



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Saksofon to świat" - językowy obraz instrumentów w Traktacie o łuskaniu fasoli Wiesława Myśliwskiego

Author: Ewa Biłas-Pleszak

Citation style: Biłas-Pleszak Ewa. (2017). "Saksofon to świat" - językowy obraz instrumentów w Traktacie o łuskaniu fasoli Wiesława Myśliwskiego. "Język Artystyczny" (T. 16 (2017), s. 103-117).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



Ewa Biłas-Pleszak

„Saksofon to świat” – językowy obraz instrumentów w *Traktacie o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego

Wiesław Myśliwski Nagrodę Literacką Nike otrzymał dwukrotnie. *Widnokrąg* to książka inaugurująca konkurs w 1997 roku. Dekadę później pisarz został ponownie wyróżniony. Uznanie jury zyskał *Traktat o łuskaniu fasoli*. Ta druga książka jest już od dziesięciu lat obecna w obiegu literackim czy literaturoznawczym¹, ale też, co znamienne – czytelniczym. Stała się księgą mądrościową, źródłem cytatów, życiowych wskazówek². Monologowa forma, tajemnica, świat burzony i odbudowywany – wszystko to sprawia, że lektura otwiera wiele ścieżek interpretacyjnych, stanowiąc szczególnego rodzaju zanętę estetyczną i intelektualną. Obszarem wyjątkowych eksploracji są związki tej powieści z muzyką, o których Ewa Wiegandt tak pisała w artykule *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*: „muzyczna kompozycja prozy Myśliwskiego (muzyka jest także jednym z tematów i fabularnych wątków) ma dwa punkty kulminacyjne: *Pałac* i właśnie *Traktat...* W tych dwóch utworach narzucanie kompozycyjno-retorycznej siatki na pozornie chaotyczny żywioł zdialogizowanego monologu jest najbardziej wyrafinowane i najbardziej mimetyczne wobec analogicznych praw działania mowy, pamięci, opowiadania” (2007: 61–62).

1 O bogactwie opracowań dotyczących twórczości W. Myśliwskiego świadczyć może bibliografia prac jego i jego utworom poświęconych licząca sobie 127 stron, w której można odnaleźć wiele opracowań *Traktatu o łuskaniu fasoli*.

2 Wystarczy przywołać takie strony internetowe, jak: https://pl.wikiquote.org/wiki/Traktat_o_%C5%82uskaniu_fasoli, <https://cytaty.eu/zrodlo/traktatoluskaniuofasoli.html>, <http://lubimyczytac.pl/cytaty/15992/autor/wieslaw-mysliwski>.

Badaczka zwróciła uwagę na jeszcze jeden aspekt muzyczno-literackiej zależności – strukturalny, który powiązany jest ze współczesnym sposobem, jak sama określiła, komponowania powieści. Zauważyła bowiem, że: „powieści Myśliwskiego należą do tych rodzajów tekstów, które domagają się lektury wielokrotnej. Można by się w tym doszukiwać znamion traktatu, którego się nie czyta, lecz studiuje, który ma porządek tematyczny, a nie fabularny. Ale komponowanie »po tematach«, łączone z eseizacją prozy, jej tzw. muzyczna, lejtmotywowa i kontrapunktowa kompozycja to przede wszystkim wyznaczniki nowoczesnej powieści” (Wiegandt 2007: 61–62).

O muzyczności *Traktatu o łuskaniu fasoli* pisała również Agnieszka Czyżak (2012), zwracając uwagę na adagiowe prowadzenia narracji i analizując ocאלający wpływ muzyki, która ma moc przywracania porządku w świecie zagłuszonych wartości. Prześledzenie muzycznych motywów w powieści prowadzi badaczkę do wniosku, że: „w XXI wieku muzyka staje się symbolem trwania kultury, spoiwem między pokoleniami, tą częścią tradycji, która pozostaje odporna na degradację” (Czyżak 2012: 266).

To tylko niektóre z tekstów opisujących powiązania *Traktatu o łuskaniu fasoli* ze sztuką dźwięków. Mimo częstej eksploracji temat ten ciągle inspiruje i prowokuje do stawiania kolejnych pytań badawczych. W niniejszym artykule chciałabym zastanowić się nad tym, jakie elementy kulturowych wyobrażeń o instrumentach muzycznych zostały utrwalone w językowych opisach obecnych w książce. Są one znaczące dla warstwy fabularnej powieści, gdyż główny bohater *Traktatu o łuskaniu fasoli* pośrednio charakteryzowany jest również przez instrumenty pojawiające się w jego życiu. Każdy, z którym się styka, determinuje jego rozwój osobowy, wzmacnia poczucie egzystencjalnego sensu, a czasami także wiąże go z przodkami.

