


Jerzy Wiśniewski*

 <https://orcid.org/0000-0003-0208-8969>

Deprecjacja czy podziw? O *Skrzypcach* i *Klawesynie* Zbigniewa Herberta

Zanim stało się jasne – po lekturze wiersza *Pana Cogito przygody z muzyką* ze zbioru *Elegia na odejście* (1990)¹ – że Zbigniew Herbert uważa swoje zafascynowanie sztuką dźwięków za dawno minione uczucie, już w jego wczesnych utworach z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957)² można było odnaleźć sygnały świadczące o nurtujących go wątpliwościach. Zastrzeżenia te nie były jednak wyrażane w sposób wyraźny i bezpośredni, ale zauważone podsuwały czytelnikowi myśl, że kontakty z muzyką stanowią dla poety źródło ambiwalentnych odczuć i refleksji.

Wystarczy nawet pobieżnie przeczytać na przykład prozę poetycką *Po koncertach*, żeby stwierdzić, że słuchanie muzyki symfonicznej – przypuszczalnie monumentalnych i głośnych kompozycji neoromantycznych – nie było dla Herberta źródłem jednoznacznie pozytywnych wrażeń:

Wisi jeszcze nad ściętą głową symfonii żelazny miecz *tutti*.
Puste pulpity – nagie szypułki, z których opadła kantylena płatek
po płatku. Widać trzy poziomy milczenia: kocioł – wystygła kadź huku,
pęk basów, które śpią pod ścianą jak pijani chłopi, a niżej, najniżej
ucięty smyczkiem pukiel³.

Skojarzenie dźwiękowego zdarzenia, jakim było wykonanie bliżej nieokreślonego utworu symfonicznego, z egzekucją, a estrady – z szafotem, trudno uznać

* Dr hab., adiunkt; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: jerzy.wisniewski@uni.lodz.pl

1 Zob. Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 559–564.

2 Pierwsze wydanie tego zbioru: Warszawa 1957; wydanie drugie poprawione: Wrocław 1997.

3 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 185.

za rezultat wyłącznie budujących doświadczeń słuchowych. To, co się rozgrywało w akustycznej przestrzeni sali koncertowej – co było współtworzone, w myśl sugestii poety, przez ekspresyjne partie skrzypiec oraz dudniące kontrabasy i kocioł – wywoływało zapewne najpierw konsternację, a następnie przerażenie i żal. Po głośnym *tutti* orkiestry, sprawiającym wrażenie energicznego cięcia katowskiego miecza, dalsza akcja dźwiękowa była jak gwałtowne (konwulsyjne?) konanie skazańca już pozbawionego głowy. Herbert przybliży istotę tego makabrycznego, muzycznego „przedstawienia” w symbolicznym obrazie dekapitacji symfonii, zawartym w pierwszym zdaniu prozy. Może z niego wynikać, że podczas wykonania utworu muzycznego, a więc podczas jego konkretyzacji w dźwiękach, dokonuje się – paradoksalnie – także jego dramatyczna agonía, czyli nieodwracalny i smutny proces obracania się w nicość wszystkich słuchanych brzmień. Sens tej dekapitacji może być jednak jeszcze inny. Można ją rozumieć jako utratę prymatu myśli („głowy”) nad muzyczną formą, kiedy to na przykład nagle – nietypowo zagrane – orkiestrowe *tutti* nieodwracalnie dekonstruuje uporządkowaną strukturę symfonii, doprowadzając ją do „zgonu”. Dekapitacja ta może zatem oznaczać zgubne dla muzyki eksperymentatorstwo, sprowadzające „śmierć” na jej dotychczasową postać.

Ta ponura diagnoza, sformułowana przez Herberta „po koncercie” symfonicznym, wydaje się podszyta niepokojem o przyszłe losy dwudziestowiecznej muzyki, opanowywanej przez awangardowe poszukiwania – zatroskaniem wynikającym raczej z życzliwych nastawień wobec tej sztuki. W prozie *Po koncercie* nietrudno jednak zauważyć sygnały zupełnie innej postawy poety. Jego niechęć wzbudzają niektóre z instrumentów orkiestry – jeszcze przed chwilą agresywnie atakujące słuchaczy swoimi głośnymi i gwałtownymi dźwiękami. Choćby kocioł, czyli „wystygła kadź huku”, albo kontrabasy, które już po zakończonej grze „śpią pod ścianą jak pijani chłopcy”. Te sarkastyczne wypowiedzenia, sformułowane przez poetę, obdarzonego bardzo czułym słuchem, pozwalającym mu uchwycić dźwiękowe niuanse⁴, wskazują wyraźnie, że nie zamierzał on po koncercie hamować swojego wzburzenia. Ale również wtedy postanowił nie ukrywać żalu za kojącymi orkiestrowymi brzmieniami, których nieobecność opisał tkliwym wyrażeniem: „opadła kantylena płatek po płatku”.

Niejednoznaczne spostrzeżenia i opinie, związane z obserwacjami instrumentów, zostały zawarte także w dwu innych prozach poetyckich Herberta: *Skrzypce* i *Klawesyn*. Spróbujmy przeczytać uważniej te dwa utwory.

* * *

4 Dowodzą tego chociażby audialne deskrypcje z wiersza *Głos* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*): „starca gadatliwość wody”, „nieprzerwany / szum ogromnej klepsydry / przesypującej liście w czarnoziem / czarnoziem w liście”, „płyty zielone i żółte / przytwierdzone szpilkami owadzich istnień / dźwięczą za każdym dotknięciem wiatru”.

Skrzypce

Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. Dlatego. A nie, jak twierdzą recenzenci muzyczni, żeby było piękniej. To nieprawda⁵.

Jak w większości próz, umieszczonych w drugiej części tomu Herberta *Hermes, pies i gwiazda*⁶, tak i w tym utworze, powstałym w latach 1952–53⁷, można dostrzec obecność mechanizmu demaskacji, charakterystycznego – według Stanisława Barańczaka – dla wielu poetyckich wypowiedzi Herberta i organizującego ich konstrukcję⁸. Podobnie jak one, proza ta opiera się na kompozycyjnym modelu „korygowania pozoru przez prawdę”⁹, mającym na celu ukazanie „prawdziwej natury przedmiotu”¹⁰. Zapytajmy zatem: co podlega demaskacji w *Skrzypcach*?

5 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 167.

6 Do drugiej części tego tomu, zatytułowanej *Proza poetycka*, weszło 66 utworów powstałych w okresie 1953–1956 (zob. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009, s. 55 i 443).

7 Rękopis *Skrzypiec* znajduje się w notatniku poety, opatrzonym przez niego inskrypcją: 1952/53. Notatnik ten znajduje się obecnie w Archiwum Zbigniewa Herberta, przechowywanym w Bibliotece Narodowej (akc. 17 1955 t. 44). W 1953 roku Herbert przepisał swoje 22 małe prozy do szesnastokartowego zeszytu, całość zatytułował *Bajki*, podpisał pseudonimem Patryk i zdedykował Tadeuszowi Chrzanowskiemu (zob. notę *Od wydawcy w*: Z. Herbert, *Bajki*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2009, s. 77–79). Proza *Skrzypce* otwiera cykl tych drobnych utworów. Jest także pierwszym ogniwem *Prozy poetyckiej* w tomie *Hermes, pies i gwiazda*.

8 O mechanizmie demaskacji, stanowiącym konstrukcyjną zasadę wielu utworów Herberta, a szczególnie jego próz poetyckich, pisał Stanisław Barańczak w monografii *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1994, s. 136–139. „Antytetyczny sposób myślenia i obrazowania oraz mechanika demaskacji jeszcze wyraźniej ujawniają swoją obecność na wyższym, kompozycyjnym poziomie, gdzie [...] funkcjonują jako konstrukcyjne rusztowania wielu utworów. Zwłaszcza w krótkich prozach poetyckich ten konstrukcyjny szkielet jest szczególnie obnażony i wyeksponowany. Zwróćmy uwagę, jak natrętnie powtarza się w wielu utworach schemat składniowy dający się w każdym wypadku sprowadzić do znanego nam już modelu rozumowania «z pozoru A jest A, tymczasem A jest B». [...] Czasami ten sam mechanizm logiczny jest nie tak wyraźnie ujawniony lub podlega składniowym transformacjom. Zawsze jednak obecność zwrotów «naprawdę», «i istocie», «prawdziwy» itp. służy jako wskaźnik, iż wiersz opiera się na stale tym samym modelu korygowania pozoru przez prawdę [...]. Innym wariantem są utwory, w których schemat «z pozoru... a w istocie...» ulega odwróceniu: najpierw zaprezentowana zostaje wersja prawdziwa, dopiero po niej zaś dokonuje się negacji wersji «fałszywej» (Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, s. 136–137).

