



Muzyczność “wielkiej fugi orfickiej” Stanisława Swena Czachorowskiego

Music in “wielka fuga orficka” [the great orfic fugue]
by Stanisław Swen Czachorowski

The article explores Stanisław Swen Czachorowski’s “wielka fuga orficka” which in a truly subversive mode links musical tradition of baroque with contemporary poetry, and whose composition and individual components correspond with classical fugue composition. The dialogue of harmony and unity with chaos and multiperspectivity, apparent in Bach-like counterpoint juxtapositions, are of utmost importance here. By means of synchronisation and intentional asynchronisation of patterns of perception, as well as axiological and ethical patterns, Czachorowski creates a synchronic cultural timespace where mythical integrity and universality come into a dynamic, music-infused dialogue with the sense of indeterminacy permeating the poem.

Keywords: Czachorowski, music, fugue, baroque, surrealism, Bach

Wprowadzenie

“Ostatni klasyk awangardy”, “Hiacynt barokowy”, “Malarz psychicznego klimatu”, “Swena poezja niemożliwa”, “Haftowana poezja czy dłuto w studni możliwości?” – to tylko kilka tytułów recenzji, które mogą sugerować pewne cechy poetyki immanentnej Stanisława Swena Czachorowskiego, a zarazem wskazywać wyzwania stojące przed odbiorcami tej poezji. Połączenie lingwistycznego eksperymentatorstwa z silnie zmetaforyzowaną poetyką, podszyte wizją procesualnego przekraczania granic między ładem a chaosem, końcem a nowym początkiem, sensem i nonsensem – to najważniejsza cecha poetyki immanentnej Czachorowskiego. Pod pewnymi względami to iście Joyce’owski chaosmos, a wiele punktów stycznych łączy tę poezję z eksperymentami awangardy¹.

Wydaje się, że Jan Józef Lipski jest jednym z krytyków, którzy odnaleźli klucz do zrozumienia tej poezji. Analizując wiersze Czachorowskiego, zauważa on, że poeta posługuje się pewnymi technikami i nazywa je “techniką symbolu ekspresywnego”

1. Por. Zdzisław Jastrzębski, “Ostatni klasyk awangardy”, *Więź*, 10 (1960), 141–147. Tomasz Kaliściak, *Katastrofy odmieńców* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 232.

i “techniką sygnałów asocjacyjnych”². W recenzji *Planety cykuty* (1966) Lipski pisze, że “wraz ze wzrostem integracji, jak widać, podporządkowanej teraz przede wszystkim czynnikowi znaczeniowemu, po części tematycznym – poezja ta wyraźnie się intelektualizuje”. I dodaje, że w najnowszej liryce Czachorowskiego “pojawiają się zapowiedzi wzbogacenia barwnego i pięknego świata tej poezji [...] o filozofię”³.

“wielka fuga orficka”

To właśnie z tomu *planeta cykuty* pochodzi wiersz zatytułowany “wielka fuga orficka”, który stanie się przedmiotem moich rozważań. Wiersz stanowi efekt inspiracji Czachorowskiego muzyką baroku. Poeta pozostawał niewątpliwie pod wpływem estetyki tej epoki, a wskazany wiersz przenosi nas w świat “organisty / przydrożnika królestw białej fugi”⁴ – Jana Sebastiana Bacha. Warto wspomnieć, że wiersze Czachorowskiego często określano jako “barokowe”; sam poeta zaś nazywany był “hiacynthem barokowym”, głównie ze względu na motywy XVII-wieczne, które się w nich pojawiają; oraz – jak pisał Szymański – na “obrazy, których konsystencja jest gęsta, nasyciona, zawieszista”⁵; wreszcie ze względu na ulubione barokowe sposoby kompozycji, polegającej na stopniowaniu, enumeracji, oksymoronie. W monografii poświęconej poetyckim światom Czachorowskiego, w rozdziale dotyczącym muzyczności tej poezji, Michał Siewkowski pisze, że język poetycki Czachorowskiego “jest językiem barokowego nadmiaru wizji, potencji obrazów, dynamiki”⁶. Bliskie mu są rozważania Piotra Kuncewicza, który zauważa, że “wystarczy wziąć jakikolwiek [...] obraz poetycki Czachorowskiego, aby stwierdzić, że jest on zewnętrznie rozbity i celowo napięty. Czachorowski w jednym i tym samym ujęciu posługuje się kilkoma kategoriami, dość odległymi od siebie. Kojarzy je i jątrzy, z ich starciem wyprowadzając wiersz”⁷. Trudno byłoby chyba znaleźć lepsze wprowadzenie do wiersza, który jest przedmiotem analizy tego eseju.

“Wielka fuga orficka”⁸ jest bez wątpienia jednym z najbardziej dynamicznych wierszy-poematów w twórczości Czachorowskiego. Nie chodzi tu jedynie o barokowe wątki, o świato-obrazy, mito-obrazy, które się w nim pojawiają

2. Jan Józef Lipski, “Asocjacje i sens”, *Twórczość*, 6 (1967), 112.

3. Lipski, “Asocjacje...”, 114.

4. Obraz metaforyczny zawarty w “wielkiej fudze orfickiej”.

5. Szymański, “Hiacynth...”, 8.

6. Michał Siewkowski, *Poetyckie światy Stanisława Swena Czachorowskiego* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2004), 43.

7. Kuncewicz, *Cień ręki. Szkice o poezji* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1977), 169.

8. Stanisław Swen Czachorowski, “wielka fuga orficka”, w: *Wieczera ludzka* (Warszawa: Czytelnik, 1977), 108–111.

i które postaram się przybliżyć. Chodzi przede wszystkim o muzyczność wiersza, która wiąże się ściśle z jego typografią. W mojej transaktywnej lekturze wiersza, poszczególne strofy i ich fragmenty wkomponowane w wariacje i powtórzenia z różnicą chcę widzieć jako elementy składowe fugi. Nie będzie tu oczywiście mowy o nałożeniu na wiersz siatki strukturalnej fugi w skali 1:1⁹, bo w poezji Czachorowskiego chodzi o jak najintensywniejsze splełtanie wzor(c)ów i odniesień; wszak realizuje poeta program “wyzwolonej wyobraźni”¹⁰, więc chodzi tu raczej o podjęcie gry z konwencją/konwencjami po to, by stworzyć własną “fugę”, barokowo-nadrealistyczną konstrukcję, w której spotkać się mogą muzyka Bacha, historia Hiacynta i orficka kosmogonia¹¹. Aby dostrzec “fugę” w “wielkiej fudze orfickiej”, czytelnik musi “dokonywać

9. Zdaniem Andrzeja Hejmeja, takie przełożenie jest niemożliwe. Dwa porządki – muzyczny i literacki – rządzą się innymi prawami. W artykule “Literackie fugi” (“Preludio e fughe” Umberta Saby i “Todesfuge” Paula Celana), Hejmej rozpoczyna swoje rozważania od stwierdzenia (do którego powracać będą wielokrotnie inni teoretycy), że “nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie, co oznacza w szerszej perspektywie, przez prostą analogię, niemożność wzajemnego transponowania sztuk” (*Pamiętnik Literacki*, 2 [1999], 95). Chodzi przede wszystkim o “brak znaków transsystemowych” (Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego* [Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001], 7). O fugach i “fugach” pisze również Joanna Barska w artykule “Fuga czy ‘fuga’, czyli między metaforą a nadinterpretacją. O literaturoznawczych dylematach terminologicznych”, w: *Kody kultury: Interakcja, transformacja, synergia*, red. Halina Kubicka i Olga Taranek (Wrocław: Wydawnictwo Sutoris, 2009), 145–154. Por. Joanna Barska, “Staccato czy asyndeton? Kilka uwag o ‘umuzycznionej’ prozie powieściowej (na marginesie *Syren* Joyce’a”, *Folia Litteraria Polonica*, 2 (16) (2012), 7–33.