Koncepcją metodologiczną, która najlepiej odpowiada tak zarysowanym poszukiwaniom, jest oczywiście językowy obraz świata. Pojęcie to od dawna jest obecne w lingwistycznych opracowaniach, w związku z tym odnaleźć w nich można wiele jego eksplikacji³. Ich szczegółowe i krytyczne przywoływanie znacznie wykracza poza ramy niniejszego artykułu, odniosę się zatem do wybranego aspektu teoretycznych rozważań, ewokowanego przez materiał, z którego eks-cerpować będą przykłady. Jest to bowiem jedna powieść, literacka wizja skon-

3 Wystarczy przywołać tylko prace polskich badaczy, którzy, osadzając swoje konstatacje w tradycji międzynarodowych badań, stworzyli jego pełnowymiarowy opis. Wśród tych prac są: Anusiewicz 1999: 261–289; Bartmiński 1999: 103–120; Anusiewicz 1994; Grzegorzczkowska 1999; Maćkiewicz 1999: 7–24.

struowana przez jednego człowieka. Rodzi się więc pytanie, czy to wystarczająca podstawa do „znalezienia odpowiedzi na pytanie, jaki obraz świata (rzeczywistości pozajęzykowej) zawarty jest w języku, co się nań składa; jakie informacje, jaka wiedza, doświadczenia i wartości przyjęte i uznane przez społeczność, posługującą się danym językiem, zostały w nim nagromadzone, przechowane i przekazane następnym pokoleniom” (Anusiewicz 1999: 276)? Z tym dylematem zmagali się już inni badacze⁴ i poczynione obserwacje doprowadziły ich do przekonania, że nie należy szczególnie mocno oddzielać kolektywnego użycia języka od używania indywidualnego, języka naturalnego od tekstu literackiego, gdyż dzięki globalnemu oglądowi można zyskać „cenny, niekiedy wręcz podstawowy materiał dla badaczy starających się odtworzyć system pojęciowy utrwalony w języku” (Pajdzińska, Tokarski 1996: 156). Podążając za tym tokiem myślenia, w podobny sposób spróbuję spojrzeć na prozę Wiesława Myśliwskiego.

Skrzypce – cygański czy boski instrument?

Pierwszy instrument narratora *Traktatu o łuskaniu fasoli* to подарowane mu przez stryjka Jana organki. To stryj właśnie, postać tyleż tajemnicza, co tragiczna, umiał dostrzec w chłopcu szczególne muzyczne uzdolnienia, a także zaszcześcić w nim tęsknotę za nowym porządkiem. To także z jego ust pada pierwsza charakterystyka skrzypiec, budowana w opozycji do nowoczesnego instrumentu, jak definiowany jest saksofon. Przedstawiciel warstwy chłopskiej patrzy na skrzypce przez pryzmat ludowej kultury i prostych – by nie powiedzieć: prostackich – melodii. Charakteryzuje je w sposób następujący:

[...] skrzypki to cygański instrument. Trzeba mieć cygańską krew, cygańską duszę. Jak Cygany wędrować, jak Cygany kraść. Nie-Cygan nigdy tak nie będzie grał. Grają tu na skrzypkach po wsiach, ale jakie tam z nich muzykanty. Zejdą się skrzypki, harmonia, bęben i grają wszystko na jedno kopyto. Bum cyk cyk i bum cyk cyk. I inaczej już grać nie będą, bo tak zawsze tu grali. Tak żyli, tak grali i tak umierali. Bum cyk cyk, bum cyk cyk⁵.

4 Por. Bugajski, Wojciechowska 1996: 23; Pajdzińska, Tokarski 1996: 156; Bartmiński 2001: 32.

5 Myśliwski 2010: 87. Dalej w tekście cytaty przywołuję za tym wydaniem, lokalizując je przez podanie numeru strony.

Zupełnie inaczej na skrzypce patrzy „pan od muzyki”, z którym zaraz po wojnie styka się główny bohater w *Ochotniczych Hufcach Pracy*. Widocznie twórcom tych oddziałów przyświecała idea wychowania przez sztukę, gdyż wzbogacono zespół pedagogów o nauczyciela, któremu dano do dyspozycji poranione instrumenty. Myśliwski to pierwsze spotkanie z muzycznymi kalekami opisuje w sposób następujący:

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

s. 87

Złamany wojną nauczyciel, przed nią zapewne dobry muzyk, multiinstrumentalista, walczy z nową sytuacją i koszmarami przeszłej przy pomocy alkoholu. Jednak nawet permanentna nietrzeźwość nie przeszkadza mu dostrzec muzycznych zdolności głównego bohatera. Widzi w nim szansę ocalenia świata, który wojna obróciła w rumowisko, a także przywrócenia transcendentnego porządku, warunek jest jeden – chłopiec musiałby wybrać skrzypce. Nakłania go do nauki gry na tym instrumencie, mówiąc: „masz serce do skrzypiec. Masz duszę do skrzypiec. Jesteś dobrym chłopcem. Bogu będziesz miłszy dzięki skrzypcom” (s. 95). Kiedy chłopiec wyraża wątpliwość, czy Bóg chciałby go słuchać, nauczyciel wygłasza mowę o wyższości języka skrzypiec nad wszelkimi językami naturalnymi. Twierdzi, że „Bóg słów już nie słucha, nie byłby w stanie [...]”. W skrzypcach są dźwięki wszystkich języków, wszystkich światów, tego, tamtego, życia, śmierci” (s. 96).