9 Tamże, s. 137.

10 Tamże, s. 138.

Na narrację tego utworu składają się obserwacje i opinie, powstałe w wyniku słuchania skrzypcowej gry – obcowania z dźwiękami często wywołującymi biegunowo przeciwstawne odczucia i opinie. Specyfika brzmień tego niewątpliwie intrygującego instrumentu – podziwianego, ale i traktowanego z dystansem¹¹ – staje się przedmiotem lapidarnego wywodu, w którym wysnuta z przesłanek prezentowanych na wstępie i ujęta przerośnie teza („Płaczą ze wstydu i zimna”), umieszczona w czwartym (środkowym) zdaniu utworu, stanowi podstawę do negowania problematycznego poglądu („A nie, [...] żeby było piękniej”) i uznania go finalnie za fałszywy („To nieprawda”). Twierdzenie wyłaniające się z tej złożonej wypowiedzi można zatem sformułować następująco: skrzypce „płaczą” nie dlatego, „żeby było piękniej”, ale „ze wstydu i zimna”. Analizując zawarty w nim tok myślowy, nie trudno zauważyć, że właściwe – według Herberta – objaśnianie specyfiki skrzypcowych brzmień polega na określaniu ich przyczyny, a nie celu.

Początkowo można by więc uznać, że dla autora tej prozy najważniejsza stała się demaskacja myślowych nadużyć, których dopuszczają się „recenzenci muzyczni”, chcący wyjaśnić, dlaczego skrzypce brzmią w tak specyficzny i przejmujący sposób („płaczą”). Rezygnacja z rozważań o przyczynie na rzecz wskazywania celu sprawia bowiem, że ich objaśnienia przybierają postać arbitralnego i zarazem bezkrytycznego twierdzenia: „żeby było piękniej”. Formułując taki pogląd, muszą być zapewne przekonani, że „płaczliwie” dźwięki skrzypiec są bez wątpienia „piękne” i gdziekolwiek by zabrzmiały, „upiększałyby” rzeczywistość. Te z pewnością dyskusyjne (i naiwne) zapatrywania mogą być, z jednej strony, konsekwencją dogmatycznego postrzegania kwestii estetycznych, a z drugiej – prostodusznego przeświadczenia o bezwzględnej celowości (czy wręcz użyteczności) sztuki, w tym i muzyki. Herbert, kwestionując sens podobnych poglądów („To nieprawda”), sygnalizuje niezgodę zarówno na doktrynerskie pojmowanie piękna, jak i na przypię-

11 „O skrzypcach możemy przeczytać między innymi u Yehudiego Menuhina, że stanowią «wizerunek doskonałości»: «Skrzypce są jednym z najbardziej niezwykłych przedmiotów, jakie kiedykolwiek stworzono. Stanowią dzieło absolutnie mistrzowskie; ich głos jest tak czysty i silny, jakby dobiegał z samego nieba. [...] Dbanie o skrzypce, na różne sposoby jest znakiem szacunku, który jesteśmy winni temu cennemu i szlachetnemu instrumentowi». Z uwagi na kruchość i delikatność konstrukcji, skrzypcom z całą pewnością należy się szczególna troska. [...] Wysoki status skrzypiec, ich «nobiletująca moc» [...], kosztowność, pierwszoplanowa rola w muzyce Zachodu, utożsamianie ich z wirtuozostwem oraz bliżej nieokreślona «magia skrzypiec» – to wszystko stanowi bliżej nieokreślony mit. [...] Zauważmy, że w świetle tego polskie «skrzypce» w samej już swojej nazwie zawierają coś niskiego, coś «nie na miejscu», coś trudnego do zaakceptowania przez elitę. Skrzypce (w staropolskim «skrzypice») po prostu... skrzypią (a autorzy *Słownika Warszawskiego* przytaczają nawet zwrot «rypać na skrzypcach»), nie dziwny się zatem, że przez niektórych traktowane są jako coś gorszego od fortepianu.” (Adam Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 10, 18, 25).

sywanie kreacjom artystycznym wyłącznie funkcji ornamentacyjnych (przez co miałyby one na celu jedynie „przystrajać” świat wyszukanymi zdobieniami, zdolnymi „poprawiać” jego wizerunek). „Recenzenci muzyczni” ukazani w tej prozie wydają się podobni do konformistycznych twórców, sportretowanych w wierszu *Ornamentatorzy* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) – „ozdabiaczy”, „sztukatorów”, a także „skrzypków” i „flecistów”, „którzy dbają aby ton był czysty” oraz „strzegą arii Bacha na strunie G”¹². Zdają się należeć wraz z nimi do tego samego grona stróżów estetycznych doktryn i kanonów, propagujących wątpliwe lub zgoła fałszywe zapatrywania. Herbert, dystansując się od ich stylu myślenia, wyraża dezaprobatę wobec sztuki, będącej jedynie sprawnie funkcjonującym systemem pojęć, przepisów, chwytów czy konwencji; w ten sposób staje on po stronie twórczości, która wyrasta z prawdy ludzkiego doświadczenia i która, chcąc być wierna tej prawdzie, musi wykraczać poza utarte kanony i formy¹³.

Rozprawa z „recenzentami muzycznymi” – skądinąd często głoszącymi efektowne i zarazem zwodnicze opinie – to jednak tylko jedna z odsłon demaskacji przeprowadzanej w tej prozie. Intencją Herberta jest przede wszystkim odkrycie „prawdziwej natury” brzmień skrzypcowych, co wymaga – jak już wiadomo – ujawnienia ich przyczyny. Kierunek poszukiwań jest oczywisty: trzeba poddać oglądowi źródło dźwięków – a więc uważnie przyjrzeć się instrumentowi, który znalazł się w rękach muzyka i zaczyna rozbrzmiewać swym charakterystycznym głosem. Obserwacje te zostały udokumentowane w zdaniach, składających się na pierwszą część utworu: „Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. Dlatego”.

Poeta przedstawia swoje spostrzeżenia, odwołując się do intrygujących sformułowań. Wynika z nich, że podczas obserwacji skrzypiec odkrył on w ich wyglądzie i dźwiękach podobieństwa do sylwetki i głosu niemowlęcia. Znajdując te wizualne i akustyczne analogie, stworzył przenośny opis, zawierający charakterystykę tego instrumentu. Co zatem według niego znamionuje skrzypce? Są one przede wszystkim przedmiotem delikatnym i wymagającym troski (podobnie jak nowo narodzone dziecko „są nagie”, „mają chude ramionka”). Zadziwiają filigranowymi i osobliwymi kształtami (zarzysy ich korpusu – czyli „chude ramionka”, którymi „niezdarnie chcą się [...] zasłonić” – przypominają ułożenia niemowlęcych ramion i rąk). Są też wrażliwe na rozmaite zewnętrzne oddziaływania („Płaczą ze wstydu i zimna” – co między innymi może oznaczać, że reagują nieczystym dźwiękiem na niekorzystne zmiany temperatury czy wilgotności). Skrzypce mogą być ponadto postrzegane jako przedmiot niezwykle wartościowy i niepowtarzalny, wywołujący podziw (a nawet tkliwość). W końcu – dysponują

¹² Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 149–150.

¹³ Zagadnienie to stanie się tematem późniejszego wiersza Herberta *Apollo i Marsjasz*, opublikowanego w tomie *Studium przedmiotu* (1961).

one szczególnym, chwiejnym i przenikliwym, głosem (porównywanym do dziecięcego płaczu), zdolnym przykuć uwagę każdego słuchacza, silnie go poruszyć lub przynajmniej nie pozostawić obojętnym.

Poeta jednak nie poprzestaje wyłącznie na określeniu właściwości tych brzmień. Dąży on do wyjaśnienia, co decyduje o ich charakterze. Formułując twierdzenie, że skrzypce „płaczą ze wstydu i zimna”, sugeruje, jakie mogą być tego przyczyny. Co zatem może kryć się za słowami „wstyd” i „zimno” – nazywającymi czynniki powodujące „płacz” tego instrumentu? Wydaje się, że opisują one taką dyspozycję skrzypiec, która pozwala im zabrzmieć prawidłowo: takie ich – mówiąc przerośnie – „samopoczucie”, dzięki któremu mogą one „płakać” – czyli objawić słuchaczom swój charakterystyczny głos. Sposobność, by zagrały tak, jak to dla nich typowe, jest jednak – zgodnie z rozumowaniem zaprezentowanym przez poetę – wyraźnie uwarunkowana. Spodziewane brzmienia mogą bowiem pojawić się tylko dlatego, że – jak to zostało ujęte w tekście prozy – „skrzypce są nagie” i „mają chude ramionka”, którymi „niezdarnie próbują się [...] zasłonić”. Jakie są zatem – według poety – rzeczywiste przyczyny „płaczu” tego instrumentu? Co w istocie jest powodem jego specyficznych brzmień? Wydaje się, że ich determinantą są fizyczne parametry, wyróżniające skrzypce jako przedmiot. Są to zarówno ustalone kształty tego instrumentu (opisywane jako „chude ramionka”, charakterystycznie opuszczone – „ze wstydu”), jak i specjalnie dobrane materiały, stanowiące jego budulec (wskazane pośrednio przez metaforyczne wyrażenie „skrzypce są nagie”¹⁴). I to one, określając „naturę” skrzypiec, decydują o ich dźwiękowym potencjale. Innymi słowy – głos, którym dysponują, stanowi przejaw ich „kondycji”, nadanej im przez budowniczego; jest on zatem również rezultatem skomplikowanych prac lutniczych. Skrzypce „płaczą” – mówiąc skrótowo – dlatego, że zostały tak skonstruowane.

