

Julia Hartwig – uważność słuchania. Refleksje poetki o muzyce i czasie

Julia Hartwig – Mindfulness of Listening:
The Poet's Reflections on Music and Time

Aleksandra Reimann-Czajkowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-2593-2467

Streszczenie: Artykuł zatytułowany *Julia Hartwig – uważność słuchania. Refleksje poetki o muzyce i czasie* ukazuje sztukę dźwięków jako nieodłączną towarzyszkę poetki melomanki, która szczególnie upodobała sobie muzykę baroku. Muzyka to także stały punkt odniesienia dla snucia refleksji o sprawach najważniejszych, w tym dla rozważań o czasie i zatopionej w nim ludzkiej egzystencji. W światopoglądzie Hartwig jedną z najważniejszych kategorii jest uważność, towarzysząca rozumieniu muzyki. Uważność należy traktować jako warunek estetycznego przeżycia, bez niej nie może zaistnieć więź między słuchaczem a rozbrzmiewającym utworem, bez niej wszelkie zdarzenia, także o charakterze akuzmatycznym, są przypadkowe i wprowadzają niepokojący chaos. W swojej poezji Hartwig obserwuje grających artystów, stara się ich zrozumieć, snuje domysły na ich temat. Wnikanie w cudze biografie oswaja to, co niezrozumiałe, i zmniejsza dystans między słuchaczem a artystą. Wiersze Hartwig nawiązujące do muzyki, często przywołujące bezpośrednio nazwiska kompozytorów, to wyraz afirmacji sztuki dźwięków oraz kategorii tak fundamentalnych, jak piękno i dobro.

Słowa kluczowe: poezja i muzyka, Julia Hartwig, korespondencja sztuk, uważność, Antonio Vivaldi, muzyka poważna

Abstract: The paper titled *Julia Hartwig – Mindfulness of Listening. A Poet's Reflections on Music and Time* presents the art of sound as an inseparable companion of Julia Hartwig as a poet and music lover, who particularly favored Baroque music. Music also serves as a constant point of reference for reflecting on the most important matters, including reflections about time and the human existence immersed in it. In Hartwig's worldview, mindfulness is one of the most important categories. It must accompany the understanding of music. Mindfulness should be considered a prerequisite for aesthetic experience; without it no bond can be created between the listener and the musical piece being played; without mindfulness all events, including those of an acousmatic nature, are random and introduce unsettling chaos. In her poetry, Hartwig, not a musician herself, observes artists performing, and trying to understand them by speculating about them. Delving into the biographies of others tames the incomprehensible and, in its own way,



reduces the distance between the listener and the artist. Hartwig's poems referring to music, often by directly mentioning the composer's name, are an expression of affirmation of the art of sounds, but also, consequently, an expression of affirmation of categories as fundamental as beauty and goodness, which endure and bring hope.

Key words: poetry and music, Julia Hartwig, correspondence des arts, mindfulness, Antonio Vivaldi, art music

Nie idźmy jeszcze spać
póki tak pięknie gra muzyka [...]
Nie idźmy jeszcze spać
dopóki dźwięki gubią czas
(Hartwig 2001, *Nie idźmy*, 7)

Zamiłowanie Julii Hartwig do muzyki jest równie oczywiste jak jej fascynacja sztukami wizualnymi. Z tą jednak różnicą, że związki poezji Hartwig z malarstwem niemal od razu doczekały się naukowych opracowań (zob. Telicki 2009), podczas gdy obecna w jej twórczości muzyka musiała cierpliwie czekać na badaczy chcących podjąć eteryczne tropy sztuki dźwięków. Przemyślenia poetki dotyczące odbioru malarstwa i muzyki są stałym punktem odniesienia w jej filozoficznej metarefleksji. Z perspektywy semiotyki kultury kompozycyjne analogie, które wykazują strukturalną wspólnotę między organizacją różnych tekstów artystycznych, nie są w przypadku tej twórczości najważniejsze, choć zapewne bliska byłaby autorce *Błysków* definicja formy muzycznej rozumianej jako uporządkowanie elementów przebiegających w czasie. W utworach Hartwig, w których obecna jest muzyka, nie występują znaki należące do innego systemu semiotycznego, nie znajdziemy w nich prób transponowania kompozycji muzycznej na tekst literacki. Według klasyfikacji Wenera Wolfa (Wolf 2022) intermedialny charakter tych wierszy przejawiałby się w tematyzacjach intermedialnych. We wspólnocie sztuk fascynuje Hartwig nie tyle powinowactwo przez kompozycję, ile to, co specyficzne dla poezji i muzyki, w tym wypadku czas i estetyka rozumiana jako zdolność odczuwania, a tłumacząc dosłownie z greckiego – „zmysłowe postrzeganie” (gr. *aisthētikós*). Muzyka, która podobnie jak poezja jest sztuką przebiegającą w czasie i rozwijającą się linearnie, dla Hartwig stanowi dogodny punkt odniesienia dla rozważań o egzystencji ludzkiej tyleż kruchej, co zaskakującej.