10. Janusz Sławiński, “Próba porządkowania doświadczeń”, w: *Przypadki poezji* (Kraków: Universitas, 2001), 301.

11. Tradycja “fug literackich” jest niezwykle bogata. Warto wspomnieć tu o dwóch ciekawych realizacjach w polskiej poezji współczesnej – “Fudze” Rafała Wojaczka i “Fudze” Stanisława Grochowiaka. Analizując wiersz Grochowiaka, Jan Prokop stwierdza, że “tekst jest aluzją po pozajęzykowego systemu znaków, jakim jest muzyka. [...] Stylizacja muzyczna (jako forma aluzji) nadaje światu przedstawionemu w tekście rangę harmonijnej wzniosłości”. Zob. Stanisław Grochowiak: “Fuga”, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. Jan Prokop i Janusz Sławiński (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966), 430. Wierszowi Wojaczka poświęcony jest rozdział w książce Adama Dziadka *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 94–107. Badacz skupia się na analizie ściśle powiązanych ze sobą chwytów: anafory, paralelizmu i powtórzenia. Przyglądając się anaforze (opartej na wielokrotnym powtórzeniu słowa “Ktoś”), Dziadek podkreśla budowanie wrażenia obcości świata zewnętrznego, alienacji – co w jego opinii łączy się z łacińskim znaczeniem słowa *fuga, fugae* (obawa, niechęć, pośpiech, wstręt) – ale ponieważ widzi utwór Wojaczka jako hypotypozę, anafora łączy się w jego odczytaniu z intrygującą ewokacją *Sądu ostatecznego* Hieronima Boscha. Dużo miejsca poświęca Dziadek również kwestii “ciała pokawałkowanego” (Lacan), podmiotu w stanie rozbicia, oraz tym, co Tomasz Kunz nazywa próbą “odzyskania poczucia immanentnej tożsamości” (Zob. Tomasz Kunz, “Ja, którego nie było. Transformacje podmiotowości w liryce Rafała Wojaczka”, *Pamiętnik Literacki*, 4 (1994), 76.) Sposób prowadzenia analizy w książce *Obrazy i wiersze* bliski jest temu, co będę starała się pokazać w niniejszym szkicu.

refleksji i poruszać się wśród wieloznaczności, przechodzić nad miejscami niezrozumiałymi, konstruować swoje własne odczytania, współtworzyć¹². Taką próbą będzie moja analiza, która dotykać będzie tych elementów konstrukcji wiersza, które w moim odczuciu tworzą muzyczno-mitologiczną narrację. Swoista “werbiwokowizualność”¹³ wiersza stworzy tu dodatkowe (nad)sensy, widoczne dla tych, którzy będą skłonni podążać za ryzomatycznymi wątkami opowieści Czachorowskiego.

W rozdziale opisującym świat(y) fascynacji Czachorowskiego Siewkowski tak pisze o fascynacji barokiem wśród poetów pokolenia “Współczesności”: “Barok niósł w sobie wielość fascynacji intelektualnych. Był rodzajem apoteozy myśli ogarniętej żądzą poznania wszechświata. Myśli, która przenika wszystko i sięga poza bariery poznawania i wyrażania. W tej intelektualnej zachłanności uwidacznia się barokowy dynamizm, ruch i pasja poszukiwawcza nawet za cenę błędzenia”¹⁴. Wydaje się, że “ruch i pasja poszukiwawcza za cenę błędzenia” są kluczowymi cechami poetyki immanentnej Czachorowskiego. Warto dodać, że merkuriańskie eksperymenty mające na celu przekroczenie dualizmu i barokowe interteksty są silnie zanurzone w nadrealistycznej koncepcji sztuki, bardzo bliskiej poecie.

“wielka fuga orficka” nie pojawia się w żadnym z rozdziałów monografii Siewkowskiego dotyczących muzyczności. Choć wiele uwagi poświęca krytyk instrumentacjom zgłoskowym i muzycznym nawiązaniom tematycznym w poezji Czachorowskiego, nie pokusił się o analizę wiersza, który jak żaden inny zasługuje na uwagę krytyczną. Zgodnie z założeniem mojego artykułu zmierzać będę do udowodnienia, że poziom ukształtowania formalnego (składniowego, kompozycyjnego) w wierszu Czachorowskiego jest znaczący. Postaram się pokazać, jak kompozycja i poszczególne elementy składowe wiersza mogą odpowiadać kompozycji fugi i, co kluczowe, że ukazana czasoprzestrzeń jest nadrealna, ze wszystkimi przysługującymi jej cechami, takimi jak skomplikowanie, pokaźność, synchroniczność.

W mojej analizie skupię się na muzyczności III, czyli retorycznej strategii wprowadzania kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obręb wiersza i jej zależności z objawami tematyzowania muzyki, “muzyką werbalną”, czyli muzycznością II wedle koncepcji Andrzeja Hejmeja¹⁵, która będąc interpretacją zewnątrztekstową, intertekstualną, otwiera przestrzeń refleksji z pogranicza

12. Jacek Łukasiewicz, cyt. za Siewkowski, *Poetyckie...*, 186.

13. Termin używany między innymi przez Jamesa Joyce’a, brazylijskich konkretystów, Marshalla McLuhana (zob. McLuhan Marshall, Papanek Victor J. *Verbi-Voco-Visual Explorations* (New York: Something Else Press, 1967).

14. Siewkowski, *Poetyckie...*, 11.

15. Zob. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, 12, 52–66.

muzyki, literatury i filozofii. Pokażę zatem, jak nasycanie przestrzeni wiersza elementami zaczerpniętymi z dziedziny muzyki wnosi nowe znaczenia, a tym samym poszerza pola semantyczne obrazów w wierszu.

Idee, tematy, kontrapunkty

Aby dostrzec powiązanie między stylem tworzenia kompozytora a sposobem “komponowania” wiersza przez Czachorowskiego, należy określić idee czy zasady, według których rozwijała się twórczość Bacha. Według Bohdana Pocięja są nimi:

1. Idea polifonii, czyli sztuki kontrapunktycznej.
2. Idea formy substancjalnej – monolitycznej, jednorodnej.
3. Idea harmoniki i pełnej usystematyzowanej tonalności.
4. Idea chromatyki, czyli zgęszczenia i ekspresyjnego uintensywniania materiału dźwiękowego.
5. Idea dydaktyki – umiejętności, rzemiosła¹⁶.

Interesuje mnie zwłaszcza połączenie idei polifonii i pełnej tonalności z ideą chromatyki – co było osiemnastowiecznym “wynałazkiem” Bacha. Jak zauważa Bohdan Pocięj “wyrazem najzwięźlejszym, unaocznieniem owego kanonu jest ekspozycja fugi z jej trzema komponentami (elementami): tematem, odpowiedzią, kontrapunktem”¹⁷; ona właśnie stanie się przedmiotem naszego rozważania. W fudze jest “potężny ładunek energii, napięcie – harmonicznego, tonalnego oraz interwałowego natury, jest załączek ruchu; wyrażają się tu dwie [sic!] fundamentalne komponenty struktury muzycznej: zgodność i opozycja. Sam temat fugi jest jak ‘monada’ – prosty, całościowy i zasadniczo niepodzielny [...]; a równocześnie jest on maksymalnie naładowany istnieniem; [...] w samym temacie tkwi już ruch, współbrzmienie, równoległość linii”¹⁸.