14 Wyrażenie „skrzypce są nagie” może przerośnie opisywać fakturę i kolor wierzchniej płyty pudła rezonansowego skrzypiec; jej powierzchnia jest zwykle błyszcząca (pokryta odpowiednim lakierem) i wykonana z drewna o jasnej barwie (na ogół świerkowego lub rzadziej jodłowego). Uchwyczone przez Herberta własności wizualne tej najbardziej wyeksponowanej części skrzypcowego korpusu mogą więc pośrednio wskazywać na materiały służące do budowy instrumentów smyczkowych. (Zob. Mieczysław Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka. Podręcznik dla szkół muzycznych II stopnia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 48–49).



Rycina skrzypiec Greffuhle'a, zbudowanych w 1799 roku („piękny przykład sztuki lutniczej Antonia Stradivariiego”)
 Źródło ilustracji: *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata*, Warszawa 1996, s. 210.

Wydaje się, że autor tej prozy dostrzega jednak jeszcze jeden warunek decydujący o skrzypcowej grze. Obok wspomnianych już powodów, związanych z fizycznymi własnościami tego instrumentu, istnieją też przyczyny, które można by nazwać „sytuacyjnymi”. Skrzypce bowiem mogą zabrzmieć swym charakterystycznym głosem jedynie w specjalnych okolicznościach. Składają się na nie oczywiście różne czynniki; Herbert wybiera spośród nich te, które wydają się najoczywistsze. Grające skrzypce – stwierdza – „są nagie”, co może oznaczać, że zanim zabrzmia, muszą zostać „obnażone”, czyli zapewne wyjęte z futerału, a następnie „bezwstydnie” wyeksponowane na ramieniu muzyka. Wtedy też widoczna staje się ich niepozorność – wprawiająca dodatkowo w zdumienie, kiedy zaczną się rozlegać ich przejmujące i donośne dźwięki. Warunkiem – czyli inaczej przyczyną – rozbrzmiewania tego instrumentu jest zatem także obecność osoby umiejącej na nim grać. Skrzypce „płaczą” – mówiąc skrótem – również dlatego, że gra na nich muzyk.

Odkrywanie czynników przesądających o charakterze brzmień tego instrumentu prowadzi w końcu ku ich najmniej uchwytnym i abstrakcyjnym źródłom, choć zarazem nierozzerwalnie związanym z ludzką kondycją. Sformułowanie „płaczą ze wstydu i zimna” sugeruje bowiem, że dźwięki skrzypiec są projekcją osobowych dyspozycji – emocji i usposobień – zarówno budowniczego instrumentu, jak i grającego na nim muzyka. Są zatem motywowane przez niepowtarzalne doznania pojedynczej osoby, dokonującej artystycznej kreacji.



Mistrz martwej natury Acquavella i Bartolomeo Cavarozzi, *Martwa natura ze skrzypkiem* (fragment), ok. 1620 (kolekcja prywatna).

Źródło ilustracji: Albert Ausoni, *Muzyka. Historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2007, s. 286–287.

Poszukiwania prawdziwej natury głosu skrzypiec, udokumentowane w narracji tej prozy, nie konkretyzują się jednak wyłącznie w spostrzeżeniach dotyczących przyczyny charakterystycznych brzmień tego instrumentu. Prowadzą one do ujawnienia kolejnych dyskusyjnych zagadnień. Herbert, snując rozważania o pochodzeniu „płacznego” brzmienia skrzypiec, poddaje bowiem demaskatorskiemu oglądowi jeszcze inną kwestię: estetyczną wartość muzyki. W istocie wskazuje na trudność jednoznacznej oceny tej sztuki. Dochodzi do takich wniosków, analizując dźwięki skrzypiec i stwierdzając, że są one estetycznie niejednoznaczne. Spostrzeżenia te zostały wpisane przez niego w koncept zastosowany w tym utworze – w porównanie wyglądu i dźwięku tego instrumentu do sylwetki i głosu niemowlęcia. Skrzypce – o czym już była mowa – „płaczą” jak dziecko, które niedawno przyszło na świat. Ich głos może wszakże wywoływać rozbieżne reakcje. Z jednej strony, może być drażniący: głośny i rozwibrowany, nierzadko denerwujący swą natarczywością¹⁵.

¹⁵ Skrzypce (pierwotnie określane jako *viola da braccio* – ‘wiola ramienna’) od początku swoich dziejów były uważane za instrument o głośnym i agresywnym dźwięku, co w dużej mierze przyczyniło się do ich zwycięstwa w rywalizacji z grającymi ciszej i subtelniej wiolami kolanowymi (*da gamba*). Ich powstanie oraz upowszechnienie od schyłku XVI wieku było związane z radykalnymi przemianami stylistycznymi zachodzącymi w muzyce, inicjującymi nową epo-

Nic więc dziwnego, że potrafi niepokoić i irytować¹⁶. Natomiast z drugiej strony, może budzić tkliwość: wzruszać i zdumiewać. Jak płacz niemowlęcia, który często bywa krzykiem, ale też kwileniem, tak brzmienie tego instrumentu, jest zdolne wyrażać różnego typu nastroje oraz treści symboliczne¹⁷. Skrzypce mogą ponadto – ze względu na skojarzenia z nowo narodzonym dzieckiem – symbolizować paradoksalność ludzkiego istnienia: opowiadać o jego sile, zdolnościach i woli życia, a zarazem o jego kruchości i bezbronności. Estetycznie niejednoznaczny dźwięk skrzypiec to dla Herberta figura muzyki – sztuki wymykającej się prostym ocenom.

—
kę – barok „Nowa generacja kompozytorów dążyła do wyrażania silnych wzruszeń, próbując przemawiać do serc słuchaczy. «Jakich namiętności nie wzbudzi i nie stłumi muzyka» – śpiewały nimfy leśne. Kompozytorzy wyrażali muzyką ludzkie uczucia z taką żarliwością, że stwarzali u słuchaczy całkowitą ich iluzję. [...] Instrumentarium musiało przejść proces surowej selekcji. W praktyce muzycznej utrzymać się mogły jedynie te instrumenty, które dysponowały wystarczająco szeroką skalą i dostateczną elastycznością dynamiki, umożliwiającą uzyskanie odcieni dynamicznych od pianissimo do fortissimo; od instrumentów oczekiwano śpiewności podobnej do głosu ludzkiego [...]; pełne rezerwy brzmienie wiol zostało tu zastąpione potężnym i plastycznym dźwiękiem «ostrzych skrzypiec», które – używając słów driad – «głoszą szarpiącą zazdrość i desperację, szal, gniewną zapamiętałość, otchłań cierpienia i szczyt namiętności». [...] Mocniejsze struny i lepsze rezonowanie wypukłego spodu, a chyba również i odmienna technika smyczkowa, czyniły go instrumentem silniejszym, niejako energiczniejszym od wioli dyskantowej. Playford nazywa je «ochoczymi i zwiewnymi» (*cheerful and spritely*), a Jean Rousseau (1687) uważał, że dessus de viole «pieszczą» (*flater*), a skrzypce «ożywają» (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 329–330, 337).

- 16 Negatywnych reakcji na tego typu brzmienia mogą doświadczać słuchacze nadwrażliwi na pewne barwy dźwięków, ale przede wszystkim osoby dotknięte neurologicznymi dysfunkcjami. Jedna z korespondentek Oliviera Sacksa, neurologa i psychiatry, badającego różne przypadki amuzji, opisała swoje dolegliwości, wywołane wysokimi – także skrzypcowymi – dźwiękami: „Słuchanie muzyki w wysokich rejestrach, na przykład śpiewu sopranu czy skrzypiec, sprawia mi ból. Mam wtedy w uszach tylko gwałtowny zgiełk dźwięków, nieprzyjemnych i wypierających wszystkie inne. Tak samo odbieram płacz dziecka. Muzyka często mnie irytuje, gdyż brzmi skrzypiąco i zgrzytliwie” (Cyt. za: O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 135). Zdarza się jednak, że nawet osoby oswojone z różnorodnymi odmianami muzyki nie znajdują estetycznego zadowolenia w słuchaniu solowej gry skrzypiec; stąd ich dystans do takich kompozycji, jak *Sonaty i Partity* na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha czy *Kaprysy* Nicola Paganiniego.
- 17 Pozwalają na to wyjątkowe możliwości artykulacyjne skrzypiec – różne typy smyczkowania: gra *détaché*, *legato*, *portato*, kilka odmian *staccato* (m. in. *martelé*, *staccato brillante*, *spiccato*, *gettato*), gra *sul ponticello* (bliżej podstawka), gra *sul tasto* (nad chwytnikiem), gra *con sordino* (z tłumikiem), gra *col legno* (drzewcem smyczka) oraz gra *pizzicato* (palcami zarówno prawej, jak i lewej ręki). Dodatkowe efekty osiąga się też przez wibrację, stosowanie tryłów, tremolo i tremolando oraz przez wydobywanie flażoletów (Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, s. 57–66).