Przytoczony na początku fragment wiersza *Nie idźmy* to filozoficzne motto, zawierające prawdę zawartą między dwoma biegunami – umiłowaniem muzyki i życia. Hartwig podejmuje w nim *de facto* problematykę czasu, nieuchronnie ubywającego z każdą chwilą naszego istnienia. Sen jest w tym wypadku czasem koniecznym dla ciała, ale poniekąd straconym dla ducha (zob. Kwiatkowski 1973, 124)¹. Dlatego konkurencyjny wobec niego czas muzyki wydaje się poetce tak kuszący. Paradoksalnie, w dziele muzycznym, w którym trwanie utworu jest ściśle

¹ Motywy oniryczne, jak i doświadczenie snu bardzo często występują w poezji Hartwig. Jerzy Kwiatkowski o poezji Hartwig pisał: „Przemianę, jaka dokonała się w tej poezji, określić można najkrócej jako jej przenicowanie się: z zewnątrz – do wewnątrz. Z jawy – w sen. Z jasności – w ciemność. Z Normy Dnia – w Pasję Nocy” (Kwiatkowski 1973, 124).

określone, brzmienia „gubiące czas” nie są pożądane, pozostają poza rytmem, trwają zbyt długo albo za krótko, zakłócając przebieg kompozycji. Dźwięki, o których mowa w wierszu, nie tracą jednak rytmu, wręcz przeciwnie – są doskonałe i uwodzące. Przynoszą zapomnienie i doświadczenie piękna, pozwalając uciec od tragizmu naszej egzystencji. Szczęście, także to związane ze słuchaniem muzyki, przenosi w beztroską czasoprzestrzeń, w swoisty „bezczas”:

[...] były lata których nikt nie liczył
królewskie
kiedy bawiliśmy się pod starymi dębami
i wieczność była przy nas

(Hartwig 2004, *Bezczas*)

Muzyka w poezji Hartwig właśnie dlatego, że jest temporalnie zorganizowana, może splatać się z refleksją o nieuchronnym upływie życia. Zatrącenie się w „bezczasie” muzyki może być kojące. Zdarza się jednak, że jest niepokojącym rodzajem eskapizmu.

Wszystko zdaje się uciekać od tematu głównego
nawet muzyka
choć trzyma ją więź konstrukcji
gatunek za gatunkiem wzbija się w górę
i opada
czy rezygnuje?
przypomina sobie że ma wymiar ludzki

(Hartwig 2011, *Wymiar*)

Przytoczony fragment wiersza *Wymiar* można potraktować jako refleksję towarzyszącą poetce w trakcie słuchania utworu muzycznego. W pierwszych dwóch zacytowanych wersach po raz kolejny odkrywamy sprzeczność. Hartwig-melomanka wie, że muzyka nie ucieka od tematu, a jedynie wariacyjnie go opracowuje, przetwarza, najczęściej po to – by powrócić do niego w ostatniej części utworu. Nawet w fudze „ucieczka” tematu nie oznacza jego zaniechania, lecz, wręcz przeciwnie, jego powtórzenie (przeprowadzenie) w kolejnych głosach (zob. Ekiert 1994, 135-136). Uciekanie przed tematem niewygodnym, trudnym to cecha ludzi, nie muzyki. Utwór, dla którego forma okazuje się ciasną twierdzą obwarowaną zasadami systemu tonalnego, zależnościami wynikającymi z harmonii, a melodia szamoce się przez ograniczony ambitus (jest więc na swój sposób ułomna, chaotyczna), zaczyna mieć „wymiar ludzki”.

Personifikowanie muzyki również tym razem jest skrytą refleksją o przebiegu utworu muzycznego i ludzkiego życia. Utarty zwrot „uciekać przed tematem” oznacza unikanie niewygodnych kwestii. Hartwig odnosząc ten związek frazeologiczny do sztuki dźwięków, proponuje czytelnikowi lingwistyczną grę. Osadzone w języku, tradycyjnie rozumiane połączenie wyrazowe nabiera bowiem w wierszu nowych znaczeń. W muzyce „ucieczka” przed tematem może być kojarzona z zaburzeniem ładu, do którego przywykł słuchacz obeznany z tak

zwanym klasycznym repertuarem. W światopoglądzie poetki zaprzeczenie zasadom harmonii przynosi chaos rzeczywistości, „rozczochną naturę”, która oddala od wizji Edenu:

Raj to ogrody
w nich wszystko na miarę
radość ale nie dzika
nie rozpacz ale melancholia
To zwycięstwo ładu

(Hartwig 2000, *Wszystko na miarę*)

Choć w twórczości Hartwig nie znajdziemy muzykologicznej analizy utworu, to jednak nie brakuje w niej przygodnych rozważań poświęconych charakterystyce formy muzycznej. Przy okazji słuchanej barokowej suity (lub partity), zatem formy cyklicznej składającej się z kontrastujących tańców jak allamande, courante, sarabanda i gigue, poetka pisze:

Słucham tych cudownych tańców komponowanych przez muzyków baroku i zadziwia mnie ich zgoda na to, że... nigdy nie będą odtąnczone. Przepyszne, a zarazem proste szaty barokowe krążą po sali [...], posłuszne konwencji gatunku [...], ale wewnątrz tych szat nie ma ciała (Hartwig 2002, 28).

Poezja Hartwig nie stacza się w monotony rytm wiersza czy w zbytnią śpiewność. Poetka w tomie *Błyski* wspomina myśl Mariny Cwietajewej: „Pisanie to tłumaczenie na inny język”. Pisanie o muzyce to zatem też swego rodzaju tłumaczenie. W przypadku Hartwig nie jest ono podyktowane szukaniem ekwiwalentów czy chęcią wykazywania analogii między sztukami. Można natomiast zastanawiać się, czy poetka użycza muzyce głosu, skoro w jednym z wierszy stwierdza:

Muzyka dlatego również jest tak pociągająca, że nie używa słów.
Ale muzyka chce mówić.
Przynajmniej takie mam przekonanie, słuchając jej.