Dobrze skonstruowany temat nastawiony jest na dalszy bieg, z którego wysnuwa się kontrapunkt, tzn. głos towarzyszący odpowiedzi, a ta z kolei stanowi imitację tematu, przenosi go do innego głosu. Kontrapunkty są głosami prowadzonymi równocześnie z tematem. W przypadku analizowanego wiersza “kontrapunkty” są moim zdaniem stałe i nie wykorzystują elementów zaczerpniętych z “tematu”, wprowadzają nowy materiał motywiczny. Obecnie postaram się opisać początkową część fugi “skomponowanej” przez Czachorowskiego.

Rozpoczyna ją “temat” wprowadzony jednogłosowo:

16. Bohdan Pocięj, *Bach – Muzyka i wielkość* (Kraków: PWM, 1972), 7.

17. Pocięj, *Bach...*, 20–21.

18. Pocięj, *Bach...*, 21.

jak pawie
białą szminką – wota –
w podzięce szumu manualów¹⁹

Jest łatwo uchwytny i wykazuje podatność na przekształcenia polifoniczne. Czachorowski stosuje tu dwuczęściowy “temat” nazywany w teorii muzyki *soggetto* – posiada on tak zwany motyw czołowy, czyli charakterystyczny zwrot melodyczno-rytmiczny (w tym przypadku, “jak pawie”) i ewolucję (“białą szminką – wota – / w podzięce szumu manualów”). Rytmika “tematu” w kolejnych głosach pozostaje zróżnicowana, niemniej jednak zachowana jest liczba sylab w poszczególnych strofach.

Po “temacie” następuje “kontrapunkt stały”, wyraźnie zaznaczony typograficznie:

na siedmiu strychach
hiacynt tańczy²⁰

Po nim “słyszymy” odpowiedź wyjustowaną do lewego marginesu:

jak pawie
irys na witrażach
łukiem kadzideł
szkli cecylie²¹

Tu znów widoczny jest “motyw czołowy”: “jak pawie” i “ewolucja” o nieco zmienionej konstrukcji w porównaniu do pierwszego “głosu”, lecz liczba sylab pozostaje niezmieniona. Po odpowiedzi następuje znów “kontrapunkt” o stałej “melodii”, który znów wyodrębniony jest typograficznie:

na siedmiu strychach
hiacynt szkleje²²

Czachorowski przeprowadza “temat” przez drugi “głos”:

jak pawie
milkną w zwiędłych kołach
i czas w zamkniętych klawiaturach²³

i stosuje “kontrapunkt”:

-
19. Czachorowski, “wielka...”, 108.
 20. Czachorowski, “wielka...”, 108.
 21. Czachorowski, “wielka...”, 108.
 22. Czachorowski, “wielka...”, 108.
 23. Czachorowski, “wielka...”, 108.

na siedmiu strychach
hiacynt pada²⁴

Kolejne dwa wersy:

ogrodnikowie cień wynieśli
jak hiacyntowy chiton pola²⁵

stanowiąc mogą łącznik wewnętrzny²⁶, spajający fragment niebędący kolejnym przeprowadzeniem “tematu” z “kontrapunktem”:

na siedmiu strychach
w złej peruce
umiera hiacynt barokowy²⁷

Wydaje się, że “temat” w toku utworu wchodzi za każdym razem w innym “głosie”, a “kontrapunkty” występują raz po nim, raz nad nim. W przypadku omawianej fugi poetyckiej ów “kontrapunkt” jest niejako potrójny, ponieważ w zmianie położenia względem siebie biorą udział trzy “głosy”.

W następnej części fugi poeta wprowadza fragment, który można widzieć jako bardzo długi “epizod”, będący samodzielnym współczynnikiem formy. W tej części zmniejsza się liczba “głosów”, osłabia siła polifonii, choć niekiedy pojawia się jej imitacja. Pod względem harmonicznym jest przebiegiem o większej komplikacji odniesień funkcyjnych.

Sam “temat”, poprzedzony “kontrapunktem”, pojawia się dopiero w końcowej części fugi – w “codzie”, opartej na nucie pedałowej, w której najbardziej zauważalne jest osłabienie siły polifonii i spowolnienie tempa, widoczne w rozłożeniu ostatniego wersu na dwa oddzielne, “długie akordy”:

jak pawie
stają w złotych codach

na siedmiu strychach
hiacynt
zbawia²⁸

24. Czachorowski, “wielka...”, 108.

25. Czachorowski, “wielka...”, 108.

26. Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński (Warszawa: PWN, 1981), 570.

27. Czachorowski, “wielka...”, 109.

28. Czachorowski, “wielka...”, 111.

Fuga i czas(oprzestrzeń)

Klasyką fugę cechuje niezwykła zwartość. Poszczególne współczynniki zazębiają się, logicznie z siebie wynikają. Zdaniem Pocięja, “zgodność i harmonia jest tu ideałem, do którego cała, rozwijająca się w pewnym ‘przedziale czasowym’ muzyka zmierza; trzy dźwięki w poszczególnych głosach polifonicznej konstrukcji spotykają się i zestrzają we współbrzmienie, w akord; każdy dysonans dąży do konsonansowego (harmonijnego) rozwiązania”²⁹. Można by rzec – pisze muzykolog – że “polifonia” dąży do ‘harmonii’, wszelako jest polifonia zawsze w stosunku do harmonii pierwsza, bardziej zasadnicza, bardziej ‘pierwotna’³⁰.

Jak zauważa Pocięj, muzyka w rozumieniu barokowym istnieje niejako w dwóch wymiarach, w czasie i przestrzeni: “wyrazem i aktualizacją ‘czasu’ jest linia melodyczna. Wyrazem i aktualizacją ‘przestrzeni’ jest konstrukcja (polifoniczna)³¹. Temat u Bacha, pisze Pocięj, jest “symbolem i wykładnikiem myśli muzycznej. Jest on osią, jądrem, punktem odniesienia i ‘znakiem rozpoznawczym’³². A jednocześnie dynamicznie się porusza, manifestuje się w różnych konfiguracjach (“piętrach” kompozycji), splata się i współgra z innymi tematami”³³. Mimo że temat się rozwija, cały czas zachowuje swoją tożsamość.

System Bacha łączy w sobie ideę formy “kulistej” z koncepcją liniowego upływu czasu i jego kierunkowością, skoncentrowaną na melodii, poprzez którą realizuje się koncepcja. Do tego dołącza się forma idei otwartej (“improwizacyjnej”) ³⁴. System ten jest sam w sobie manifestacją ładu, harmonii, zestroju różnych elementów, jedności w różnorodności. Stanowi więc szczególne odzwierciedlenie świata opartego na fundamentalnej zasadzie harmonii “z góry ustanowionej”. Zdaniem Pocięja, “prawa harmonii – prawa ciężenia tonalnego, stosunków między akordami i modulacji – rządzą ‘czasem’ utworu muzycznego; natomiast jego ‘przestrzenia’, czyli konstrukcją rządzą prawa kontrapunktu”³⁵. Dysonans z kolei, “nieporównywalnie rzadziej występujący niż konsonans, jest elementem niezbędnym w konstrukcji polifonicznej; jest impulsem uintensyfikującym tok myśli muzycznej”³⁶.