Przesłanek do takich wniosków dostarczyło poecie prawdopodobnie przysłuchiwanie się skrzypcowej grze podczas koncertów. Spostrzeżenia, utrwalone w korespondencji z początku lat 50. XX wieku, prowadzonej przez Herberta z Jerzym Zawieyskim i Haliną Misiółkową, wskazują wyraźnie na podwójność jego sądów o muzyce, wykonywanej na tym instrumencie. Z jednej strony, jest ona przez niego podziwiana, stając się źródłem entuzjastycznych ocen i wyszukanych refleksji. W liście z 19 lutego 1952 roku Herbert pisał do Zawieyskiego:

W ostatnią niedzielę słuchałem Bacha. Grali III koncert Brandenburski. Cudowny koncert na dwoje skrzypiec d-moll, świetnie zagrany przez pp. Umińską i Dubiską. Jest w tym koncercie takie *largo ma non tanto*, że Boże miły zlituj się To jest nie tylko sama muzyka, ale także prosta i niezgłębiona sztuka. [...] Dalej jest tylko milcząca modlitwa i jeszcze może cichy płacz na dwoje oczu¹⁸.

Dźwięki dwojga skrzypiec – prowadzących misterne dialogi w drugiej części *Koncertu d-moll* Johanna Sebastiana Bacha (BWV 1043) – znajdują w finale tej podszytej emocjami relacji odniesienie do płaczu (zbieżne z funkcjonującym w prozie *Skrzypce*). Określenie „cichy” sugeruje jednak, że partie obu grających instrumentów odznaczają się przede wszystkim dyskrecją wyrazu i przez swą zaskakującą subtelność mogą stawać się źródłem głębokich wzruszeń.

Z drugiej strony, gra na skrzypcach nie jest postrzegana przez Herberta jako spełnienie ideału muzykowania. W liście do Misiółkowej z 27 kwietnia 1951 roku, pisząc o dystansie i sympatii wobec kilku instrumentów, określił swoje upodobania dźwiękowe następująco:

Bardzo chciałbym grać na jakimś instrumencie. Ale nie na fortepianie ani na skrzypcach. Może na flecie: chciałbym wydmuchiwać z siebie muzykę. Muzyka, kiedy przechodzi przez palce, intelektualizuje się jak pisanie¹⁹.

Instrumentem idealnym, według Herberta, jest flet, pozwalający wykonawcy zogniskować w swobodnym zadęciu nieograniczoną ekspresję. Na tym polega zdaniem poety uprawianie muzyki, która – jako domena uczuć – nie powinna, w imię swej substancjalnej czystości, podlegać kalkulacjom intelektu. Stąd też zapewne wynika jego przeświadczenie, że instrumenty angażujące do artykulacji dźwięków jedynie palce są upośledzone w dziedzinie muzycznego wyrazu. I dlatego ich dźwięki mogą budzić co najmniej zakłopotanie.

¹⁸ Z. Herbert / J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002, s. 68–69.

¹⁹ Z. Herbert, *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, red. M. Marchlewska, Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, Gdynia 2000, s. 37.

Herbert, rozważając estetyczną niejednoznaczność muzyki w prozie *Skrzypce*, zdaje się zauważać jednak jeszcze jedną właściwość tej sztuki, mogącą przesądzać o jej statusie. Informację o tym można także odczytać z analizowanego już konceptu, ukazującego paralelę między skrzypcami a niemowłkiem. Dźwięki skrzypiec mogą wprawiać w zakłopotanie, ponieważ brzmią „dziecięco”: budzą skojarzenia z głosem istoty jeszcze nieukształtowanej, manifestującej swoją niedojrzałość – niespokojnej, niecierplivej, narcystycznej. Dzieje się tak zapewne dlatego, że muzycy grający na tym instrumencie – a szczególnie wirtuozi – często w swych interpretacjach popadają w emocjonalne skrajności, chętnie stosują przejawskrawienia i po prostu popisują się. Trudno doszukać się w takim muzykowaniu realizacji postulatów estetycznego umiaru, formalnego rygoru oraz „wstydu uczuć” – dyrektyw programowo najbliższych Herbertowi, znajdujących wyraz w postulowanej przez niego poezji: powściągliwej emocjonalnie (a-romantycznej)²⁰, uczestniczącej w dialogu człowieka z „rzeczywistością konkretną”, „przeźroczyściej semantycznie” (a więc takiej, która zanadto nie koncentruje uwagi na sobie)²¹. Powszechnie (i bezmyślnie) podziwiane brzmienie skrzypiec może być, według Herberta, figurą sztuki niedojrzałej; taką właśnie wydaje się muzyka – przez swój emocjonalny („dziecinny”) charakter – i dlatego pozostaje, w przeciwieństwie do racjonalnej („dorosłej”) poezji, twórczością późniejszego rzędu.

Skrzypce, w funkcji motywu służącego do opisanie muzyki jako sztuki wymykającej się jednoznaczny ocenom, nie pojawiają się w twórczości Herberta jednorazowo.

20 W autokomentarzu do wiersza *Dlaczego klasycy* Herbert z ironicznym dystansem wyraził się o „ekshibicjonistycznej” postawie wielu dwudziestowiecznych twórców: „Romantyczna koncepcja poety obnażającego swoje rany, opowiadającego o własnym nieszczęściu ma dziś wielu zwolenników mimo przemian stylów i gustów literackich. Uważa się powszechnie, że świętym prawem artysty jest jego ostentacyjny subiektywizm, manifestowanie obolatego «ja»” (Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, w: tegoż, *Wiersze Wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 391).

21 To sformułowania pochodzące z „programowego” tekstu Herberta *Poeta wobec współczesności*, wygłoszonego podczas IX Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej w maju 1972 roku i opublikowanego po raz pierwszy w miesięczniku „Odra” (1972, nr 11, s. 48–50): „Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiemy aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej zdolności kontemplacji. [...] Otóż nie mając pretensji do nieomyślności, a wypowiadając tylko moje predylekcje, chciałbym powiedzieć, że najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cech przeźroczyści semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przeźroczyść semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość” (tenże, *Poeta wobec współczesności*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, s. 397–398).

Instrument ten został przywołany w trzyczęściowym „poemacie” *Pana Cogito przygody z muzyką* z tomu *Elegia na odejście* (1983)²², stanowiącym podsumowanie krytycznego i wieloetapowego dyskursu poety o sztuce dźwięków (rozpisanego na wiele utworów z różnych faz jego twórczości). Bohater tego wiersza, rozdarty pomiędzy podziwem a niechęcią wobec muzyki, która przestała mu dostarczać radości, zaczął gromadzić przeciwko niej argumenty, by – między innymi – „zrzucić ciężar własny / na wątłe ramiona skrzypiec”. Z tej podszytej autoironią wypowiedzi, wynika wyraźnie, że tracąca jego względy i traktowana z rosnącą niechęcią sztuka dźwięków (i ostatecznie porzucona z powodu „różnicy charakterów”), nie przestała jawić się mu jako finezyjna i delikatna – podobnie jak konstrukcja „nagich” skrzypiec.

* * *

Klawesyn

Jest to właściwie szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem. Można by pomyśleć, że przechowują tam spleśniałe listy, cygańskie dukaty i wstążki. A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszcz srebrnych liści²³.

Podobnie jak *Skrzypce*, także i ta proza z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957)²⁴, opublikowana po raz pierwszy w 7. numerze „*Twórczości*” z 1956 roku, a napisana w latach 1952–53²⁵, jest demaskacją²⁶. Co w tym przypadku staje się jej obiektem?

22 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 559–564.

23 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 172.

24 *Klawesyn* stanowi szóste ogniwo w cyklu *Proza poetycka* w tym tomie.