(Hartwig 2002, 52)

Sztuka dźwięków nie ma obowiązku informowania o rzeczywistości, może pozostać autoteliczna, jest zatem prawdziwie wolna. „Muzyka jest sobą” – przyznaje poetka. Podobnie twierdził Schopenhauer, którego zdaniem „cudowna sztuka dźwięków” (Schopenhauer, 1994, 397) jest tak wspaniała, że bezpośrednio działa na duszę człowieka „jako język zupełnie ogólny, który wyrazistością przewyższa nawet wyrazistość świata naocznego” (Schopenhauer 1994, 411). Za sprawą sztuki można więc doświadczyć dobra i piękna, co więcej, muzyka dość szybko wyzwoliła się z własnej funkcjonalności. Język obarczony semantyką został zastąpiony „mową absolutną”, „językiem ponad wszystkie języki”, wyrażającym to, co niewyrażalne – metafizyczne doznanie jaźni i kresu (zob. Dahlhaus 1988).

Choć Hartwig była wyrobionym słuchaczem, to nie wchodziła w rolę krytyka, wręcz przeciwnie, mówiła wprost: „Nie zależy mi na dokładnym znaczeniu muzyki [w sensie formalnym – ARC]. Ona [muzyka – ARC] jest [...] moją pasją,

która przynosi mi ulgę, pocieszenie, pomoc” Hartwig 2024)². Gdy jednak chciała zrozumieć utwór, wówczas poświęcała czas i całą swoją uwagę na wysłuchanie konkretnego dzieła.

Hartwig wartościuje sposoby słuchania, dla niej spotkanie ze sztuką ma miejsce na różnych płaszczyznach ducha i umysłu. Uważna percepcja jest odczytywaniem kodów, umożliwiającym analizę dzieła. „To właśnie słuchanie otwiera możliwość innego doświadczenia subiektywności” – pisze Jakub Momro (Momro 2015, 8). Cieszy ją zatem muzyka wpisana w tło zwyczajnych zajęć, która nie przykuwa uwagi. Będąc jednym z wielu elementów rzeczywistości, przynosi bowiem pocieszenie. Równie często sztuka dźwięków stawia wymagania, zmusza do intelektualnego wysiłku. Wypowiedzi Hartwig, które w centrum stawiają własne sposoby odbioru, dowodzą jej dużej wrażliwości audytywnej. „Czuwanie to słuchanie” – pisze poetka, a w jednej z miniatur prozatorskich dyscyplinująco zwraca się do siebie:

Na koncercie: Nie leń się, duchu, nie zasypiaj, nie uciekaj, nie wędruj, czuwaj. Twoje czuwanie to słuchanie (Hartwig 2002, 77).

Muzyka z radia, czyli o doświadczeniu akuzmatycznym

W światopoglądzie Hartwig uważność urasta do osobnej kategorii, jest warunkiem estetycznego przeżycia, bez niej nie może zaistnieć więź między słuchaczem a rozbrzmiewającym utworem. „Słuchasz, ale nie słyszysz” – powtarza za Lutosławskim (Hartwig 2024)³. Poetka idzie pod prąd tendencjom współczesnego świata, który raczej skłania do tego, aby „aby patrzeć – nie widzieć, aby słuchając – nie słyszeć” (Kapuściński 2004, 252). W śledzeniu rozwijającego się w czasie dzieła uważność to warunek *sine qua non*.

Sam słuch jednak nie wystarczy, konieczna jest wola, by zrozumieć muzykę, która jak żadna inna sztuka potrafi uspić rozum i obudzić emocje. W codziennym życiu autorce *Gorzkich żali* najczęściej towarzyszy muzyka barokowa. Ale nie tylko tak zwany repertuar klasyczny znajduje się w jej polu zainteresowań. Hartwig słucha także muzyki popularnej, w tym jazzu, rocka, bluesa... Istotne jest dla niej słuchanie świata, doświadczenie pejzażu dźwiękowego, który może łączyć kulturę z tym, co zewnętrzne, co wtargnęło w przestrzeń sztuki i nieoczekiwanie stało się jej integralną częścią. W prozie poetyckiej z tomu *Trzecie błyski* padają słowa:

Słuchanie radiowego koncertu podczas deszczu.

Sala domagała się bisów hucznymi brawami. Choć pianista zaczął już grać, oklaski nie milkły.

Po chwili zrozumiałam, że to nie oklaski, ale szumiący ulewny deszcz za moimi oknami. Sprawdził się „deszcz oklasków”

(Hartwig 2008, 102)

² Julia Hartwig (wypowiedź o muzyce – *My love for music*): <https://www.webofstories.com/play/julia.hartwig/97> [dostęp: 04.09.2024]

³ Julia Hartwig (wypowiedź o muzyce – *My love for music*): <https://www.webofstories.com/play/julia.hartwig/97> [dostęp: 04.09.2024]

Uważne słuchanie pozwala nadawać sens zdarzeniom akustycznym, które w sposób nieplanowany towarzyszą muzyce rozbrzmiewającej dzięki środkom masowego przekazu. Możliwość słuchania zapośredniczonego przynosi nowy rodzaj zmysłowego doświadczenia. Te pozornie przypadkowe, zdawałoby się wręcz niepożądane głosy, odkrywają przed słuchaczem przestrzeń nowych doznań i znaczeń. Ważny jest bowiem dyskretny akt słuchania. Dobiegające z głośników dźwięki, zadomowione w nowoczesnej kulturze akuzmatycznej, nawiązują ze słuchaczem dialog, czasami anektując również pozornie przypadkowe odgłosy wpisane w ład natury, jak i cywilizacyjny rozgardiasz.

