłodził.  
I zapragnął znów Boga – i stał się człowiekiem.

Jedyną drogą do pełni człowieczeństwa jest zatem według Baczyńskiego duchowe odrodzenie poprzez Bożą miłość. Odniesienia muzyczne stały się więc w jego utworach także znakiem procesu odradzania człowieka przez Boga.

\* \* \*

Topika i metaforyka muzyczna została w związku z motywami ziemi i nieba oraz człowieka i Boga podporządkowana koncepcji rezonansu – wzajemnego oddziaływania i przenikania się elementów duchowych w świecie.

Muzyczny rezonans, stanowiący wariant zasady odbicia funkcjonującej w świecie poetyckim Baczyńskiego, realizuje się w przestrzeni świata – pomiędzy niebem a ziemią – oraz w relacjach międzyosobowych – między Bogiem a człowiekiem oraz między ludźmi. Muzyka w tych zobrazowaniach przyjmuje różne znaczenia symboliczne. Brzmienie pierwotnej harmonii sfer

<sup>36</sup> Muzyka jest symbolem harmonii wywiedzionej z pierwotnego Chaosu oraz harmonii sfer niebieskich (zob. W. Kopalinski, *Słownik symboli*, s. 241). Nawiązanie do archaicznej, mitycznej wizji początku świata (rodzącego się z erotycznego związku nieba – Uranosa i ziemi – Gai) zawiera wiersz *Ugory* (z maja 1942 r.). Obraz zawarty w tym utworze jest jednak reinterpretacją mitu; ziemia (ugór) jest pierwiastkiem męskim i oczekuje na erotyczne zespolenie z ciałem kobiecym, opisywanym metaforą liry. Ich związek symbolizuje uduchowienie ugoru-ludzkości przez niebiańską miłość: „[...] i jeno mi dane / małe ciało kobiece, a w nim dusza ptaka, / która wyrasta na mnie lirą [...]”.

niebieskich podlega deformacjom na skutek uobecniania się na ziemi zła; symptomami destrukcji dokonującej się na ziemi stają się także negatywne uczucia – zarówno te motywowane subiektywnymi, osobistymi doświadczeniami bohatera lirycznego, jak i wynikające z okoliczności zewnętrznych. Natomiast nie zmieniony co do istoty ton nieba, wkraczający w rzeczywistość ziemi poprzez Bożą misję dosięgającą człowieka, oznacza zbawiającą świat Miłość – „więź doskonałości”<sup>37</sup>.

*Jerzy Wiśniewski*

**DIE MUSIKRESONANZ IN DER WELT  
VON MANCHEN FUNKTIONEN DER MUSIKBEZIEHUNGEN IN DEN GEDICHTEN  
VON KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI**

(Zusammenfassung)

Die Musikresonanz, die eine in der dichterischen Welt funktionierende Variante der Regel der Widerspiegelung in der dichterischen Welt von Krzysztof K. Baczyński wird, wird im Weltraum verwirklicht – zwischen dem Himmel und der Erde und in den Personenbeziehungen – zwischen Gott und dem Menschen und auch zwischen den Leuten. Die Musik in der Darstellung nimmt verschiedene symbolische Bedeutungen ein. Der Klang der Urharmonie in der Himmelsphäre wird infolge des Bösen auf der Erde deformiert. Die Symptome der Zerstörung auf der Erde werden auch negative Gefühle, sowohl die motivierten von subjektiven, persönlichen Erfahrungen des Helden als auch die, die aus inneren Umständen erfolgen. Der unveränderte Klang des Himmels zieht in Wirklichkeit der Erde durch die den Menschen erreichende Gottessendung ein und bedeutet eine Welt erretende Liebe.

<sup>37</sup> Por. Kol 3, 14.