25 Rękopis *Klawesyngu* znajduje się w notatniku poety, opatrzonym przez niego inskrypcją: 1952/53. Notatnik ten znajduje się obecnie w Archiwum Zbigniewa Herberta, przechowywanym w Bibliotece Narodowej (akc. 17 1955 t. 44). Proza ta znajduje się także we własnoręcznie wykonanym przez poetę zbiorze pt. *Bajki* (ofiarowanym Chrzanowskiemu w prezencie imieninowym) w wersji przed zmianami, wprowadzonymi później w tekście drukowanym w „*Twórczości*” oraz w tomie *Hermes, pies i gwiazda*:

Jest to właściwie szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem. Można by pomyśleć, że przechowują tam spleśniałe listy, cygańskie dukaty i wstążki. A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszcz srebrnych liści.

(Cyt. za: Z. Herbert, *Bajki*, s. 47).

26 Zob. przypis 8.

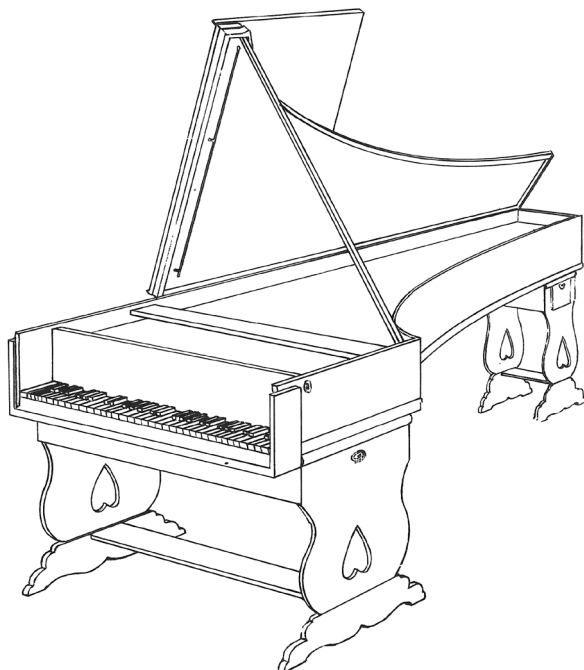
Zdania tworzące narrację tego utworu są zapisem spostrzeżeń towarzyszących obserwacji klawesynu²⁷ – instrumentu muzycznego, nastrożającego niemało trudności w identyfikacji i ocenie. Ze względu na skomplikowane dzieje i raczej incydentalną obecność w muzyce uprawianej tak w obecnym, jak ubiegłym wieku, nie należy on do przedmiotów powszechnie znanych. Wycofywany stopniowo z użycia pod koniec XVIII wieku, ustępujący miejsca fortepianowi (wraz z kształtowaniem się w sztuce dźwięków nowego typu ekspresji, przyjmującej za główny środek wyrazu płynne zmiany dynamiki) – zapomniany na blisko sto lat, był jednak od początku XX stulecia powoli przywracany wykonawstwu dzieł dawnych kompozytorów i używany niekiedy także przez twórców nowej muzyki. Trudno się zatem dziwić, że przy pierwszym kontakcie z nim łatwo o pomyłki i nieporozumienia.

Być może właśnie dlatego proza Herberta wydaje się zrazu demaskacją niekompetencji kogoś przyglądającego się po raz pierwszy temu instrumentowi. Początkowo klawesyn jest tu bowiem rozpoznawany opacznie jako pokojowy mebel – jako „szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem”, służąca zapewne do przechowywania mniej lub bardziej cennych pamiątek. Dopiero dokładniejsze przyjrzenie się temu dziwnemu przedmiotowi – być może zajrzenie do jego wnętrza – pozwala przekonać się, że nie jest on składnicą rzeczy zapomnianych (i być może już nikomu niepotrzebnych), lecz – mówiąc przenośnie – mieszkaniem osobliwych brzmień, zdatnych wszakże do tworzenia muzyki. Jest on w istocie instrumentem muzycznym, czego definitywnym poświadczeniem stają się po prostu jego dźwięki – przenośnie opisane w ostatnim zdaniu prozy: „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”. Tak rekonstruowana historia nawiązywania pierwszych relacji z klawesynem przez muzycznego laika, który w jej finale przypuszczalnie uderza w klawiaturę tego instrumentu (początkowo tylko go oglądał – teraz także słyszy), mogłaby – gdyby czytać ją jak parabolę – stanowić wykładnię przestrogi, by w patrzeniu na świat nie poprzestawać na powierzchownym oglądzie rzeczy, szczególnie tych sięgających swym rodowodem czasów minionych.

27 Klawesyn (fr. *clavesin*, wł. *clavicembalo*, ang. *harpsichord*) to instrument muzyczny z grupy chordofonów szarpanych, wywodzący się od psalterium, w którym zastosowano mechanizm klawiszowy, wyposażony w skoczki z piórkami, zaczepiającymi o struny i pobudzającymi je do drgań. Dźwięk klawesynu jest delikatny i krótkotrwały. Jego pudło rezonansowe (zamknięte od spodu w dawnych instrumentach, a otwarte w jego dwudziestowiecznych wariantach) miało najczęściej kształt skrzydłowy; w małych odmianach klawesynu – takich jak szpinet (wł. *spinetta*, fr. *épinette*) i wirginał (ang. *virginal*) – miało formę prostokątną (Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, s. 100–103). „W języku polskim duże instrumenty o formie skrzydłowej nazywano zrazu klawicymbałami. Terminem tym początkowo określano również małe instrumenty typu szpinetu czy wirginału. Współczesny termin klawesyn utrwalił się dopiero w XX wieku.” (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. St. Olędzki, Kraków 1989, s. 312).

Demaskacja świadomości (wyłaniającej się zza narracji tej prozy) kogoś „wzdziedziczonego” z przeszłości, a zatem niewprawnego w kontaktowaniu się z tym, co dawne, nie może być jednak uznana za jedyną realizację autorskich zamysłów. Poeta nie poprzestał tu na prezentacji osoby dysponującej jedynie „nainnym” punktem widzenia; postanowił posługiwać się równoległe drugim głosem. Wskazana staje się zatem jeszcze inna lektura. Przedmiotem demaskacji – a więc dociekania i sprawdzania, czym coś jest w swej istocie oraz jaką ma wartość – wydaje się bowiem rzecz, która stała się tematem utworu Herberta – czyli klawesyn. W takiej sytuacji za monologiem podmiotu tej prozy nie mógłby ukrywać się muzyczny ignorant. Wypada założyć, że do odkrywania prawdy o klawesynie przystępuje ktoś już jakoś zaznajomiony z tym instrumentem i zarazem wdrożony w percepcję muzyki. Chcąc odczytywać jego refleksje z zapisów tworzących ten utwór, trzeba choćby w zarysie poznać jego kwalifikacje w tej dziedzinie. Tym samym – trzeba, podejmując lekturę, zadać pytania o doświadczenia poety: o realne i możliwe kontakty z instrumentem, będącym tematem tej prozy – o wrażenia wzrokowe i słuchowe, które mogły dostarczyć inspiracji przy jej tworzeniu. Czytelnika tego utworu może bowiem zastanawiać pochodzenie konceptów zastosowanych przez Herberta w lakonicznym, lecz przecież niezwykle wyrazistym opisie klawesynu. Dlaczego jawi się on poecie jako „szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem”? Czemu budzi skojarzenia z buduarowym meblem? Co zdecydowało, że jego dźwięki zostały opisane wyrażeniem: „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”? Dociekania te mogą stać się zaczynem kolejnych pytań, wykraczających wprawdzie poza twórczość i biografię poety, ale trudnych do pominięcia – dotyczących chociażby dostępności klawesynu, jego obecności w wykonawstwie muzycznym, możliwości zapoznania się z jego odmianami – w ściśle określonym czasie historycznym, z którym wiąże się geneza i publikacja tego tekstu Herberta, a więc w Polsce w końcu lat 40. i pierwszej połowie lat 50. XX wieku. Zaznaczając potrzebę uwzględniania także tego kontekstu, wróćmy jednak do wypowiedzeń skonstruowanych przez poetę w jego miniaturowej prozie.