Bardzo często muzyka w „sytuacji lirycznej” sprowadza się do doświadczenia akuzmatycznego:

kiedy otworzywszy radio natrafiłam akurat na kwartet Haydna, jeden z moich ulubionych. Zaskoczona tym nagłym darem [...] usiadłam i wysłuchałam do końca. niespodzianka, jakiej doznałam, i poczucie zupełnego wyciszenia wewnętrznego, jakie dała mi ta muzyka [...], było tak błogie, że poczułam żywą wdzięczność nie tylko do Haydna [...], ale i do człowieka, który to jakby dla mnie [...] nadał [...] – i nie potrafię powiedzieć do kogo jeszcze, może nawet do samego wynalazcy radia [...] (Hartwig 2004, 105).

Za sprawą płynącej z radia muzyki świat staje się swoistą komunią obecności, która kreuje hipnotyczne wrażenie scalenia czasów – przewidzianego w kompozycji czasu muzyki i prywatnego czasu słuchacza. Fakt, że muzyka wybrzmiewa z odbiornika radiowego, a nie jest wykonywana na żywo, nie przeszkadza; wręcz przeciwnie jest potraktowany jako udogodnienie, swoisty dar techniki. W odbiorze dźwięków uważność łączy się z wdzięcznością. W wierszu *Prośba* czytamy: „wynagrodź tych, którzy dali nam radość/ i oczyszczający ból swoją sztuką”.

Wymienione przez pisarkę style odbioru sztuki dźwięków pomagają w wyborze strategii badań jej twórczości. Z jednej strony, podejmowana problematyka wpisuje się bowiem w obszar zainteresowań *sound studies*, które są skoncentrowane na naturalnym otoczeniu dźwiękowym człowieka i posługują się takimi pojęciami, jak pejzaż dźwiękowy, audiosfera, fonosfera czy ekologia akustyczna (zob. Puchalska 2017, 30). Muzyka rozpowszechniona między innymi dzięki radiu czy telewizji jest w tym ujęciu częścią otaczającego nas świata. Hartwig rejestruje w swojej poezji powszechność doznań akustycznych: hałasu i szumu, pejzażu dźwiękowego i muzyki.

Z drugiej jednak strony, równie ważna okazuje się metodologiczna refleksja skoncentrowana na aspektach *stricte* artystycznych i estetycznych. Doświadczenie muzyki jest dla poetki rozczytywaniem tekstowego świata, w którym ważniejszy od przypadkowych dźwięków staje się dialog tekstów kultury⁴. Dla Hartwig muzyka to jeden z elementów rzeczywistości, a zarazem niezależny artystyczny byt. Twórczość poetycka autorki *Zapisanych* wymaga więc lektury uwzględniającej intencję przekraczania granic jednego systemu znaków i wykraczającej poza tradycyjne przesłanki gatunku (Fischer-Lichte 2016, 16). W tym kontekście nie-

⁴ Muzyka w sposób szczególny jest obecna w twórczości Hartwig. Badacze zwracali uwagę na bogatą galerię muzycznych portretów, na obecność odniesień do utworów muzyki tzw. poważnej, ale też na liczne inspiracje jazzem.

odzwonnym odniesieniem są *interart studies* stanowiące interdyscyplinarną dziedzinę nauk humanistycznych, badającą intermedialne zależności między sztukami wizualnymi, tańcem, teatrem, filmem, sztukami performatywnymi, a nawet architekturą; w relacjach tych słowo może odgrywać drugorzędną rolę, a nawet być pominięte (zob. Clüver 2022, 641). Zakreślona w ten sposób metodologiczna mapa pomaga rozpoznawać w poezji Hartwig te passusy, w których muzyka jest obecna.

Czas historyczny - czas życia

Julia Hartwig, jak już wspomniałam, najchętniej słuchała muzyki baroku. Nie dziwi więc, że bohaterami lirycznymi swych wierszy czyniła największych kompozytorów XVII wieku. Wiersz *Na cześć Monteverdiego* pochodzi z tomu *Bez pożegnania* (2004). Zdaniem poetki tytuł „jest zawsze [...] deklaracją”⁵, w tym wypadku nawiązuje do panegiryków. Hartwig już w pierwszej próbie nawiązania dialogu z czytelnikiem podsuwa muzyczną wskazówkę, dedykując wiersz włoskiemu kompozytorowi Claudio Monteverdiemu, który zwykł być nazywany ojcem opery.