Zatrzymajmy się chwilę na tych dwu opisach. Różnica w obrazowaniu widoczna jest już na poziomie *nomina appellativa*. W pierwszym przywołanym cytacie mówi się o *skrzypkach*, w drugim o *skrzypcach*. Te dwa leksemy konotują odrębne sposoby konceptualizowania instrumentu i odsyłają do dwu różnych poziomów kultury, mocno niegdyś ze sobą skonstrastowanych – mianowicie kultury niskiej i wysokiej. Poświadczenie takiego podziału odnaleźć można w różnych dawnych tekstach, jak choćby w recenzji Mauryczego Mochnackiego, który negatywnie komentując grę skrzypka Baillota, posłużył się frazą „bo zaletę takiego sposobu grania podzielić by musiał ledwo nie z każdym karczemnym

skrzypkiem” (Moch n a cki 1827: 1). W powieści Myśliwskiego elementy kultury plebejskiej odtwarza sama postać grajka – Cygana, wraz z przywoływanym jego stereotypowym wyobrażeniem. Renata Dźwigoł w artykule *Stereotyp Cygana w języku polskim* (2007) na podstawie analizy haseł obecnych we wszystkich najważniejszych słownikach języka polskiego, począwszy od *Słownika polszczyzny XVI wieku*, wyróżniła kilka podstawowych wyobrażeń językowych, niewątpliwie składających się na kulturowy wizerunek Cygana. Wśród nich są także te, które możemy odnaleźć w konstruowanych przez Myśliwskiego porównaniach, a mianowicie: Cygan – oszust/złodziej („jak Cygany kraść”), Cygan – włóczęga/człowiek niefrasobliwy („jak Cygany wędrować”) i Cygan – muzykant („nie-Cygan nigdy tak nie będzie grał”). Pejoratywny obraz instrumentu budowany jest w dalszej części opisu przez kolejne odwołanie do wykonawców. Choć język polski odróżnia *skrzypki* od *skrzypiec*, to nie widzi już różnicy pomiędzy grającymi na nich, tak jak ma to miejsce np. w języku angielskim, w którym jest podział na wysokie, akademickie *violin* i ludowe *fiddle*, a od tych leksemów derywowane są nazwy *violinist* i *fiddler*⁶. Ponieważ polszczyzna nie dysponuje takimi określeniami, Myśliwski sięga po formę deprecjatywną ‘muzykanty’, która ma wyjątkowe, nacechowane znaczenie, może bowiem wyrażać pogardę, niechęć, lekceważenie – tak też jest w tym przypadku. Pisarz pogłębia to wrażenie w kolejnym zdaniu, w którym sposób organizowania się tychże muzykantów przedstawiony jest bezosobowo za pomocą metonimii „Zejdą się skrzypki, harmonia, bęben”. Ich grę opisuje negatywnie waloryzowany frazeologizm potoczny „i grają wszystko na jedno kopyto”. Onomatopeicznie odtworzony sposób grania, ostinatowo powtarzane „bum cyk cyk i bum cyk cyk”, tworzy zamknięty krąg muzycznej destynacji, a może wręcz predestynacji, której nie są władni sami pokonać. Leksem *skrzypki* zawsze przywołuje ludowość, a stryj Jan widzi w nim blokadę, zamknięcie się w kręgu powtarzalnych czynności, które w żaden sposób nie pretendują do uwznioślającego, a przez to i przełamującego ludzkie ograniczenia, sztucznego. Skrzypki w opisie stryja to fatum, wejście w piekielny krąg niemożności zmiany swojego przeznaczenia: „i inaczej już grać nie będą, bo tak zawsze tu grali. Tak żyli, tak grali i tak umierali. Bum cyk cyk, bum cyk cyk” (s. 87).

Nauczyciel muzyki, przywołując skrzypce, jednocześnie od razu odsyła do innego typu kultury – do kultury wysokiej i to jeszcze w jej wersji kanonicznej, bo w muzycznym dyskursie zarówno profesjonalnym, jak i potocznym pierwsze miejsce w muzyce poważnej zwykle się przyznawać fortepianowi i skrzypcom,

6 Dłatego też skrzypek na dachu z musicalu Josepha Steine’a to oczywiście *fiddler*, a nie *violinist* (por. angielski tytuł *Fiddler on the Roof*).