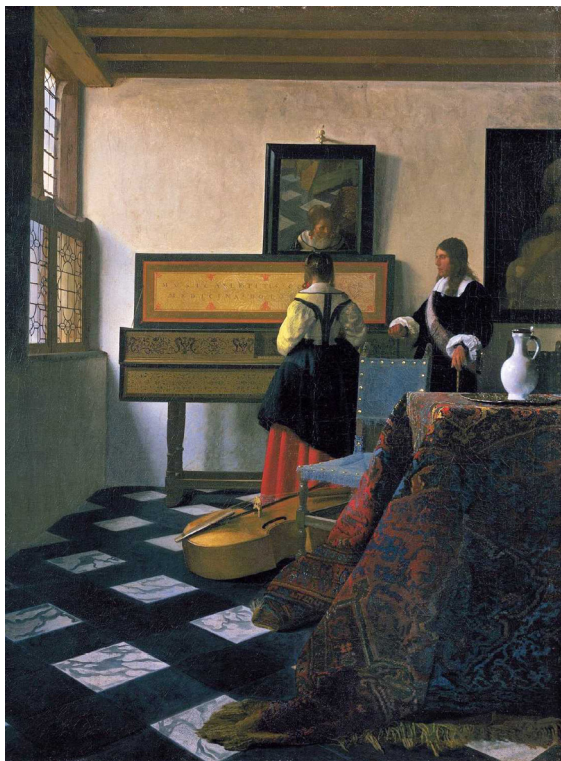
Wydaje się, że intencją Herberta jest odkrycie prawdziwej natury klawesynu, czyli przeprowadzenie studium oraz rozwinięcie wartościującej refleksji o jego dźwięku, i tym samym przedstawienie jakiegoś sądu na temat muzyki. Wszystko jednak zaczyna się od zagadkowego opisu instrumentu, którego kształt wyraźnie odbiega od jego najbardziej znanej i rozpowszechnionej konstrukcji skrzydłowej – z charakterystycznie uchylanym wiekiem.



Rycina klawesynu Antunes, Lizbona 1789 r. (Conservatorio Nacional Lizbona).

Źródło ilustracji: *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata*, Warszawa 1996, s. 232.

Klawesyn ukazywany przez Herberta jest prostokątny, raczej nieduży, budzi skojarzenia z szafką na szpargały – sekretarzykiem albo toaletką (poza jego boczne ścianki przypuszczalnie nie wystaje klawiatura), a oglądany z bliska wydaje się wykonany z drewna orzechowego, inkrustowanego czarnym (hebanowym?) obramowaniem. Co w rzeczywistości oglądamy – prowadzeni tym lapidarnym opisem poety? Na pewno nie mamy tu do czynienia z dużym instrumentem przeznaczonym do sali koncertowej; widzimy instrument domowy – komnatowy – przeznaczony na przykład do kobiecego apartamentu. Prawdopodobnie to wirginał – prostokątny, skrzynkowy klawesyn, rozpowszechniony w XVI i XVII wieku w Anglii i Niderlandach, utrwalany na obrazach wielu flamandzkich malarzy, także w kilku dziełach Johanna Vermeera. Od razu warto zapytać: czy Herberta zainspirował przy tworzeniu tego opisu realny przedmiot, czy raczej przedstawienie malarskie? Czy mógł zetknąć się gdzieś na przełomie lat 40. i 50. XX wieku (może w jakimś polonijnym domu w Sopocie lub Gdańsku?) ze starym, flamandzkim wirginałem? W tamtych latach mógł jednak na pewno oglądać reprodukcje obrazów Vermeera – więc może i *Lekcję muzyki* (ok. 1662–65), przedstawiającą kobietę grającą na wirginalu pod okiem nauczyciela.



Johannes Vermeer, *Lekcja muzyki* (fragment), ok. 1662–1665 (The Royal Collection, Buckingham Palace, London). Źródło ilustracji: N. Schneider, *Vermeer 1632–1675. Ukryte emocje*, Warszawa 2005, s. 41.

Nie mogąc (z braku informacji) rozstrzygnąć definitywnie tych interesujących kwestii, warto jednak nie porzucać tropów malarskich, i zwrócić uwagę na jeden z eksponatów przynależących do epistolarnej spuścizny Herberta. Zainteresowanie wzbudza pocztówka z 5 września 1952 roku, którą poeta wysłał do swojego mentora – profesora Henryka Elzenberga – dziękując mu za pozwolenie zdawania egzaminu w dodatkowym terminie i zapowiadając swój przyjazd²⁸.

²⁸ Oto pełny tekst tego krótkiego listu: „Wielce Szanowny Panie Profesorze, / Bardzo dziękuję za piękną kartkę i pozwolenie zdawania egzaminu. Pozwolę sobie przyjechać we wtorek rano 9^{1/2}. Przepraszam za ten okrutny przejaw sztuki. Aż strach pomyśleć, że ten inferalny szwabski klawicymbał był kiedyś modern. Co będzie z nami? / W Sopocie deszcz i zimno że aż strach. / Serdecznie pozdrawiam Pana Profesora // Zbigniew Herbert” (Z. Herbert / H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2002, s. 41).



Ernst Horst

Ein sonniger Nachmittag

Źródło ilustracji: www.art-center.de

Na karcie tej – wydanej w niemieckiej serii „Moderne Meister” – znalazła się kolorowa reprodukcja obrazu Ernsta Horsta *Ein sonniger Nachmittag* (*Słoneczne popołudnie*), przedstawiającego wnętrze mieszkania: przestrzeń dwu pokoi ustawionych amfiladowo. W pierwszym z nich znajduje się stołowy, klawiszowy instrument – co ważne – koloru orzechowego z czarnym obramowaniem na dolnym brzegu, korespondujący z wizerunkiem „szafki” przedstawionej przez Herberta w prozie *Klawesyn*. Stoi on pod ścianą, frontem do widza obrazu; jest otwarty, na pulpicie leżą rozłożone nuty, obok znajduje się puste krzesło. Właścicielka tego instrumentu siedzi w drugim pokoju za stołem przy oknie; przypuszczalnie jest zajęta wyszywaniem. Herbert, pisząc do Elzenberga, odniósł się do obrazu z pocztówki w znamienny sposób: „Przepraszam za ten okrutny przejaw sztuki. Aż strach pomyśleć, że ten inferalny szwabski klawicymbał był kiedyś modern”²⁹.

Chcąc ujemnie zrecenzować wartość tego – raczej miernego artystycznie – malarskiego przedstawienia (powstałego prawdopodobnie na przełomie XIX i XX wieku), Herbert wybrał z jego motywów ten najbardziej wyeksponowany kompozycyjnie

²⁹ Z. Herbert / H. Elzenberg, *Korespondencja*, s. 41.

– instrument znajdujący się na pierwszym planie – i nadał mu negatywną kwalifikację. Rozpoznając w nim klawesyn, odwołał się jednak do jego staropolskiej nazwy – klawicymbał³⁰ – sprawiającej wrażenie określenia pejoratywnego (ze względu na dwuznaczność słowa „cymbał”, współtworzącego to dawne miano). Użył także epitetów – „inferalny” i „szwabski” – budzących jednoznacznie ujemne skojarzenia. Warto wszakże zaznaczyć, że identyfikacja tego instrumentu, przeprowadzona przez Herberta, jest niepoprawna; na obrazie Horsta widnieje bowiem dziewnastowieczne, stołowe fortepiano – kształtem przypominające nieco dawny wirginał³¹. Nasuwa to zrazu przypuszczenie, że poeta nie spotkał się bezpośrednio z podobnym instrumentem; nie jest jednak wykluczone, że będąc po wojnie mieszkańcem Sopotu (i odwiedzając regularnie Gdańsk) napotkał kiedyś wśród rzeczy pozostawionych przez wysiedlonych Niemców osobliwy, stołowy fortepian³², który – podobnie jak ten z pocztówki – mógł opatrywać zjadliwym mianem: „szwabski klawicymbał”.

Niezależnie od tych niejasności, wizualne paralele między instrumentami przedstawionymi na obrazie *Ein sonniger Nachmittag* i w utworze *Klawesyn* wydają się niewątpliwe. Definitywne potwierdzenie tych zbieżności przynosi wgląd w rękopis Herbertowej prozy. Jej pierwotny tekst poeta opatrzył bowiem dwoma rysunkowymi szkicami prostokątnego klawesynu, wyraźnie zainspirowanymi wizerunkiem instrumentu z pocztówkowej reprodukcji³³.

Czy jednak negatywne konotacje związane z klawicymbałem z obrazu Horsta zostały automatycznie przeniesione przez Herberta na klawesyn opisany w jego prozie? Jeśli tak się stało, to pierwszym sygnałem nieprzychylnego nastawienia do tego instrumentu mogłoby być sformułowanie użyte przez poetę już w pierwszym zdaniu utworu: „Jest to właściwie szafka”. Gdyby słowa te uznać za wypowiedź nie

30 Zapomniany instrument i jego nazwę przybliżał na początku XX wieku Zygmunt Gloger: „Klawicymbał, po włosku *cembalo*. Tak nazywano w XVIII wieku instrument klawiszowy, udoskonalony nareszcie na fortepian.” (Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. III, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 31).

31 Instrument przedstawiony na obrazie Horsta można zidentyfikować jako fortepian, zwracając uwagę na dwa pedały (których mechanizm został oprawiony w charakterystyczną ramę o kształcie liry) oraz na rozmiar klawiatury (znacznie szerszej od klawesynowej). Bardziej wprawny znawca rozpoznawałby go zapewne po specyficznej obudowie, a także po metryczce (z nazwą producenta), umieszczonej nad klawiszami.