Na cześć Monteverdiego

Kiedy straszna zaraza wyniszczyła w Wenecji pięćdziesiąt tysięcy ludzi
a starość zbliżała się nieubłaganie
odstąpił swoje miejsce organisty w kościele świętego Marka młodszemu koledze
schronił się w klasztorze i porzucił komponowanie
Gdy jednak przez lat dziesięć śmierć nie nadchodziła
wrócił do muzyki i skomponował *Selva morale e spirituale*
a także nowy cykl madrygałów
które płyną teraz przez moją bezsenność noc
jak jasna barka pełna rozśpiewanych duchów

(Hartwig 2004, 45)

Wiersz można podzielić na dwie części. Pierwsza rozpoczyna się słowami: „Kiedy straszna zaraza...”, zaś druga – „Gdy jednak przez lat dziesięć...”. Hartwig swoją poetycką refleksję na temat życia kompozytora rozpoczyna od wydarzeń związanych z wybuchem epidemii dżumy w Wenecji na początku lat trzydziestych XVII wieku (Wiśniewski 2013)⁶. Pierwsza część utworu opisuje swoisty fatalizm Monteverdiego i jego skłonność do przygnębienia. Pisze o tym w monografii Ewa Obniska:

Monteverdi zawsze skłonny był do pesymizmu, patrzył na życie z melancholijną rezerwą, niekiedy nawet ze swoistym fatalizmem, który kazał mu doszukiwać się wszędzie działania nienawistnego, wrogiego losu. Tragiczne doświadczenia pogłębiły jeszcze wrodzone skłonności artysty. Genialny twórca obdarzony naturą głęboką, zdolną

⁵ Julia Hartwig przyznaje: „Tytuł jest zawsze jakąś deklaracją, a ja się obawiam deklaracji”. *Wieczna czułość. Rozmowa z Julią Hartwig*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zywa-i-wieczna-czulosc-138840> [dostęp: 06.09.2024]

⁶ Ofiarami epidemii byli prawdopodobnie młodszy brat kompozytora – Giulio, pracujący na stanowisku *maestro di capella* w katedrze w Salò, a także przybyły do Wenecji z Mantui markiz Alessandro Striggio, kanclerz dworu Gonzagów i wieloletni przyjaciel Monteverdiego.

do dojrzałej refleksji, znalazłszy się w obliczu śmierci, wszechobecnej w Wenecji w ciągu strasznych 16 miesięcy zarazy, nie mógł nie rozmyślać nad sensem istnienia, nad potrzebą i sensem cierpienia (Obniska 1993, 355).

Czas przeszły, do którego przynależy wydarzenie historyczne, napawa niepokojem i metafizycznym lękiem. Zostaje on przeciwstawiony czasowi sztuki, w którym panuje wieczne „teraz”, muzyka zdaje się bowiem trwać niezależnie od przeciwności losu. Choroba, która napęliła Monteverdiego egzystencjalną trwogą, powinna być zatem rozumiana w tym wypadku metaforycznie, jako niedomaganie ludzkości, która mimo cywilizacyjnego postępu i zaawansowanej organizacji społecznej, pozostaje w dalszym ciągu skazana na nader niepewną przyszłość. Choć madrygały Monteverdiego powstały w XVII wieku, to rozbrzmiewają także współcześnie, ciesząc wrażliwego słuchacza. Hartwig, kreując w wierszu postać weneckiego kompozytora, wydaje się mówić: sztuka sprawia, że świadomość kruchości życia staje się bardziej znośna. Śmierć, która była konsekwencją zarazy, szerzyła chaos. Muzyka jest chaosu zaprzeczeniem, gdyż przywraca porządek i formę, a w konsekwencji daje ukojenie.

Aktywność Monteverdiego na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XVII w. rzeczywiście uległa ograniczeniu, co wiązało się nie tylko z rozprzestrzeniającą się dżumą, ale także ze szczególną sytuacją w Mantui (kryzysem politycznym po śmierci Vincenza II Gonzagi w 1627). Po wygaśnięciu epidemii Monteverdi skomponował z tej okazji dziękczynne *Gloria i Credi* (1631), wykonane podczas uroczystej ceremonii. Hartwig wspomina w wierszu dwa ostatnie, wydane za życia kompozytora, dzieła: *Madrigali guerrieri et amorosi...* (1638) oraz zbiór *Selva morale e spirituale* (1641). Są one uważane za podsumowanie twórczości Monteverdiego zarówno świeckiej, jak i religijnej. Pierwsze z nich, dedykowane cesarzowi Ferdynandowi III Habsburgowi, zawiera dwadzieścia dwie kompozycje. Drugie dzieło jest z kolei dedykowane cesarzowej Eleonorze Gonzadze. Obejmuje czterdzieści kompozycji, stanowiących przegląd wieloletnich weneckich dokonań Monteverdiego w dziedzinie muzyki religijnej⁷.

Perspektywę ukierunkowaną na wydarzenia dawne potęguje w utworze Hartwig dominujący czas przeszły (czasowniki w trzeciej osobie liczby pojedynczej: „wyniszczyła”, „zblżyła się”, „odstąpił”, „schronił się”, „porzucił”, „wrócił”), który kontrastuje z puentą wiersza w czasie teraźniejszym. Muzyka staje się swoistym łącznikiem między przeszłością a teraźniejszością: „skomponował [...] cykl madrygałów / które płyną teraz przez moją bezsenną noc/ jak jasna barka pełna rozśpiewanych duchów”. Kończące wiersz porównanie nieprzypadkowo przywodzi na myśl *Wyspę umarłych* Arnolda Böcklina. Obraz ten był inspiracją nie tylko dla kompozytorów przełomu XIX i XX wieku, ale także dla wybitnych twórców kinematografii (Bajda 2019, 18)⁸. Na skojarzenie z dziełem Böcklina naprowadza

⁷ Zob. <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/monteverdi-claudio/> [dostęp: 21.01.2025]