ze zmienną kolejnością lub w konfiguracji równoważnej. Znamienne pod tym względem są słowa Yehudiego Menuhina, który pisał, że: „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” (2000: 7). Opisany w książce Myśliwskiego nauczyciel muzyki również używa tych niebiańskich porównań, dla niego bowiem jest to instrument szczególnie miły Bogu, dający szansę porozumienia, wprowadzający ład poprzez ponowne nazywanie rzeczy w boskim języku skrzypiec. W nich widział też szansę na zmianę statusu społecznego chłopca. Mówił mu: „skrzypce mogą cię daleko zaprowadzić” (s. 95). Pobłyskuje w tym sformułowaniu refleks postrzegania instrumentu jako przepustki do innej społecznej rzeczywistości. Adam Czech w książce *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych* opisywał ten mechanizm na przykładzie czarnoskórych i Mulałów, którzy zarówno w USA, jak i na Karaibach, wybierali skrzypce, ponieważ miały ich one w sensie kulturowym „wybielić”: „na Karaibach czy wśród Kreoli w Nowym Orleanie gra na skrzypcach traktowano tak jak znajomość francuskiego czy sprowadzane z Paryża stroje i meble” (Czech 2013: 15).

Skrzypce w powieści Myśliwskiego, zarówno w tej wersji ludowej, jak i klasycznej, przywołane są jako kulturowy punkt odniesienia, symbol przedwojennego porządku, który trzeba odrzucić, żeby urodzić się na nowo, pierwszy krzyk przekształcając w dźwięk instrumentu dętego.

„Musi przyjść saksofon, żeby coś się zmieniło”

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

s. 87

Takimi słowami stryj Jan przedstawił swojemu bratankowi saksofon. Pragnienie zmiany unaocznili się stryjowi w instrumencie spoza kanonu, zauważonym w mieście na wystawie sklepowej i przykuwającym wzrok kolorem, kształtem, ceną. Stryj Jan wymarzył go dla krewnego, ale wojna zmieniła bieg jego życia i odebrała bohaterowi szansę na poznanie instrumentu. Jednak ich drogi w tym profetycznym geście późniejszego samobójcy zostały połączone. Gdy wojenna

zawierucha minęła, saksofon ponownie odnalazł chłopca. W świetlicy Ochotniczych Hufców Pracy „był i saksofon, altowy. Co prawda dwóch klap mu brakowało, ale przytykało się palcami i jakoś się grało”. Chłopiec, wbrew sugestiom nauczyciela, a w zgodzie z pragnieniem stryja, odrzuca skrzypce, a wybiera saksofon, którego obraz Myśliwski rysuje zarówno konwencjonalną, jak i oryginalną kreską. Jean-Marie Londeix, charakteryzując ten instrument, pisał, że jest on: „wicherzycielem i nonkonformistą, i dlatego dla tak wielu osób reprezentuje szansę oraz wolność; dlatego znajduje się w sercu muzyki nietradycyjnej. Stoi w opozycji wobec instytucji, tak jak człowiek, który go wynalazł” (cyt. za: C z e c h 2013: 141). Ta jego cecha ewidentnie urzekła stryja Jana, który stawiał znak równości pomiędzy saksofonem a światem, nowym światem. Obdarzał go antropomorficzną mocą wprowadzenia zmiany, widoczną w personifikacji: „musi przyjść saksofon, żeby coś się zmieniło. Może wtedy zaczna i tańczyć inaczej, i żyć inaczej”. Widać w tym zestawianiu wyraźną opozycję: stare życie – skrzypki, nowe życie – saksofon. Nie bez znaczenia jest tu również przywoływane w charakterystyce skrzypiec odniesienie do słów i do Boga. Nauczyciel z OHP przekonywał chłopca, co on sam zresztą dobitnie odczuwał, że Bóg słów już nie słucha, że jedynym sposobem skontaktowania się z nim jest tylko odsemantyzowany dźwięk, najlepiej skrzypiec. Jednak skrzypce, jako instrument szarpany, nie wykluczają używania słów. Nie blokują ust. Prędzej czy później grający na nich może zapragnąć wzbogacić muzykę słowem. I może się okazać, że są wśród nich te, które mocno zdevaluowała wojenna zawierucha. Saksofon symbolizuje nową jakość, ale jednocześnie wpisuje się w dawny mit, przypomina starożytną opozycję muzyki związanej z Orfeuszem i Dionizosem. Siła Orfeusza to połączenie śpiewu z akompaniamentem liry, poezji i dźwięku, rozumu i fantazji. Wojna pokazała, że rozum zawodzi. Trzeba zatem zwrócić się do drugiego źródła muzyki – do mitu o Dionizosie. Enrico Fubini w następujący sposób opisuje tego boga upojenia i ekstazy: „Dionizos [...] czerpie moc jedynie ze swego instrumentu, z przymilnego dźwięku aulosu, który oczywiście wyklucza śpiew i poezję. Dionizos celebrytuje swój rytuał jedynie za pośrednictwem muzyki, której działanie wzmacnia ruch taneczny; przedstawia się go niemal zawsze jako postać tańczącą, mającą uosabiać siły pierwotne wprawione w ruch mocą dźwięku” (F u b i n i 1997: 27). Pozostawiając na razie na boku naszych rozważań związek saksofonu z tańcem, również mocno w książce eksponowany, zatrzymajmy się na chwilę na tym „wyzwalaniu sił pierwotnych wprawianych w ruch mocą dźwięku”. Tworzenie nowego porządku musi zacząć się od erupcji siły, właśnie takiej pierwotnej, w której życie ma wartość tylko dlatego, że jest życiem. To pierwszy etap – oddechu, pneumy, ożywienia. Kolejny będzie już poszukiwaniem logosu. Saksofon jest swego rodzaju katalizatorem,