Czas w poezji Czachorowskiego ujmowany jest na wiele sposobów, a “wielka fuga orficka” okazuje się przykładem wyjątkowo ciekawego spojrzenia, aktualni-

29. Pocięj, *Bach...*, 8.

30. Pocięj, *Bach...*, 8–9.

31. Pocięj, *Bach...*, 22.

32. Pocięj, *Bach...*, 33.

33. Pocięj, *Bach...*, 33.

34. Zob. Pocięj, *Bach...*, 26.

35. Pocięj, *Bach...*, 24.

36. Pocięj, *Bach...*, 23.

zowanego na kilku poziomach jednocześnie. Moją intencją jest spojrzenie na czas najpierw z perspektywy “melodii”, w której pojawia się ów motyw. “Kontrapunkty” przedstawiają nam kolejne etapy zmian hiacynta:

na siedmiu strychach
hiacynt tańczy
[...]
na siedmiu strychach
hiacynt szkleje
[...]
na siedmiu strychach
hiacynt pada
[...]
na siedmiu strychach
w złej peruce
umiera hiacynt barokowy;³⁷

zaś w trzecim “głosie” pojawiają się słowa:

jak pawie
milkną w zwiędłych kołach
i czas w zamkniętych klawiaturach

na siedmiu strychach
hiacynt pada³⁸

Czas terazniejszy zastosowany przez Czachorowskiego naprowadza nas na trop trwania, na brak zmiany, mimo że zmiana następuje, ponieważ sami jesteśmy świadkami śmierci hiacynta. Wchodzimy zatem w sferę pojęć wprost kluczowych dla filozofii XVII wieku – pojęć takich jak: Substancja, Modus, Wieczność, Trwanie, Nieskończoność³⁹. I tak oto w muzyce Bacha i “wielkiej fudze orfickiej”, w ich “ciałach” dźwiękowych, związanych z upływem czasu, “odkrywamy głęboką symbolikę Trwania i Nieskończoności”⁴⁰. Warto zauważyć, że czas z wiersza jest “zamknięty” w muzyce nasyconej owym Trwaniem i Nieskończonością – to “czas w zamkniętych klawiaturach”.

Jak zauważa Bohdan Pocij, w muzyce Bacha uobecnia się “jakby podwójne widzenie, podwójna koncepcja czasu”:

37. Czachorowski, “wielka...”, 108–109.

38. Czachorowski, “wielka...”, 108.

39. Zob. Pocij, *Bach...*, 37.

40. Pocij, *Bach...*, 37.

Z jednej strony [...] ta muzyka otwarta jest na nieskończoność, [...] Bach rozwija – figuracyjnie, sekwencyjnie – jakąś myśl muzyczną, [...] rozstrzuja ją, wydłuża, rozszerza, rozbudowuje, pomnaża; jest w tym jakiś [...] oddech nieskończoności; jest jej symbol i odczucie najgłębsze z możliwych w muzyce. I tu właśnie wyraża się – aby nawiązać do słynnego, dramatycznego ujęcia z *Mysli* Pascala – owa nieskończoność kosmiczna, nieskończoność wielkości...

A z drugiej strony muzyka Bacha jakby zamyka się w sobie, nasycy swoim działaniem czas. [...] W samej [...] kardynalnej zasadzie polifonii, to jest w ukazywaniu kilku równobrzmiących, równoległe prowadzonym głosów, jest [...] tendencja do uintensywniania trwania, nasycenia czasu zdarzeniami muzycznymi⁴¹.

Podobnie dzieje się w “wielkiej fudze orfickiej”. Niejako w tym samym czasie trwają, przebiegają, rozwijają się różne (choć związane z nadrzędną ideą dzieła) wątki/obrazy; każdy z wątków/obrazów stanowi sam w sobie całość (jest całością). Analizując struktury dźwiękowe w muzyce Bacha, Pocij zauważa, że “równoległe istnienie, dokonywanie się w tym samym przedziale czasowym dwóch, trzech, czterech linii melodycznych nadaje owemu przedziałowi czasowemu większą wagę. Czas jest intensywnie wypełniany, jego przebieg intensywniej⁴². Chcąc ująć ten proces obrazowo, Pocij stwierdza, że “określony przedział czasu, w którym rozgrywa się, konkretyzuje utwór polifoniczny, zawiera więcej, coraz więcej istnienia, istnieje bardziej niż przedziały inne⁴³. Nieskończoność (intensywna) odkrywa się wewnątrz dzieła; jest to nieskończoność podziału i postępującego [...] nasycenia czasu...”⁴⁴. Podobna dynamika widoczna jest w omawianym wierszu. Czachorowski powoli przyspiesza ruch “czasowania”. Początkowo stosuje prawa i zasady działania harmonii i polifonii. Znajdujemy się niejako w tej samej przestrzeni – przestrzeni kościoła, miejsca, w którym odbywa się bezgłośna msza. Widzimy “wota” / “w podzięcie szumu manualów⁴⁵, kwiat irysa na witrażach, który “łukiem kadmideł szkli Cecylie”, patronki muzyki kościelnej. Czas jest w “zamkniętych klawiaturach”.

Motywy pawia pojawiający się czterokrotnie w pierwszej części wiersza przenosi nas na inny poziom – poziom duchowy. W średniowiecznej plastyce chrześcijańskiej przedstawiano dwa pawie po obu stronach Drzewa Kosmicznego lub Drzewa Życia jako symbol dwoistości duchowej człowieka dążącej ku jedności. Często wyobrażano sobie pawie pojące się w kielichu liturgicznym, wyrażające tym tajemnicę ofiary. W początkach chrześcijaństwa sądzono, że ciało pawia nie ulega zepsuciu (symbol Chrystusa złożonego do grobu), dlatego wyrażał on wieczność,

41. Pocij, *Bach...*, 39–40.

42. Pocij, *Bach...*, 40.

43. Pocij, *Bach...*, 40–41.

44. Pocij, *Bach...*, 40–41.

45. Manual – klawiatura ręczna w organach. Por. *Mała encyklopedia muzyki*, 585.

nieskończoność, chwałę nieba, nieśmiertelność, zmartwychwstanie⁴⁶. W wierszu motyw pawia skontrastowany jest z motywem Hiacynta⁴⁷, symbolizującego wegetację kwiatu, który według legend był kiedyś człowiekiem, a który w poetyce immanentnej Czachorowskiego tworzy rozbudowaną metaforykę⁴⁸.

Przestrzeń przemiany: muzyka i mit

Hiacynt “tańczy”, “szkleje”, “pada” i “umiera na siedmiu strychach”. Siedem, jako liczba doskonałości i pełni, wprowadza element harmonii i polifonii jednocześnie. Sama postać Hiacynta przywołuje poetykę metamorfozy, a warto przypomnieć, że Jean Rousset za przewodnie znaki sztuki baroku w literaturze francuskiej uznał czarodziejkę Kirke – symbol metamorfozy, niestałości, ruchu, dziwności, oraz Pawia, dumnego z przepychu, ozdobnego bogactwa – symbol ostentacji, statyczności i ozdobności⁴⁹. Paw pojawia się zawsze w bliskiej łączności z Hiacyntem:

na siedmiu strychach
hiacynt pada

ogrodnikowie cień wynieśli
jak hiacyntowy chiton pola

na siedmiu strychach
w złej peruce
umiera hiacynt barokowy
[...]

jak pawie
stają w złotych codach

46. Zob. Hans Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. Jan Rubiniowicz (Warszawa: Muza, 2001), 269–270.

47. Hiacynt – przystojny książę spartański, w którym, jak to ujmuje Graves, “zakochał się nie tylko poeta Tamyris – pierwszy mężczyzna zalecający się do osoby tej samej płci – ale i sam Apollo, pierwszy z bogów opanowany tego rodzaju namiętnością” (Robert Graves, *Mity greckie*, przeł. Henryk Krzeczowski (Warszawa: PIW, 1992), 82). W Hiacyntcie zakochał się również Wiatr Zachodni, “którego opętała obłądna zazdrość o Apollina” (Graves, *Mity greckie*, 82). Gdy pewnego dnia Apollo uczył Hiacynta rzucania dyskiem, Wiatr Zachodni przechwycił dysk i skierował go tak, że Hiacynt został zabity. Z jego krwi wyrósł kwiat hiacynt, “na którego płatkach można odnaleźć pierwsze litery jego imienia” (Graves, *Mity greckie*, 82).