⁸ Wspomnijmy choćby 4 *Poematy symfoniczne według A. Böcklina*, op. 128 niemieckiego kompozytora Maxa Regera czy powszechnie znany poemat symfoniczny Siergieja Rachmaninowa z 1909 roku zatytułowany *Wyspa umarłych według obrazu Böcklina*, op. 29. Ważne odniesienia do dzieła Böcklina znajdujemy w kinematografii, między innymi w uznanym za klasykę gatunku horrorze *Wędrowałam z zombie* (1943) Jacques'a Tourneura, w którym enklawą śmierci jest jedna z wysp karaibskich.

także ukryta w wierszy Hartwig poetycka reminiscencja; nawiązanie do ekfrazy Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Wyspa umarłych*:

I w długiej łodzi o milczącym wiosle
Charon tu z brzegu białe wiezie dusze

(Przerwa-Tetmajer 1924, 256-257)

Zarówno muzyka, jak i dzieło Böcklina, wyzwalają w odbiorcy emocje, skłaniające do kontemplacji doświadczeń granicznych. Bezsensowność, która towarzyszy poetce, jest również stanem przejściowym, wyczekiwaniem na sen „w zaciszu nie-
dbałego rytmu serca i motylego trzepotu krwi” (Hartwig 2003, 13).

Podziękowanie to kolejny wiersz Hartwig, którego bohaterem lirycznym jest barokowy kompozytor związany z Wenecją – Antonio Vivaldi. Tytuł wiersza pozostał utrzymany w tym samym laudacyjnym tonie jak utwór *Na cześć Monteverdiego*. Tym razem jednak poetyckie słowa uznania mają wymiar bardziej prywatny, intymny. Oba interpretowane utwory można zatem słusznie zaliczyć do „muzycznych portretów”, które wpisują się w „wmyślanie» w cudze biografie i teksty” (Legeżyńska 2015, 32).

Snucie „apokryficznych” domysłów o Monteverdim to konfrontacja perspektywy dziejowej, naznaczonej dramatem związanym z rozprzestrzenieniem się w Wenecji „czarnej śmierci”, z prywatnym doświadczeniem kruchości własnego życia, które pisze własną niezależną historię. W przypadku Monteverdiego muzyka nawet w obliczu śmierci pozwala przezwyciężyć duchowy impas i twórczą niemoc (Kwiatkowski 2013, 112). Wiersz o Antonio Vivaldim kreśli odmienny obraz. Jest to swobodna, naznaczona humorem „wariacja” na temat kompozytora.

Podziękowanie

Dokąd tak się spieszy Vivaldi
rudowłosy ksiądz wenecki?
Sadzi wielkimi susami po ciasnych uliczkach swojego zaczarowanego miasta
wpadając po kostki w wodę na placu świętego Marka
który znów zalało morze
Dokąd tak się spieszy Vivaldi
w swoich „porach roku” w swoich sonatach?
Spieszy się jak lekarz
który biegnie by ocalić jeszcze w porę pacjenta
przed burzą rozwichrzonych uczuć
na które jego muzyka daje przystojną odpowiedź

(Hartwig 2004, 39)

Poetka świadomie postępuje wbrew zaleceniom strukturalistów. Twierdzi, że zainteresowanie życiem artystów wiąże się w sposób naturalny z chęcią zrozumienia ich sztuki, poprzez którą wyrażają oni swoją wrażliwość, osobowość, hierarchię wyznawanych wartości. W *Podziękowaniu*, podobnie jak w wierszu

Dwa lata później Mark Robson nakręcił horror *Wyspa śmierci*, którego akcja rozgrywa się na jednej z greckich wysp w czasie pierwszej wojny bałkańskiej (1912–1913). Wyspa, na której bohaterowie zostali uwięzieni z powodu epidemii dżumy, staje się miejscem ich ostatecznego przeznaczenia.

o Monteverdim, mamy dwie wyraźnie wyodrębnione części, rozpoczynające się pytaniem: „Dokąd tak się spieszy Vivaldi”. Historiozoficzny rozmach z wiersza o Monteverdim zostaje jednak zastąpiony pozbawioną patosu kreacją kompozytora ukazanego w codziennych okolicznościach. W pierwszej części wiersza Vivaldi zostaje przedstawiony w sposób nieco zabawny, jako postać biegnąca przez zalane ulice Wenecji i plac Świętego Marka. Kompozytor wydaje się nieporadny, towarzyszy mu pośpiech. Jerzy Wiśniewski dostrzega pewną faktograficzną niezgodność między biografią kompozytora a bohaterem lirycznym:

Obraz wyłaniający się z pierwszej części wiersza został oparty, z jednej strony, na dość rozpowszechnionych i stereotypowych informacjach biograficznych, dotyczących Vivaldiego: kompozytor żył w Wenecji na przełomie XVII i XVIII wieku, był duchownym, a znakiem szczególnym jego fizjonomii były rude włosy, co sprawiło, że już za życia nadano mu przydomek *Il prete rosso* ('rudy ksiądz'). Z drugiej strony, obraz ten zawiera fantastyczną – zważywszy na informacje źródłowe – wizję ręcznego biegu kompozytora przez wąskie ulice Wenecji i przez zalany wodą plac św. Marka. Z metryki chrztu i zachowanych listów wynika, że Vivaldi przez całe życie cierpiał na dolegliwości astmatyczne, które uniemożliwiały mu przemieszczanie się pieszo; ze względu na te niedomaganie zrezygnował nawet z przewodniczenia celebracjom liturgicznym w niespełna dwa lata po święceniach kapłańskich (Wiśniewski 2013, 104).