który wyzwala potencjał i pomaga chłopcu tę drogę pokonać. Charakteryzując siebie, bohater opisuje trudności w mówieniu. Słowa bolały go wręcz fizycznie, czuł ich obcość, bał się ich, ale także na nowo uczył i obłaskawiał. Przełom nastąpił dzięki nauce gry na saksofonie: „dopiero dzięki temu, że zacząłem się uczyć grać, odzyskałem z wolna mowę, a tym samym poczucie, że żyję. W każdym razie nie zaciąłem się już tak i słów mi zaczęło przybywać, i coraz mniej się tych słów bałem” (s. 97). To literackie poświadczenie jednej z metod terapii jąkania, którą zna współczesna logopedia, w kontekście przywołanych życiodajnych słów przede wszystkim budzi skojarzenia z początkiem *Księgi Rodzaju*. Muzyka tutaj stwarza, uwalnia od blokad, wyzwala z ograniczeń psychicznych narzuconych przez traumatyczne wojenne przeżycia. I okazuje się, że czynić to może nie tylko ta zaklęta w boskim dźwięku skrzypiec, ale również ta osnuta cieniem anatomii⁷.

Muzyka pobudza w chłopcu niemal dionizyjską zachłanność, która wyraża się początkowym pragnieniem grania na wszystkich instrumentach. Ostatecznie przyznaje, że jednak najwięcej ćwiczył na saksofonie, a uzasadniając ten wybór, konstruuje taki niekonwencjonalny opis:

[...] jest coś takiego w saksofonie, a przecież był to dopiero początek, że kiedy zawiesiłem go sobie na szyi, wetknąłem ustnik w usta, a korpus objąłem dłońmi, już od tego samego jakaś nadzieja we mnie wstępowała. Może źle powiedziałem, to było coś głębszego, jakbym się na nowo chciał urodzić.

s. 98

Znaczenie saksofonu w *Traktacie o łuskaniu fasoli* wiąże się nie tylko z kulturowymi kontekstami, które uruchamia, ale również z tymi zindywidualizowanymi, kreującymi postać bohatera. Istotny pod tym względem jest proces zdobywania instrumentu. Zaczyna się on od stryja Jana, który gotów byłby za niego oddać ojcowiznę. Ten gest wiązania przeszłości z przyszłością, dziedzictwa i przeznaczenia wyraża się w tym oto fragmencie:

byłem kiedyś w mieście na tańcach, był w orkiestrze saksofon, mówię ci... Potem zobaczyłem taki sam na wystawie w sklepie. Obok skrzypki

7 Przywołuję w tym miejscu wydany przez papieża Piusa X w 1903 roku dokument *Motu proprio* o muzyce sakralnej, w którym saksofon został potępiony jako jeden z instrumentów „mogących budzić niesmak lub wywoływać skandal”, a co za tym idzie, stał się on „niegodny domu modlitwy i majestatu Pana” (por. Czech 2013: 146).

leżały. Gdybym miał pieniądze, jak nie miałem, kupiłbym. [...] Ho! Ho! Kosztował. Dużo więcej niż te skrzypki obok. Nie wiem, ile by za tę naszą ziemię... Zostawię ci moją część, może wystarczy. A nie, to składaj.

s. 87

Na ten swoisty testament stryja zwróciła uwagę Agnieszka Czyżak (2012: 259), która w artykule o ocalającej wartości muzyki w *Traktacie o łuskaniu fasoli* dostrzegła ten wyłamujący się z wiejskiej tradycji pomysł zamiany ziemi na instrument. Dziedzictwo fizyczne zostało przez wojnę zerwane, ale pozostał jeszcze jego duchowy wymiar. Myśl o posiadaniu własnego saksofonu zdeterminowała powojenne działania chłopca.

„Saksofon to świat”

Jednym ze sposobów rekonstruowania językowego obrazu świata jest analiza metafor pojęciowych, które tym różnią się od klasycznych metafor, że nie są jedynie przenośniami, będącymi często swoistym „ozdobnikiem” wypowiedzi, ale raczej sposobem myślenia o elementach rzeczywistości pozajęzykowej. Według G. Lakoffa i M. Johnsona (1988: 25) tak pojmowana metafora leży u podstaw systemu pojęciowego jako struktura umysłu, w pierwszej kolejności będąca odbiciem myśli i działania, a dopiero w drugiej – elementem języka. Amerykańscy lingwiści zauważyli, że „zdolność pojmowania doświadczeń za pośrednictwem metafory jest kolejnym zmysłem, jak wzrok, dotyk czy słuch, a metafora dostarcza jedynego sposobu postrzegania i doświadczenia znanej części świata rzeczywistego. Metafora jest takim samym i równie cennym elementem naszego funkcjonowania jak zmysł dotyku” (Lakoff, Johnson 1988: 266). Przejmując te założenia, można przypuszczać, że wskazanie związku między sposobem rozumienia znaków językowych a strukturą poznania i myślenia metaforycznego pozwoli na prezentację sposobów konceptualizacji instrumentu w poddawanej analizie literackiej materii⁸.