48. Tomasz Kaliściak poświęca motywowi Hiacynta podrozdział w swojej monografii *Katastrofy odmieńców*, 256–264. Co ciekawe, tytuł podrozdziału, “Scałowany przez hiacynt” otwiera zupełnie inne konteksty niż te przywoływane w mojej analizie. Kaliściak bowiem rozpatruje motyw hiacynta w charakterze homoerotycznej reprezentacji, która oczywiście jest u Czachorowskiego obecna, ale w omawianym wierszu moim zdaniem się nie aktualizuje.

49. Janusz Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw* (Warszawa: Czytelnik, 1993), 39–40.

na siedmiu strychach
hiacynt
zbawia⁵⁰

Przywołanie mitu o Hiacyncie, zabitym przez zazdrosnego, zakochanego Apolla, jest sygnałem ucieczki od ludzkiego świata uczuć, w którym panuje okrucieństwo, cierpienie i nieodwzajemniona miłość. Według Jadwigi Sokołowskiej, metamorfoza pozwala czuć się “człowiekiem zwielokrotnionym”, bogatszym o inne formy bytowania, ale jednocześnie boleśnie rozdartym pomiędzy wielością form istnienia i przemożnym dążeniem do jedności, do bytu niepodzielnego, spokojnego⁵¹. Pojawia się tu “ów metafizyczny niemal niepokój, że prawdziwa istota człowieka wciąż jest ukryta pod całym balastem różnorodnych masek. A natura człowieka [...] wciąż jest nierozszyfrowana”⁵².

Owym bytem nierozdartym, niepodzielnym jest zieleń, byt roślinny. Czy w takim razie Czachorowski buduje obraz szczęśliwości pośmiertnej? Czy może mamy do czynienia ze swoistą idylliczną mistyką, z duszą radośnie obcującą ze światem, nieskrępowaną ciałem? Wszak “ogrodnikowie cień wynieśli / jak hiacyntowy chiton pola” i nie ma już twardej powłoki bytu. Być może chodzi tu o to, by oba warianty spletały się w swoistym, poetyckim opalizowaniu znaczeń.

Powrót do muzyki Bacha pomoże zrozumieć pewne motywy znajdujące się w wierszu. Bohdan Pocij podkreśla, że “myśl muzyczna Bacha zwraca się raz po raz ku ‘podwójnej nieskończoności w naturze’”⁵³. Bach zwraca się ku czemuś, co człowieka transcenduje, co wykracza poza rozumowanie i pojmowanie⁵⁴. Wszak muzyka Bacha zakorzeniona jest w praktyce modlitwy. Taką modlitwą jest chorał protestancki, który w muzyce organowej baroku jest “muzycznym symbolem wiary”⁵⁵. Ponieważ w muzyce religijnej Bacha postacią centralną jest Chrystus, “muzyczna teologia” Bacha, jak podkreśla Pocij, zbudowana jest na historii zstąpienia Boga na ziemię – na historii wcielenia, męki i śmierci, odkupienia i zmartwychwstania⁵⁶. Możemy tu mówić o trzech przeżyciach sięgających “dna duszy”: “poczuciu grzechu, świadomości łaski i nadziei odkupienia”⁵⁷. “Egzystencja człowieka wierzącego, czyli człowieka dążącego do Boga, jest – pisze Pocij – jednym wielkim napięciem między aktualnym stanem zła a możliwością

50. Czachorowski, “wielka...”, 108–111.

51. Jadwiga Sokołowska, *Dwie nieskończoności* (Warszawa: PIW, 1978), 63.

52. Sokołowska, *Dwie...*, 64.

53. Pocij, *Bach...*, 42–43.

54. Pocij, *Bach...*, 42–43.

55. Pocij, *Bach...*, 49.

56. Por. Pocij, *Bach...*, 52.

57. Por. Pocij, *Bach...*, 55.

osiągnięcia Dobra”⁵⁸. Świadomość grzechu budzi pragnienie oczyszczenia się i dążenia ku górze. “Wiara jest nieustannym wysiłkiem i nieustanną, nigdy tu na ziemi niezaspokojoną tęsknotą. Spełnienie może nastąpić jedynie po śmierci. Śmierć jest Wielką Nadzieją wiary”⁵⁹.

I tak jak muzyka Bacha zawiera podwójną koncepcję czasu, tak motyw *Arcadia sacra* w wierszu Czachorowskiego ma dwa oblicza. Jedno z nich jest otwarte na nieskończoność, drugie “zamyka się w sobie”, wydaje się mistyczne. Jak twierdzi Sokołowska, “*Arcadia sacra* i *Arcadia profana* są w literaturze baroku próbą stworzenia azylu dla człowieka udręczonego niepewnością istnienia i tragizmem ludzkiej kondycji”⁶⁰. *Arcadia sacra* jest ściśle związana z religią chrześcijańską i zgodnie z jej przesłaniem dostrzega potencjał szczęśliwego życia nie tylko w przyszłości pozagrobowej, ale również już w tu-i-teraz, a to dzięki przyjsciu na świat Syna Bożego⁶¹.

Od następnej strofy omawianego wiersza owa harmonia i jedność podana w systemie kontrapunktycznym zamienia się w istną wariację, wielotematyczną siatkę znaczeń i powiązań:

którzy
rąk jego nie dosłyszają
na skrzyżkach tępi seledynów
międlą manowce martwych kroków
powszednie pasje zamotanych⁶²

Z jedności wyłania się wielość – zupełnie jak w teogonii orfickiej – a przecież omawiana fuga nosi miano orfickiej właśnie.

Według wierzeń orfickich⁶³ na początku była “jedność” – Chronos (czyli czas), z którego powstała dwójnia – Chaos i Eter. Z otchłani, którą Adam Krokiewicz nazywa Nocą lub Chaosem, wyłoniło się srebrne “jajo świata” (“byt”, przez niektórych utożsamiany z Księżycem). Kiedy “jajo świata” się rozdziwiło, “jego górna część utworzyła strop Nieba, a dolna zagłębienie Ziemi, w środku zaś ukazało się światotwórcze bóstwo dwupłciowe – Fanes”⁶⁴ (przez niektórych utożsamiany

58. Pocij, *Bach...*, 55.

59. Pocij, *Bach...*, 52 i 55.

60. Sokołowska, *Dwie...*, 282.

61. Sokołowska, *Dwie...*, 282.

62. Czachorowski, “wielka...”, 109.

63. Zasadniczo istniały trzy teogonie orfickie. Skupiłam się na tej, która jest najbardziej rozpowszechniona – na rapsodycznej. Por. Adam Krokiewicz, *Studia orfickie* (Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski, 1947), 39–44.