32 Informację, że stołowe fortepiany mogły być elementem wyposażenia wielu gdańskich i sopockich domów przed drugą wojną światową uzyskałem podczas rozmowy z Aliną Mądry z Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu.

33 Uwagę przykuwa drugi rysunek, przedstawiający klawesyn niekształtnie – jako zdeformowaną (tracącą równowagę?) konstrukcję, która za chwilę ulegnie nieodwracalnemu rozpadowi. Być może w tej spontanicznie kreślonej „karykaturze” znalazło odwzorowanie niezbyt przychylnie (pełne rezerwy i zakłopotania) nastawienie poety do tego instrumentu.

muzycznego laika, lecz kogoś świadomego, że ogląda instrument klawiszowy, a nie zwykły mebel, to ich wykorzystanie mogłoby służyć do wyrażenia dystansu wobec rzeczy po prostu nie wzbudzającej podziwu. Mogłoby oznaczać jej satyryczną deprecjację – drwiące, podszyte humorem umniejszanie wartości: klawesyn „to nic innego” – tylko buduarowa „szafka”, a nie magiczna skrzynka, wytwarzająca zagadkowe brzmienia.

Skądinąd szafkę tę dookreślają ujemnie również domysły na temat jej zawartości, przedstawione przez narratora w drugim zdaniu prozy: „Można by pomyśleć, że przechowują tam spłowiełe listy, cygańskie dukaty i wstążki.” Czym ona jest w tak nakreślonym wyobrażeniu, noszącym ślady „dziecięcej” dociekliwości i fantazji? Mogłaby być skrytką na drogocenne przedmioty, a jest raczej składzikiem rupieci. Wypełniają ją bowiem kartki z zapisami zapomnianych i unieważnionych przez czas wyznań („spłowiełe listy”), monety o wątpliwej wartości („cygańskie dukaty”), pozostałości z przyozdobień ubiorów lub fryzur („wstążki”). Chciałoby się powiedzieć: oto cmentarzyk rzeczy już zbytecznych.

Czy klawesyn – postrzegany jako „szafka” z buduaru – jest przechowalnią jakościowo podobnych rzeczy? Jaką wartość mogą przedstawiać mieszkające w nim dźwięki? Herbert opisał je w ostatnim zdaniu prozy: „A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści.” Nietrudno zauważyć przypisaną im ambiwalencję.

Z jednej strony, dźwięki te wydają się biegunowym przeciwieństwem zmysłonych i niepięknych listów, dukatów czy wstążek. Przedstawione za pomocą kunsztownej metafory, wydają się prawdziwym i jedynym skarbem, przechowywanym w klawesynowej skrzynce. Jak zostało opisane ich brzmienie? Składa się ono z dwu elementów: z dźwięcznego tonu, porównywanego do głosu kukułki oraz z metalicznych szelestów, syków i szumów, przedstawionych w wyrażeniu „gąszcz srebrnych liści” – nie tylko przez odniesienia przedmiotowe, ale także za pomocą instrumentacji głoskowej (dźwiękami spółgłosek: sz, cz, s, ch, ś, ć). Klawesynowe brzmienia zostały oddane przy pomocy tych dwu konceptów trafnie. W akustycznym obrazie dźwięków tego instrumentu można bowiem rzeczywiście zauważyć obecność tonu i szmerów. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach Herbert zapoznał się z grą klawesynu, tak by mógł usłyszeć składowe jego brzmień. Przypuszczalnie było to na koncercie – w kontakcie z żywą muzyką. Informacji o tym jednak nie przekazał w swoich listach, pisanych na początku lat 50. do Haliny Misiołkowej i do Jerzego Zawieyskiego – z którymi zwykł dzielić się spostrzeżeniami dotyczącymi muzycznych występów i gry solistów (np. Bolesława Woytowicza, Eugenii Umińskiej, Ireny Dubiskiej)³⁴. Koncertujący w tamtych czasach polscy klawesyniści (np. Emma Altberg, Janina Wysocka-Ochlewska, Kazimierz

³⁴ Zob. Z. Herbert, *Listy do Muzy*, rs. 44, 45–46, 49, 106; Z. Herbert / J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, s. 68.

Flatau) nie zostali odnotowani w tych korespondencjach. Nie jest zatem pewne, czy słyszał ich występy. Śladem uczestniczenia przez Herberta w choćby jednym recitalu klawesynowym może być jednak ptasi motyw, otwierający opis gry tego instrumentu. Śpiewy kukułki oraz głosy innych ptaków stawały się przedmiotem muzycznej onomatopeizacji w kompozycjach klawesynistów francuskich, które zwykle stanowiły stały punkt programu koncertów barokowej muzyki klawiszowej. Jedną z najpopularniejszych miniatur, wykonywanych na recitalach (często na bis) jest *Kukułka* (*Le Coucou*), skomponowana w 1735 roku przez Louisa Claude'a Daquina; inne, równie efektowne utwory tego typu zostały napisane przez Jeana Philippe'a Rameau (np. *Le Rappel des Oiseaux* [*Naśladowanie ptaków*], *La Poule* [*Kura*]) oraz François'a Couperina (np. *Le Rossignol-vainqueur* [*Słowik zdobywca*]). W prozie Herberta odniesienie do *Kukułki* Daquina realizuje się jednak nie tylko w tak elementarny sposób. Wyrażenie „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści” wydaje się niezwykle trafnym opisem dźwiękowego przebiegu tej muzycznej miniatury. Kukanie (przeskakujące z partii jednej ręki do drugiej) zostało w tej kunsztownej kompozycji otoczone „gąszczem” dźwiękowych figuracji (skądinąd też wędrujących pomiędzy partiami obu rąk), składających się na akordowy akompaniament. Ptasie śpiewanie sprawia tu wrażenie „zaplątanego” w gęste, dźwiękowe sieci³⁵. Figuracje te – zagrane na klawesynie – odsłaniają jeszcze inną własność: układają się w ciągi metalicznych („srebrnych”) brzmień – tworzących ornamentacyjną osnowę dla cyklicznie powracającego głosu kukułki. Dźwięki tego instrumentu mogą więc wydawać się czyste i szlachetne³⁶. Herbert jednak zaprojektował jeszcze inne odczytanie finału swej prozy.

Z drugiej strony, wypowiedzenie „A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”, dostarcza przesłanek do negatywnego wartościowania dźwięków klawesynu. Rozważmy jedną z nich. Trudno nie dostrzec ujemnie zabarwionego słowa „zaplątana”, opisującego relację pomiędzy kukułką a srebrnymi liśćmi. Spróbujmy odtworzyć sytuację nakreśloną przy pomocy tego słowa i określić jej znaczenie. „Kukułka zaplątana” to ptak, który się szamocze – a więc

35 Dźwiękową akcję *Kukułki* Daquina, rozgrywającą się w tych dwu brzmieniowych planach, sugestywnie ukazuje interpretacja George'a Malcolma, utrwalona na płycie wytwórni Decca (LP) SPA 261: Louis Claude Daquin: *Premier livre de pieces de clavecin (1735) / Troisieme Suite / Le coucou*; link do tego nagrania: <https://www.youtube.com/watch?v=9dA6l8oRPmc>.

36 Charakterystykę brzmień klawesynowych wszechstronnie przedstawił Bohdan Pociąg w książce *Klawesyniści francuscy*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 1969, s. 59–62. Oto wybrany fragment tego studium: „brzmienie, barwa klawesynu jest – w dolnych rejestrach – ciemna, nasycona, przypominająca odcień starego, spatynowanego złota; [...] w górnych rejestrach dźwięk klawesynu staje się przejrzysty, jasny, srebrzysty, cienki, subtelny i wyrazisty – jak najdelikatniejsze koronki, najkunsztowniejsze, najbardziej misterne srebrne filigrany [...]. Można by też rzec, iż «średnica» klawesynu ma barwę, a raczej barwy przyzmiłone, łagodne, barwy w półcieniu lub półświecie, w najbardziej subtelny sposób «zmieszane» [...]” (tamże, s. 59–60).

już nie śpiewa. Do szeleszczących brzmień „srebrnych liści” dołączają się zatem nie czyste tony jej głosu, lecz trudne do określenia dźwięki usidlonej istoty, która być może za chwilę straci życie z wycieńczenia. Z obrazu „kukułki zaplątanej” w pułapkę (matnię?) można wnioskować, że klawesyn to nie skarbnica nadzwyczajnych dźwięków, łączących w zgodzie czyste tony i srebrzyste szelesty, ale w istocie miejsce konania wszystkiego, co śpiewne. Czyżby on także – jak buduarowa szafka – miał być symbolicznym cmentarzem? – cmentarzem śpiewnych tonów? Z tak odczytywanych znaczeń wyłania się sugestia, że klawesyn to nie instrument melodyczny, ale w istocie – perkusyjny; to źródło trudnych do zniesienia, metalicznych dźwięków, epatujących chłodem, wprawiających w rozdrażnienie i posępny („grobowy”) nastrój.