Z fragmentów tekstu, w których opisane jest, jak bohater zaczyna się intensywnie uczyć gry na saksofonie pod okiem magazyniera – muzyka i filozofa, wyłania się metafora językowa SAKSOFON TO CZŁOWIEK. Pierwszym jej wykładnikiem jest odrzucenie najbardziej oczywistego ontologicznego statusu saksofonu,

8 Więcej na temat metaforycznych definicji muzyki przeczytać można w książce: Biłas-Pleszak 2005.

wybrzmiewające w wyznaniu: „najpierw nabijał mi głowę, że saksofon to nie tylko narzędzie do grania” (s. 195). Potem następuje opis budowania relacji, osławiania, które odbywa się przez analogię do burzenia granicy między sobą a innym człowiekiem, między własną intymnością a intymnością drugiego:

złością, gniewem czy obrazą nic u niego nie wskórasz. Cierpliwością i pracą. Pracą i sumiennością. Jeśli będziesz chciał, żeby saksofon się z Tobą zbratał niczym dusza z ciałem, musisz się i ty otworzyć przed nim. Nie będziesz przed nim nic ukrywał, to i on nie będzie przed tobą. A na każdy twój fałsz zatnie się i nie popuści. Ani wyżej, ani niżej, choćbyś płuca wydmuchał. Nie wystarczy zresztą płucami, będzie grał, a będzie martwy. Musisz całym sobą grać, także swoim bólem, swoim płaczem, swoim śmiechem, nadziejami, snami, wszystkim, co jest w tobie, całym swoim życiem.

s. 195

Tak przedstawiany saksofon budzi lęk („powiem panu, aż bałem się tego saksofonu”; s. 196), bo okazuje się, że nauczycielowi nie wystarcza sztukmistrzowska biegłość, tani poklask niewyrobionej publiczności. Nawet nakazuje chłopcu zrezygnować z grania w zakładowej orkiestrze, mówi mu bowiem:

nie dasz rady tak długo grać i na budowie pracować. Jeszcze nie teraz. Ale kiedyś będziesz musiał wybrać. Teraz tylko wypiszesz się z tej orkiestry. Przynajmniej niech cię nie psują.

s. 198

Zdecydowany opór bohatera saksofonista/magazynier komentuje w oskarżycielskim tonie:

a to graj, graj. Tak się człowiek stacza, jak nie widzi dalej niż po czubek nosa. Graj, graj. Lubicie brawa, o, lubicie brawa, niezależnie kto wam bije i za co. A jeszcze wam do tego godziny nadliczbowe dopisują.

s. 198

Jeśli by na powieść Myśliwskiego patrzeć jak na Bildungsroman, to proces kształtowania się osobowości młodego bohatera widać właśnie w tej jego interakcji z instrumentami i w reakcji na próbę ekonomizacji jego zafascynowania grą. Uwaga o finansowych aspektach wywołała u chłopca żywiołową reakcję:

i tym mnie ubódl do żywego. Mówiłem panu, że dopisywali nam co dzień dwie godziny nadliczbowe. Ale nie dlatego przecież grałem w tej orkiestrze. Nie dlatego przykładałem się w szkole, jak mało który z chłopaków. Nie dlatego składałem na saksofon, odejmując sobie od ust. O, ubódl mnie w najczulsze miejsce.

s. 198

Oburzenie rezonuje⁹ z potrzebą formowania siebie nie w konwencji ekonomicznego rachunku zysków i strat; funkcji, które na człowieka na styku starego i nowego porządku narzuca władza, ale w duchu suwerennego poszukiwania tożsamości jednostki ludzkiej. Otwartość na te szczególne muzyczne doznania, która prowadzi do zespolenia, utożsamienia, zatracenia się w instrumencie, jest jednocześnie sposobem na udzielenie odpowiedzi na najbardziej fundamentalne pytanie – „a ty kto?”:

nie wszereź się żyje, w głąb. Tak samo nie wszereź się grać powinno, w głąb. Na akordeonie, mówił, gdybym grał, mógłbym siedzieć, na wolonczeli, mógłbym siedzieć, i na paru jeszcze instrumentach. Ale nie na saksofonie. Na saksofonie gra się od nóg i wyżej niż głowa. Powietrze wtedy samo przepływa do saksofonu, nie musi się wiele dmuchać. Nie musi się policzków nadymać, żuchw napinać. A ty wciąż jeszcze napinasz. Wargami aby dźwięki układaj, językiem po nich przebieraj. A saksofon stanie się czuły jak ból. Między nim a tobą powinien być ból. Inaczej będziecie sobie zawsze obcy. On saksofon, a ty kto?