64. Krokiewicz, *Studia...*, 44.

z Dionizosem i Ozyrysem⁶⁵; z gr. “widoczny”, “jasny”), będący jednocześnie Erosem, czyli miłością. Po świecie Fanesa nastąpił świat Uranosa, po nim świat Kronosa, a po nim świat Zeusa. Co ciekawe, według Orfików historia stworzenia świata/światów oraz walki bogów z Tytanami pozostawiły ślady w skłonnościach natury ludzkiej. Krokiewicz tak o tym pisze:

Zeus ukarał Kronosa, podobnie jak Uranosa ukarał Kronos (kastrowanie), za niesprawiedliwy ucisk potomstwa i potem zapytał się Nocy, co ma zrobić, ażeby “wszystkie rzeczy były jedną i równocześnie każda z nich była odrębna”, usłyszawszy zaś, że musi wszystko otoczyć eterem i w środku zamieścić niebo, ziemię, morze oraz znaki niebieskie, połknął Fanesa (czyli cały świat fenomenalny) i zrodził z córką Korą Zagreusa, ogłosił go królem bogów i zapowiedział, że odda mu berło świata. Stało się jednak inaczej. Młodocianego Zagreusa rozszarpało i pożarło siedmiu Tytanów. Tylko serce uratowała Atena i z niego zrodził się Zagreus w osobie Dionizosa, syna Zeusa i Semeli. Zeus spalił Tytanów piorunem. Z ich prochów powstało nowe plemię ludzkie, w którym zmagają się dziedzictwo Zagreusa z dziedzictwem zbrodniczych tytanów, dobro ze złem, dusza z ciałem⁶⁶.

Orficy nauczali, że trzeba żyć tak, aby zniszczyć w sobie pierwiastki tytaniczne. Ciało było dla nich grobem duszy (stąd słynna gra słów – *soma* [gr. ciało] – *sema* [gr. grób]). Wierzyli, że nieśmiertelna dusza ludzka może albo zwyciężyć ciało, albo ulec jego namiętnościom. Zwycięstwo nad ciałem oznaczało nagrodę po śmierci człowieka, natomiast uleganie ciału mogło spowodować dwa rodzaje kary: wieczną lub czasową. W pierwszym przypadku dusza skazana była na wieczne męki, w drugim dusza wracała na ziemię i wstępowała w ciała nie tylko ludzkie, ale, co ciekawe, także roślinne i zwierzęce, z prawem tzw. koła narodzin⁶⁷. Motyw pośmiertnego bytowania pojawi się w omawianym wierszu jeszcze kilkakrotnie. Niemniej jednak wydaje mi się, że tym, co wprowadza i spaja te wszystkie wątki, jest właśnie historia Orfeusza i misterii orfickich.

Podobnie jak w przypadku Orfeusza czy Zagreusa i przywoływanego przez niego Ozyrysa, losem bohatera staje się śmierć przez rozczłonkowanie, rozszarpanie, przywołane przez Czachorowskiego w strofie:

był żył – barocco – organista
przydrożnik królestw białej fugi
i poszarpany przez muzykę⁶⁸

65. Por. Krokiewicz, *Studia...*, 44.

66. Krokiewicz, *Studia...*, 44.

67. Por. Krokiewicz, *Studia...*, 45.

68. Czachorowski, “wielka...”, 109.

Niewątpliwie poeta odnosi się tu do Jana Sebastiana Bacha, mistrza wielotematycznych konstrukcji muzycznych. Zapowiada niejako sposób zawłaszczenia czasoprzestrzeni – tym razem proces ten odbędzie się z pomocą środków muzycznych. Ten fragment wiersza otwiera strofa, która następuje tuż po ostatnim “kontrapunkcie”, będącym zarazem początkiem “epizodu”:

którzy
rąk jego nie dosłyszają
na skrzyżkach tępi seledynów
międlą manowce martwych kroków
powszednie pasje zamotanych⁶⁹

Można ją odczytać jako “interludium” albo “łącznik” między fragmentami “odtworzającymi” kolejne przeprowadzenia “tematu” przez poszczególne “głosy” a dalszymi partiami wiersza, “odtworzającymi” jakąś muzyczną formę “impro wizacyjną”. Skrzyże, manowce, pasje⁷⁰ – te słowa przygotowują nas na wejście w świat improwizacji i wariacji na poziomie muzycznym, syntaktycznym i semantycznym lub na kilku jednocześnie, jak w wersie: “niebieskie struny szarpią w kawie”. Struny odnoszą nas do świata muzyki (niebieskie struny są tu niejako oznaką synestezji – połączenia dźwięków z kolorem); fakt, że nie wiemy, co szarpią, powoduje niespójność syntaktyczną; natomiast cały obraz strun szarpiących (coś) w kawie wydaje się niespójny semantycznie.

Fuga może być utworem instrumentalnym lub wokalnym, samodzielnym lub połączonym z preludium, toccatą, fantazją albo wchodzącym w skład większych utworów – suit, sonaty, symfonii, wariacji. W przypadku “wielkiej fugi orfickiej” dzieje się odwrotnie, fuga wydaje się zawierać elementy większe niż ona sama. Czachorowski używa specyficznego metaforycznego języka, aktualizującego poszczególne gatunki w kontekście “epizodu”:

kantaros szumi
jak kantata
[...]
księżyc
opada chorałami
[...]
po słonych progach
kantor putto
płacze partitę na ukłony

69. Czachorowski, “wielka...”, 109.

70. Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, 752.

o sarabanda
ile katedr

to kitaredos
tak meander
jak po witrażach ha-moll płacze
[...]

służka
w toccatach starych miast
skrzypki kołyskę⁷¹

“Słyszymy” kielich Dionizosa (kantaros), “szumiący” jak kantata, “widzimy” księżyc “opadający” chorałami, “słyszymy” cantor putto “płaczącego” partitę⁷² “na ukłony”, “widzimy” sarabandę⁷³, toccaty⁷⁴ “starych miast” i “witraże” *Mszy h-moll* Bacha. Jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że czas jest zobrazowany przez linię melodyczną, a konstrukcja wiersza przedstawia przestrzeń, zobaczymy, jak bardzo “pokawałkowana” została czasoprzestrzeń naszej fugi. Wszystkie pojawiające się tu gatunki muzyczne były komponowane przez Jana Sebastiana. U Czachorowskiego tworzą one wszechkompozycję połączoną z misteriami orfickimi; są niejako wtopione w krajobraz “miasta liturgicznego”, z jego polifonią budynków, katedr i witraży, a wszystko to spowija noc i tylko światło księżyca “opada chorałami”.

rex memorensis
gwiazdę składa
bogini gwiazdnych kuluarów⁷⁵

Poeta wprowadza drugi motyw – króla leśnego, kapłana, opiekuna świętego gaju Diany. Wraz z nim aktualizuje się pole znaczeniowe związane z nocą i księżycem – Rzymianie bowiem widzieli w Dianie boginię światła, niejako władczynię księżyca, albo też boginię nocy:

noc
brzmi w żalobie smutnych renów

księżyc
opada chorałami
dojrzałe grona arcyńskie⁷⁶

71. Czachorowski, “wielka...”, 109–110.

72. Partita – inaczej suite. Por. *Mała encyklopedia muzyki*, 750.

73. Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, 873–874.

74. Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, 1004.