Być może nie chodzi wcale o przedstawienie kompozytora zgodnie z jego życiorysem, ale o wrażenia wynikające ze słuchania skomponowanej przez niego muzyki. Okazuje się bowiem, że pytanie „Dokąd tak się spieszy Vivaldi”, nie jest tak bardzo istotne; dużo ważniejsza kwestia kryje się w pytaniu, zaczynającym się od: dlaczego... Vivaldi „spieszy się jak lekarz/ który biegnie by ocalić jeszcze pacjenta”; jego bieg przez zalane ulice Wenecji jest więc podyktowany najwyższą koniecznością. Dalsza część wiersza to poetyckie świadectwo odbioru dzieł Vivaldiego, które są w stanie ocalić „przed burzą rozwichrzonych uczuć”. Emocje, nad którymi trudno zapanować, zostają przeciwstawione afektom, mającym za pomocą środków muzycznych wywoływać w słuchaczu ściśle określone reakcje uczuciowe. Oprócz sonat Hartwig przywołuje w wierszu *Cztery pory roku*, zatem cykl czterech koncertów skrzypcowych o charakterze programowym, które są uporządkowane nie tylko muzycznie, ale także semantycznie dookreślone przez kompozytora.

Muzyka nie ma obowiązku informowania o rzeczywistości, może jednak tę rzeczywistość scalać, nadając jej sens i przynosząc w ten sposób ukojenie, przewidywalność wynikającą z zasad kompozycji, a także emocje określone w barokowej teorii afektów. Dla Monteverdiego słowa były najważniejsze („*prima le parole, poi la musica*”), dlatego dopasowywał środki muzycznego wyrazu do znaczeń wynikających z tekstu słownego⁹. Wspomniane w wierszu koncerty Vivaldiego to utwory instrumentalne, a jednak zakotwiczone w semantyce za sprawą dopisanego do nich programu (czterech sonetów). Wiersz *Podziękowanie* wyraża więc wdzięczność za doświadczenie muzyki, która daje „przystojną odpowiedź” – porządkuje czas, porządkuje uczucia, a w konsekwencji przynosi pocieszenie. To umiłowanie

⁹ W swoim madrygale *Walka Tankreda i Kloryndy* głos umierającej bohaterki wznosi się zatem w górę, towarzysząc słowom: „Idę teraz do nieba”.

piękna i ładu, jakiego szuka się właśnie w muzyce epok minionych, jest w twórczości Hartwig bardzo wyraźne.

Kolejny jej utwór o muzycznej tematyce, *Kantata Bacha*¹⁰, pomimo że w tytule przywołuje najważniejszego kompozytora doby baroku, nie podejmuje wątków biograficznych:

Gdybyśmy kochali go naprawdę potrafilibyśmy stworzyć tę kantatę
Niech nikt nie mówi że nie zna nut i że ma tępe ucho
Gdybyśmy go kochali jak na to zasługuje
umysł nasz osiągnąłby wiedzę o harmonii w jednym momencie objawienia
i stalibyśmy się jedną muzyką i jednym chórem głosów
wołających Chwała Chwała
gdybyśmy kochali go jak nam przykazał

(Hartwig 1992, 90)

O Janie Sebastianie Bachu jego biograf Albert Schweitzer pisał:

Twórczość i osobowość Bacha oparte są na jego pobożności. [...] Sztuka była dlań religią. Dlatego właśnie nie miała nic wspólnego ze światem i sukcesami w świecie. Była celem samym w sobie (Schweitzer 1987, 124).

W wierszu Hartwig kontemplacja muzyki splata się z elementami religijnymi – „Chwała, chwała” to czytelne odniesienie do części mszy. Muzyczne reminiscencje odsyłają również do kantaty bożonarodzeniowej *Gloria in excelsis Deo* skomponowanej prawdopodobnie w 1742 roku, której nasycony radością śpiew *Gloria* został wykorzystany we *Mszy h-moll*, o której Pocię pisał, że „góruje w dziejach muzyki religijnej niby wielka świątynia o przepysznej bryle, z bogactwem arcysubtelnych szczegółów zestrojonych w całość potężną siłą geniuszu” (Pocię 1972, 53). Muzyka Bacha staje się swoistym wyznaniem wiary, powrotem do harmonii wszechświata. Powtarzane w wierszu słowa „Gdybyśmy kochali go naprawdę” są gorzkie, brzmią jak wyrzut wobec ludzkości, która nie spełnia ewangelicznego warunku dotyczącego przykazania miłości. Kojarzenie dzieł Bacha z Absolutem jest w tym wypadku prawomocne. Tęsknota za harmonią, rozumianą jako uporządkowany ruch elementów składających się na materialny wszechświat (zob. Matusiak 2012), kojarzy się także z teologią Boecjusza, który w swoim traktacie *De institutione musica libri V* wprowadził trójpodział muzyki, rozróżniając *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis* (Matusiak 2012, 15)

W poemacie prozą *Powrót* poetka tak opisała przyczynę zakłóconej harmonii świata: „Bóg przegonił chaos ze wszechświata. [...] Wówczas chaos schronił się w naszym wnętrzu. I powoli wylewał się z niego, zagarniając świat na nowo” (Hartwig 2003, 119). Człowiek jest więc istotą rozdartą między skłonnością do zła i dobra, zaburza zatem ustaloną przez Stwórcę harmonię uniwersum. Według Hartwig muzyka Bacha zbliża się do ideału, który przypomina o boskim ładzie wszechświata. Marta Flakowicz-Szczyrba, interpretująca wiersz *Kantata Bacha*, zauważa:

¹⁰ W kontekście filiacji muzyczno-literackich w twórczości Hartwig warto także zapoznać się z wierszem będącym opisem percepcji fugi Bacha (zob. wiersz *Fuga w popłochu* z tomu *Mówić nie tylko o sobie*).