s. 215

Warte uwagi są pojawiające się w przytoczonym fragmencie określenia, jak: *grać w głąbi powietrze samo przepływa przez saksofon*. Pośrednio obecne tu *gerundivum zanurzenie* i literalnie występujący czasownik *przepływać* ewokują klimat morskiej wyprawy w świat, dalekiej, ale przynoszącej iluminację. Konfrontujemy się ze światem, żeby zdefiniować siebie. W jego afirmacji lub odrzuceniu określamy sens swojego życia. Wchodzenie w świat, przechodzenie przez niego, choć wabi, może być również źródłem bolesnych rozczarowań. Czytamy: „Między nim a tobą powinien być ból”. O jaki ból chodzi? Ból istnienia, Weltschmerz? O emocje, do wyrażania

9 Rezonuje również z coraz głośniejszą przebijającą się we współczesnym świecie koncepcją oburzenia, którą wyczytać można np. z bestsellerowej książki filozofa Michaela J. Sandela *What Money Can't Buy. The Moral Limits of Markets* (polskie wydanie 2012, tytuł: *Czego nie można kupić za pieniądze*).

których, jak sądzą niektórzy, najlepiej nadaje się muzyka? I zawieszona na końcu tego cytatu wspomniane już otwarte, boleśnie filozoficzne pytanie: „a ty kto”? W odpowiedzi na nie również może pomóc saksofon, a to za sprawą kolejnej metafory językowej, równoważnego konstruktu SAKSOFON TO ŚWIAT (s. 87). Konotacje pojawiające się dzięki niemu są wielowymiarowe, a wyraziściej wzmocnione składają się na obraz saksofonu jako symbolu wolności i zmiany, a także istotnego elementu w procesie kształtowania osobowości. Ciekawy jest podwójny status instrumentu – w dalszej części tekstu z obiektu staje się przewodnikiem, subiektem czynności, co odbija się w stwierdzeniach: „saksofon może tak człowieka po świecie prowadzić” (s. 193). Dzięki niemu, jak uważał stryj Jan, można zejść „gdzieś dalej, wyżej” (s. 87). Widać tu pewną paralełę ze skrzypcami, które miały wyzwać z ograniczeń rasowych. W książce Myśliwskiego tę funkcję przejmuje saksofon.

„Usłyszeć siebie w saksofonie”

A. Czyżak w pojawiającej się na początku książki wypowiedzi narratora „prawie wszystko mogę robić. Na saksofonie tylko grać nie mogę. Tak, kiedyś grałem” (s. 7) widzi definicję jego sytuacji egzystencjalnej, którą komentuje w następujący sposób: „niemożność grania na instrumencie, skrywane cierpienie wywołane utratą sensu istnienia, pojmowanego jako zdolność „bycia ku muzyce”, powraca w każdej odsłonie odtwarzanego na własny użytek życiorysu, w każdym rozdziale biografii, gdyż przy każdej okazji mówiący odczuwa przymus dookreślenia siebie, jako tego, który choć grał przez całe życie, już nie gra” (Czyżak 2012: 258).

Można jednak na ten „stan muzycznego spoczynku” spojrzeć inaczej. Muzyka nas definiuje, sama pozbawiana semantycznych uwikłań, nadaje sens życiu, ocala, jak chcą to widzieć niektórzy badacze, ale także wprowadza w uniwersum niezniszczalne i ponadludzkie. Przywołane w powyższym cytacie „bycie ku muzyce” wcale nie musi oznaczać gry na instrumencie. Jeśliby przyjąć za Pitagorasem (por. James 1996: 37), że są trzy rodzaje muzyki, które w późniejszych wiekach określano jako *musica instrumentalis* (najbliższa naszemu doświadczeniu, bo będąca efektem wydobywania dźwięków w trakcie gry na instrumencie), *musica humana* (niesłyszalna, określająca rodzaj współbrzmienia ciała i duszy) i *musica mundana* (najdoskonalszy rodzaj dźwięku, który wydają wszystkie ciała niebieskie) – widać w tym raczej kolejny etap rozwoju, na którym wcale już nie trzeba muzyki wykonywać, ale, odrzucając zawodną fizyczność, otworzyć się na kosmiczną, boską *musica mundana*, którą usłyszeć można, jak mówił magazynier/saksofonista – jeden z ważniejszych bohaterów Myśliwskiego, „nawet w kamieniu” (s. 187).

Źródło

Myśliwski W., 2010: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków.