75. Czachorowski, “wielka...”, 109.

76. Czachorowski, “wielka...”, 109.

Wraz z nocą pojawia się symbolika snu i śmierci:

boska przekracza cień hypnosa
w nagich aulodiach endymiona⁷⁷

Boska (Diana?) przekracza "cień" Hypnosa, personifikacji snu, syna Nocy i brata śmierci, w aulodiach swego ukochanego. Jak pisze Kopaliński, Endymion był myśliwym, "którego Zeus na prośbę Diany obdarzył wieczną młodością, urodą i nieprzespanym snem w grocie góry Latmos, aby bogini mogła go swobodnie odwiedzać w każdą noc księżycową i całować do woli"⁷⁸. Kopaliński dodaje, że "legenda Endymiona jest tylko obrazem jego śmierci albo w ogóle snu śmierci"⁷⁹. Przy dźwiękach aulosu⁸⁰, podobnie jak gitary, odprawiano obrzędy związane z kultem Dionizosa. Znowu więc pojawia się główne bóstwo orfików – Dionizos, łączący niejako wątek snu i śmierci. Diana była również czczona jako bogini dzikiej zwierzyny. Czachorowski łączy wątek Króla Leśnego i świętego gaju Diany z dzikimi zwierzętami i muzyką Bacha:

dorycka nuta
akant strąca
rozwiewa gołąb w partyturach
i łamią flety w złotych pniach⁸¹.

Dorycka, ciężka nuta strąca ozdobny liść akantu, gołąb rozwiewa partytury. Tu następuje rozbicie zestawienia nad sobą partii wokalnych i instrumentalnych. Zatracona zostaje przejrzystość dzieła i wertykalnych związków pomiędzy poszczególnymi partiami. Złamana zostaje gałąź ze świętego gaju, co oznacza śmierć dla intruza lub Króla Leśnego.

mgłą
idzie ołtarz zapomnienia

stara peruko
wiek śpi echo
uderzą w twarz
i twarz
odpowie⁸²

77. Czachorowski, "wielka...", 109.

78. Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM, 2003), 255.

79. Kopaliński, *Słownik...*, 255.

80. Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, 60.

81. Czachorowski, "wielka...", 110.

82. Czachorowski, "wielka...", 110.

Sen, śmierć, zapomnienie tworzą zamkniętą przestrzeń związaną z uśpieniem czasu – “wiek śpi echo”. Przywołana jest postać Echo, nieszczęśliwie zakochanej w Narcyzie, który z kolei zakochany w sobie zginął śmiercią samobójczą. Mimo snu czasu, Echo nadal odpowiada, głos (“twarz”) rozprzestrzenia się w nicości.

“Szkarłatne buki” “pieszczone z bacha” otwierają znów pole skojarzeniowe związane ze świętym gajem:

potem
już tylko ogrodnicy
szkarłatne buki pieszczą z bacha

służka
w toccatach starych miast

skrzypi kołyskę
święte sady

tyle jest jabłoń
dwoje skrzypiec
i cztery biją klawesyny

ze świętych lasu
oto sarna
przenosi imię wielkiej stretty⁸³

Końcowa część wiersza stanowi układ nakładających się na siebie “instrumentów” – zwierząt. Pojawiają się “święte sady”, jabłoń, “dwoje skrzypiec”, cztery “bijące” klawesyny (otwierające skojarzenie z *Koncertem na cztery klawesyny a-moll BWV 1065* Bacha). A “ze świętych lasu” – z gaju Diany – oto sarna przenosi “imię wielkiej stretty”. W ten sposób Czachorowski ponownie powraca do idei harmonii w porządku kontrapunktycznym. Stretto to ostatnie przeprowadzenie imitacyjne tematu i odpowiedzi w fudze, mające charakter kadencyjny. Stretto jest z zasady punktem kulminacyjnym fugi. Tak dzieje się w omawianym wierszu:

potem
znów łania
wionczela

i garb
tulący niebo bruku.⁸⁴

83. Czachorowski, “wielka...”, 110–111.

84. Czachorowski, “wielka...”, 111.

Czachorowski tworzy metaforę wielości w jedni – oto niebo spotyka się z ziemią – po której następuje ostatnie przeprowadzenie “tematu” poprzedzone “kontrapunktem” i stanowiące “codę” całej fugi:

jak pawie
stają w złotych codach

na siedmiu strychach
hiacynt
zbawia⁸⁵

Czachorowski powraca do motywu jedni, powstającej z wielości, która z kolei z owej jedni się wyłoniła. Hiacynt, który umarł, zbawia, pawie stoją w złotych codach. Niewątpliwie i tutaj pojawia się motyw orficki. Teogonia orficka zbiega się z kosmogonią i stanowi jeden z symboli stosunku, jaki zachodzi pomiędzy jednością i wielością. Orficy uważali, że wielość wyłania się z jedności, ale także do niej powraca i że wszystkie rzeczy są właściwie tożsame⁸⁶.

Motyw zbawienia rodzaju ludzkiego stanowi niejako centralny motyw fugi. Temat ten jedynie sygnalizowany na początku fugi poprzez pawie – symbole zmartwychwstania – jest zaktualizowany poprzez Hiacynta, z którego krwi, pośmiertnie wyrósł kwiat. Dołącza się tu motywy *Arcadia sacra*, omówiony szczegółowo powyżej.

W książce *Mity, sny i misteria* Mircea Eliade stawia pytanie, które z pewnością nurtowało Czachorowskiego: “W jaki sposób poezja liryczna podejmuje i kontynuuje mit?”⁸⁷ Eliade twierdzi, że “każda poezja jest próbą ponownego stworzenia języka, [...], stworzenia nowego języka, osobistego i prywatnego, języka tajemnego, [...] dążąca do odzyskania pierwotnej sytuacji rajskiej – sytuacji, gdy twórczość była spontaniczna [...]; poeta ukazuje świat, jak gdyby był świadkiem kosmogonii”⁸⁸. Zdaniem Michała Siewkowskiego, twórczość poetycka Czachorowskiego “może być przykładem podjęcia tego zadania”⁸⁹. Czyżby? Czy rzeczywiście chodzi w tej twórczości o odzyskanie “sytuacji rajskiej” lub bycie “świadkiem kosmogonii”? Nawet pobieżna lektura “wielkiej fugi orfickiej” prowadziaby do innych wniosków. Afirmacja pokawałkowania i daleko posuniętej dekonstrukcji znaczeń i sensów zestawione są tu w porządku kontrapunktycznym z wizjami (orfickiej) jedni, historii zbawienia (Jezus) i mitu metamorfozy (paw i Hiacynt). “wielka

85. Czachorowski, “wielka...”, 111.

86. Por. Krokiewicz, *Studia...*, 41.

87. Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1994). 26.

88. Eliade, *Mity...*, 26.

89. Siewkowski, *Poetyckie...*, 59.

fuga orficka” jawi się tu raczej jako apoteoza chaosmosu w barokowej oprawie, jako poetycka wizja, która, by użyć frazy Tadeusza Peipera, “drga cała od zamieci metafor”⁹⁰. Bardzo ciekawą sugestią dotyczącą tego, jak czytać jego “nieodgadnięte konstelacje”, przekazuje sam Czachorowski: “Nawiązując do popularnego zarzutu niekomunikatywności poezji awangardy, do owych ‘antyczytelnych, nowoczesnych wydziwaczeń’, to wydaje mi się, że rozwiązanie konfliktu jest bliskim kumplem problemów z teorii względności – trzeba przedtem dobrze poznać matematykę”⁹¹. Nie chodzi tu, jak chciałby Eliade, o bycie świadkiem kosmogonii, a raczej, jak ująłby to David Bohm, o odkrycie kwantowego potencjału rzeczywistości.