Zapytajmy: czym mogły być umotywowane te akustyczne obserwacje poety? Być może były one efektem uważnego i krytycznego wsłuchania się w brzmienie klawesynów używanych w połowie XX wieku, odbiegających konstrukcyjnie od swych historycznych pierwowzorów i dlatego grających płasko i mało dźwięcznie – można by rzec: „perkuszynie”³⁷. Jeśli jednak Herbert nie miał okazji zgłębiania brzmień tych instrumentów, mógł przejmować opinie innych osób. Nie jest wykluczone, że znał krytyczne uwagi na temat klawesynowego dźwięku, sformułowane przez Jarosława Iwaszkiewicza w książce o życiu i twórczości Jana Sebastiana Bacha, opublikowanej w 1950 roku; klawiszowi „przodkowie” fortepianu – klawikord i klawesyn, na których za życia grał i komponował Bach – to według Iwaszkiewicza tylko „brzęczące pudła”, w istocie niezdatne do prezentowania doskonałych dzieł lipskiego kantora, zasługujących jedynie na fortepianowe interpretacje³⁸.

Innych przesłanek ujemnej oceny dźwięku klawesynu można by jeszcze doszukiwać się w negatywnych znaczeniach, wpisanych w symbolikę śpiewu kukułki, który oprócz tonalnej czystości, odznacza się także jednostajnością i monotonią³⁹. Określenia te wydają się celnie opisywać nie tylko męczące, „mechaniczne” brzmienia tego instrumentu, ale także ich niezmienną, nie dającą się płynnie regulować głośność.

Herbert w prozie *Klawesyn* potwierdził swoje upodobanie do nadawania wypowiedziom ujęć dwuznacznych. Zaznaczył tę postawę w jeszcze inny sposób, dopisując dekadę później do swoich rozważań o klawesynie, ciekawe postscriptum.

37 O dźwięku tych instrumentów krytycznie wyrażali się nawet sami klawesyniści: „Klawesyn Pleyela brzmi jak maszyna do pisania tak w Paryżu, jak w Berlinie», pisał w swoim dzienniku młody Ralph Kirkpatrick” (M. Elste, *Klawesyn – nostalgiczna maszyna muzyczna. Historia bezprecedensowego renesansu*, „Canor” 1994, nr 3 [10], s. 41). Popularne też było powiedzenie, że klawesyn Pleyela to „klatka kanarka drapana widelcem”.

38 Zob. J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2014, s. 50.

39 Sama kukułka to także symbol dwuznaczny. Zob. hasło *Kukułka*, w: Wł. Kopalniński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 181–182.

W eseju *Siena* (ze zbioru *Barbarzyńca w ogrodzie*) w opisie *Maesty* Simona Martiniego, zostało użyte (we fragmencie dotyczącym baldachimu nad głową Madonny) następujące porównanie: „Złoto i błękit wyleniały na skutek wilgoci, ale tonacja tego koncertu jest czysta jak dochodzący z daleka dźwięk klawesynu”⁴⁰.

Bibliografia

- Antoniuk Mateusz, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- Barańczak Stanisław, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1994.
- Czech Adam, *Ordynaci i trędowni. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Drobner Mieczysław, *Instrumentoznawstwo i akustyka. Podręcznik dla szkół muzycznych II stopnia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
- Elste Martina, *Klawesyn – nostalgiczna maszyna muzyczna. Historia bezprecedensowego renesansu*, „Canor” 1994, nr 3 [10], s. 37–44.
- Gloger Zygmunt, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- Herbert Zbigniew, *Bajki*, oprac. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.
- Herbert Zbigniew, *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, red. M. Marchlewska, Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, Gdynia 2000.
- Herbert Zbigniew, *Skrzypce, Klawesyn, Po koncercie*, w: Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 167, 172, 185.
- Herbert Zbigniew / Elzenberg Henryk, *Korespondencja*, red. Barbara Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2002.
- Herbert Zbigniew / Zawieyski Jerzy, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. Paweł Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002.
- Iwaskiewicz Jarosław, *Jan Sebastian Bach*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2014.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Pociej Bohdan, *Klawesyniści francuscy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
- Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. Stanisław Olędzki, Kraków 1989.
- Sacks Oliver, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. Jerzy Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009.

⁴⁰ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 88.

Jerzy Wiśniewski

Deprecjacja czy podziw? O Skrzypcach i Klawesynie Zbigniewa Herberta

Streszczenie

Już we wczesnych utworach Zbigniewa Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957) można odnaleźć sygnały wskazujące, że kontakty z muzyką stanowiły dla poety źródło ambiwalentnych odczuć i refleksji. Świadczą o tym między innymi spostrzeżenia i opinie na temat muzyki symfonicznej, wyrażone w prozie poetyckiej *Po koncercie*, a także rozważania dotyczące dźwięku instrumentów muzycznych zawarte w prozach *Skrzypce* i *Klawesyn*. W obu tych utworach można dostrzec obecność mechanizmu demaskacji, charakterystycznego – według Stanisława Barańczaka – dla wielu poetyckich wypowiedzi Herberta i organizującego ich konstrukcję. Proza poetycka *Skrzypce* początkowo wydaje się demaskacją myślowych nadużyć, których dopuszczają się „recenzenci muzyczni”, chcący wyjaśnić, dlaczego skrzypce brzmią w specyficzny i przejmujący sposób („płaczą”). Intencją Herberta jest jednak przede wszystkim wskazanie przyczyn, decydujących o naturze tych brzmień, wywołujących dwuznaczne odczucia i opinie. Z kolei, proza poetycka *Klawesyn* początkowo wydaje się demaskacją niekompetencji kogoś przyglądającego się po raz pierwszy dawnemu i niezbyt dobrze znanemu instrumentowi muzycznemu. Zamiarem poety jest jednak rozwinięcie wartościującej refleksji o jego osobliwych dźwiękach. Brzmienia te zostały opisane przenośnie w ostatnim zdaniu prozy w sposób wskazujący na ich estetyczną ambiwalencję („A naprawdę jest tam tylko kukółka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”). Rozważania o skrzypcach i klawesynie stają się dla Herberta sposobem wyrażenia niejednoznacznych sądów na temat muzyki. Są także potwierdzeniem jego upodobań do nadawania poetyckim wypowiedziom ujęć dwuznacznych.

Słowa kluczowe: Poezja XX wieku, Zbigniew Herbert, Muzyczność, Muzyka i Literatura

Depreciation or admiration? About Zbigniew Herbert's *Violin* and *Harpsichord*

Summary

In Zbigniew Herbert's early works from the volume *Hermes, pies i gwiazda* (*Hermes, a dog and a star*, 1957), one can find cues indicating that contacts with music were his source of ambivalent feelings and reflections. This is evidenced by, among other things, his observations and opinions on symphonic music, expressed in poetic prose *Po koncercie* (*After the concert*), as well as considerations regarding the sound of musical instruments in the prose of *Skrzypce* (*Violin*) and *Klawesyn* (*Harpsichord*). In both these works, one can see the presence of the mechanism of unmasking, characteristic – according to Stanisław Barańczak – of many poetic statements by Herbert, which organizes the works' construction. The poetic prose of *Skrzypce* (*Violin*) initially seems to be the unmasking of the intellectual abuse that “musical reviewers” admit, wanting to explain why violins sound in the special moving way (“cry”). Herbert's intention, however, is first of all to indicate the reasons that determine the nature of these sounds, causing ambiguous feelings and opinions. In turn, the poetic prose of *Klawesyn* (*Harpsichord*) initially seems to be the unmasking of the incompetence of someone looking at the not well-known musical instrument for the first time. However, the poet's intention is to develop a valuable reflection on the peculiar sounds. These sounds are described figuratively in the last sentence in a way indicating their aesthetic ambivalence (“And there really is only a cuckoo tangled in the thicket of silver leaves”). Herbert's Considerations of the violin and harpsichord are a way of expressing ambiguous judgments about music. They are also a confirmation of his preference for making poetic statements ambiguous.

Keywords: Poetry of the 20th Century, Zbigniew Herbert, Musicality, Music in Literature

Dr hab. Jerzy Wiśniewski (ur. 1963), historyk literatury, adiunkt w Zakładzie Literatury i Tradycji Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół muzycznych inspiracji literatury i twórczości polskich poetów z drugiej połowy XX wieku. Współredaktor prac zbiorowych: *Twórczość Zbigniewa Herberta* (2001), *Dlaczego Herbert. Wiersze – komentarze – interpretacje* (2004), *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych, t. 1–2* (2012). Autor książek: *Miron Białoszewski i muzyka* (2004), *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku* (2013).