Literatura

- Anusiewicz J., 1994: *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*. Wrocław.
- Anusiewicz J., 1999: *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich xx w.* W: Bartmiński J., red.: *Językowy obraz świata*. Lublin, s. 261–289.
- Bartmiński J., 1999: *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*. W: Bartmiński J., red.: *Językowy obraz świata*. Lublin, s. 103–120.
- Bartmiński J., 2001: *O językowym obrazie świata Polaków końca xx wieku*. W: Dubisz S., Gajda S., red.: *Polszczyzna xx wieku. Ewolucja i perspektywy rozwoju*. Warszawa, s. 27–53.
- Biłas-Pleszak E., 2005: *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice.
- Bugajski M., Wojciechowska A., 1996: *Teoria językowego obrazu świata w badaniu idiolektu pisarza*. „Poradnik Językowy”, z. 3, s. 17–25.
- Cichocki T., 2016: *Relacja ze spotkania z Wiesławem Myśliwskim, podczas promocji książki Traktat o łuskaniu fasoli*. Krakowski klub Razzy Dazzy Jazz, Semestr. Dostępne w internecie: <http://www.semestr.pl/2,2117.html> [data dostępu: 30.10.].
- Czech A., 2013: *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*. Gdańsk.
- Czyżak A., 2012: *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*. „Folia Litteraria Polonica”, nr 1(15), s. 257–266.
- Dźwigoł R., 2007: *Stereotyp Cygana w języku polskim*. W: Barka P., red.: *Romowie w Polsce i Europie. Historia, prawo, kultura*. Kraków, s. 8–23.
- Fubini E., 1997: *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. Skowron. Kraków.
- Grzegorzczak R., 1999: *Pojęcie językowego obrazu świata*. W: Bartmiński J., red.: *Językowy obraz świata*. Lublin, s. 39–46.
- James J., 1996: *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*. Przekł. M. Godyń. Kraków.
- Lakoff G., Johnson M., 1988: *Metafory w naszym życiu*. Przekł. T.P. Krzeszowski. Warszawa.
- Maćkiewicz J., 1999: *Co to jest „językowy obraz świata”*. „Etnolingwistyka”, z. 11, s. 7–24.
- Menuhin Y., 2000: *Skrzypce i ja*. Przekł. B. Umińska. Warszawa.

- Mochnacki M., 1827: *Jeszcze kilka słów o koncercie p. Szymanowskiej z powodu jej recenzentów*. „Gazeta Polska”, 13.02. (nr 44), s. 1–3.
- Pajdzińska A., Tokarski R., 1996: *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*. „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 143–158.
- Piotrowska B., oprac., 2012: *Wiesław Myśliwski. Bibliografia*. Kielce.
- Sandel M. J., 2012: *Czego nie można kupić za pieniądze*. Przekł. A. Chromik, T. Sikora. Warszawa.
- Wiegandt E., 2007: *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*. W: Pacławski J., red.: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*. T. 2. Kielce, s. 57–74.

Ewa Biłas-Pleszak

„Saxophone is the world” – the linguistic picture of instruments in *Traktat o łuskaniu fasoli* by Wiesław Myśliwski

Summary

In the article, the author investigates the artistic text in order to check what linguistic shapes the music fragments which appear in it assume, and which elements of cultural images of musical instruments have been reinforced in the descriptions of the treatise. The analyses conducted within the cultural linguistic framework open up new dimensions of interpretation, and demonstrate that the fragments of the novel which have been devoted to instruments are not merely linguistic pictures, but important elements of text structure that have had a significant influence on its plot. It is noteworthy that the main protagonist of *Traktat o łuskaniu fasoli* (*The Treatise on Shelling Beans*) is intermediately characterised by the instruments that appear in his life. Every instrument he comes across determines his personal development, strengthens the feeling of existential sense, and sometimes unites him with his predecessors.

Key words: linguistic picture of the world, artistic language, stylistics, music, Wiesław Myśliwski

Ewa Biłas-Pleszak

« Le saxophone est le monde » l'image linguistique des instruments dans *Traktat o łuskaniu fasoli* de Wiesław Myśliwski

Résumé

Dans l'article, l'auteure examine le texte artistique afin de vérifier quelle forme linguistique adoptent les fragments musicaux y apparaissant et quels éléments des représentations culturelles sur les instruments de musique ont été perpétués dans les descriptions dont traite l'article. Les analyses menées, situées dans la linguistique culturelle, ouvrent de nouveaux espaces de l'interprétation et montrent que les extraits du roman consacrés aux instruments ne sont pas uniquement des représentations linguistiques, mais aussi des éléments constructifs du texte qui ont une influence fort significative sur son niveau d'affabulation. Il est important de remarquer que le personnage principal de *Traktat o łuskaniu fasoli* (*L'art d'écosser les haricots*) est indirectement caractérisé par les instruments apparaissant dans sa vie. Chaque instrument qu'il rencontre détermine son développement personnel, renforce le sentiment du sens existentiel et, parfois, il l'unit également à ses ancêtres.

Mots clés : représentation linguistique du monde, langue artistique, stylistique, musique, Wiesław Myśliwski