Zakończenie

We wstępie do eseju o poezji Yeatsa Jerzy Jarniewicz zauważa, że w przeszłości (przedmodernistycznej) mit “służył poetom jako płaszczyzna porozumienia i podstawa dialogu z odbiorcą, oferując pewien zamknięty, gotowy obraz świata oraz system wartości akceptowany przez daną społeczność”, i dodaje, że “poruszając się na obszarze pojęć, obrazów i wartości zawartych w micie, poeta mógł mówić językiem zrozumiałym dla odbiorców swej twórczości”⁹². U Czachorowskiego, jak pisze Piotr Kuncewicz, “piękno świata bywa [...] uzyskane migawkowym, błyskawicznym spojrzeniem na świat przez szczelinę określonego mitu”⁹³. Wydaje się, że w “wielkiej fudze orfickiej” mit nie tworzy gotowego ani zamkniętego obrazu świata. Komunikaty, jakie wysyła poeta w stronę czytelnika, są niejednokrotnie niezrozumiałe, a podążanie za kolejnymi obrazami może, choć nie musi, powodować zmęczenie, swojego rodzaju “przebodźcowanie”.

Michał Sprusiński pisał, że liryka Czachorowskiego “była światem [...] stworzonym poprzez mnożenie obrazów, których symultanim to równoczesność wielu momentów chaosu, destrukcji, rozpadu”⁹⁴. W moim odczuciu, ukazywanie/ewokowanie rozpadu, afirmacja nielinearnego porządku, są konieczne po to, by zacząć mówić i myśleć nowym językiem. Jak pokazuje historia współczesnej muzyki – zwłaszcza zagadnienia aleatoryzmu, atonalności i “muzyki tego, co się dzieje” (John Cage) – gdy pozwalamy by nadmiar bodźców mentalnych doprowadził do swoistego “przeciążenia systemu”, możemy doświadczyć stanu, który

90. Tadeusz Peiper, “Metafora terażniejszości”, w: *Tadeusz Peiper, Pisma wybrane* (Wrocław: Ossolineum, 1979), 34.

91. Jan Marx, *Gry krytyczne* (Warszawa: KAW, 1985), 6.

92. Jerzy Jarniewicz, *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2001), 15.

93. Kuncewicz, “Kontrowersje...”, 25–26.

94. Michał Sprusiński, “Liryka i uroki *Śpiewającego obelisku*”, *Twórczość*, 10 (1968), 126.

uwrażliwia nas na odbieranie sygnałów nowej rzeczywistości – rzeczywistości po katastrofie i po ładzie, poza katastrofą i poza ładem⁹⁵. Być może “wielką fugę orficką” należy czytać na głos, tak jak Cage czytał swój *Wykład o niczym*. Wszak, jak pisze Siewkowski, poezja Czachorowskiego to poezja “pod głośnie czytanie”⁹⁶. Być może dopiero wtedy aktualizują się znaczenia, o których pisałam. Niewykluczone, że aktualizują się inne, te osobiste i indywidualne, których nie sposób objąć w tym eseju. Za pomocą “syntaksy aluzji” oraz synchronizacji i zamierzonej asynchronizacji wzorców percepcyjnych, aksjologicznych i etycznych, komponuje Czachorowski, “hiacynt barokowy”, nowoczesną fugę, której interpretacja jest nieskończona podobnie jak nieskończona jest ilość wzajem do siebie odwołujących intertekstowych odniesień.

95. Por. Siewkowski, *Poetyckie...*, 54.

96. Siewkowski, *Poetyckie...*, 179.

Bibliografia

- Biedermann, Hans, red. *Leksykon symboli*, przeł. Janusz Rubinowicz. Warszawa: Muza, 2000.
- Biernacka, Barbara. "Malarz psychicznego klimatu". *Nowe Książki*, 14 (1960), 858–859.
- Czachorowski, Stanisław Swen. "wielka fuga orficka". W: *Wieczera ludzka*, 108–111. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Eliade, Mircea. *Mity, sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1994.
- Graves, Robert. *Mity greckie*, przeł. Henryk Krzeczowski. Warszawa: PIW, 1992.
- Głowiński, Michał. "Poszukiwania językowe". *Twórczość*, 8 (1958), 139–142.
- Hejmej, Andrzej. *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.
- Janicka, Krystyna. *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.
- Jarniewicz, Jerzy. *W brzuchu wieloryba. Szkice o dwudziestowiecznej poezji brytyjskiej i irlandzkiej*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2001.
- Jastrzębski, Zdzisław. "Ostatni klasyk awangardy". *Więź*, 10 (1960), 141–147.
- Kaliściak, Tomasz. *Katastrofy odmieńców*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM, 2003.
- Krassowski, Maciej. *Granice sensu. Szkice o poezji polskiej*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- Krokiewicz, Adam. *Studia orfickie*. Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski, 1947.
- Kuncewicz, Piotr. *Cień ręki. Szkice o poezji*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1977.
- Kuncewicz, Piotr. "Człowiek, natura, demony". W: *Samotni wobec historii*. Warszawa: Czytelnik, 1967.
- Kuncewicz, Piotr. "Kontrowersje poety. (O poezji Swena Czachorowskiego)." W: *Cień ręki. Szkice o poezji*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1977.
- Lipski, Jan Józef. "Asocjacje i sens." *Twórczość*, 6 (1967), 111–115.
- Łukasiewicz, Jacek. "Ballada o dobrym katarynku." *Współczesność*, 16 (1964), 9.
- Marx, Jan. *Gry krytyczne*. Warszawa: KAW, 1985.
- Pascal, Blaise. *Rozważania ogólne nad geometrią*, przeł. Mieczysław Tazbir. W: *Rozprawy i listy*. Warszawa: Pax, 1962, 379–392.
- Peiper, Tadeusz. "Metafora terażniejszości". W: *Pisma wybrane*, 34–46. Wrocław: Ossolineum, 1979.
- Pelc, Janusz. *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Pieńkosz, Konstanty. "Swena poezja niemożliwa". *Poezja*, 7/8 (1976), 66–76.
- Pociej, Bohdan. *Bach – Muzyka i wielkość*. Kraków: PWM, 1972.

- Siewkowski, Michał. *Poetyckie światy Stanisława Swena Czachorowskiego*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2004.
- Sławiński, Janusz. "Próba porządkowania doświadczeń". W: *Przypadki poezji*. Kraków: Universitas, 2001.
- Sokołowska, Jadwiga. *Dwie nieskończoności*. Warszawa: PIW, 1978.
- Sprusiński, Michał. "Haftowana poezja czy dłuto w studni możliwości?" *Poezja*, 6 (1969), 71–78.
- Sprusiński, Michał. "Liryka i uroki 'Śpiewającego obelisku'". *Twórczość*, 10 (1968).
- Szymański, Wiesław Paweł. "Hiacynt barokowy". *Życie Literackie*, 4 (1967), 8.
- Śledziński, Stefan, red. *Mała encyklopedia muzyki*. Warszawa: PWN, 1981.
- Trznadel, Jacek. "Mitu doskonalenie". W: *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*. Warszawa: PIW, 1966, 132–145.
- Wilkoń, Aleksander. "Czachorowskiego świat własny". *Życie Literackie*, 36 (1964), 9.