Ideał harmonii przejawia się w poetyckim bądź muzycznym geniuszu największych twórców, którzy są w stanie dziełem swym sięgnąć pozazmysłowej pełni. Rangę wyraziciela harmonii zyskuje Bach, dzieło oddaje doskonałość uniwersum. [...] Muzyka Bacha niesie dar ukonstytuowania wspólnoty chwalących piękno oraz jedność świata (Flakowicz-Szczyrba 2014, 63).

Zastanawiające, dlaczego pojawiający się w utworze zaimek osobowy „go”, który jesteśmy skłonni odnosić do Boga, nie jest zapisany wielką literą. Prawomocne wydaje się podejrzenie, że Hartwig nie chodzi tylko o Stwórcę świata, ale także o Bacha, zatem o oddanie czci kompozytorowi. Ten wariant interpretacyjny z kolei pozwalałby zaliczyć wiersz *Kantata Bacha* – podobnie jak dwa wcześniej przywołane utwory podejmujące temat barokowych mistrzów – do poetyckiego komplementu.

Powtarzające się w twórczości Hartwig snucie domysłów na temat muzyków poetka uzasadnia następująco:

To jest mój sposób na łączenie naiwności z próbą zrozumienia tego, co słyszę. Naiwnością jest właśnie obserwowanie człowieka – jak wydobywa dźwięk, jak rezonuje z muzyką, jak ją przyswaja i przekazuje dalej, co ona dla niego znaczy. Zastanawiam się wtedy, jakim jest człowiekiem, tworzę niejako na własne potrzeby studium osobowe ¹¹.

Wnikanie w cudze biografie zmniejsza dystans między słuchaczem a kompozytorem, zaś afirmacja sztuki skłania poetkę do wyznania: „W zachwycie nad sztuką jest coś z onieśmienia, z poczucia odległości, jaka dzieli odbiorcę od artysty” (Hartwig 2008, 5). Wydaje się, że w ujęciu Julii Hartwig muzyka jest świadectwem. Jednak nie tyle historii, która cechuje się cyklicznością zdarzeń – upadków i triumfów – ile piękna i dobra, które trwają, przynosząc nadzieję. Artysta ma zatem w świecie szczególną misję; wbrew napotykanym przeciwnościom musi tworzyć, jest jak ptak, który „wie, że nosi w sobie śmierć, a śpiewa” (Hartwig 2008, 43). To sztuka nadaje właściwy wymiar jednostkowym dramatom, a muzyka godzi skłócone w nas człowieczeństwo.

Bibliografia:

- Bajda Justyna, 2019, *Przekład intersemiotyczny. Wyspa umarłych Arnolda Böcklina w różnych stanach skupienia*, „Academic Journal of Modern Philology”, nr 8, s. 7-21.
- Clüver Claus, 2022, *Intermedialność i interart studies*, Szczepan A. (przeł.), w: Bilczewski T., Hejmej A., Rajewska E. (red.), *Literatura światowa i przekład. Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od szkoły amerykańskiej do biohumanistyki*, Kraków.
- Cyz Tomasz, *Muzyka jest sobą. Rozmowa z Julią Hartwig*, <http://www.institutksiazki.pl/artykuly,polecamy,30911,muzyka-jest-soba---rozmowa-z-julia-hartwig.html> [dostęp: 20.01.2017]

¹¹ <http://www.institutksiazki.pl/artykuly,polecamy,30911,muzyka-jest-soba---rozmowa-z-julia-hartwig.html> [dostęp: 20.01.2017]

- Dahlhaus Carl, 1988, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, Buchner A. (przeł.), Warszawa.
- Drzewucki Janusz, 2004, *Dokąd się spieszy ksiądz Vivaldi?*, „Rzeczpospolita”, nr 261.
- Dynkowska Julia, 2019, *Julia Hartwig i „studia osobowe”*, „Acta Universitatis Lodzensis” 2019, nr 1 (52), 163-176.
- Ekiert Janusz, 1994, *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, Warszawa.
- Fischer-Lichte Erika, 2016, *Introduction: From Comparative Arts to Interart Studies*, „Paragrana” nr 25, s. 12-26.
- Flakowicz-Szczyrba Marta, 2014, *Dowód na istnienie: poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, Warszawa.
- Hartwig Julia, 2000, *Zobaczone*, Kraków.
- Hartwig Julia, 1992, *Czułość*, Kraków.
- Hartwig Julia, 2001, *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa.
- Hartwig Julia, 2002, *Błyski*, Warszawa.
- Hartwig Julia, 2004, *Bez pożegnania*, Warszawa.
- Hartwig Julia, 2004, *Pisane przy oknie*, Warszawa.
- Hartwig Julia, 2008, *Trzecie błyski*, Warszawa.
- Hartwig Julia, 2011, *Gorzkie żale*, Kraków.
- Hartwig Julia, *My love for music*, <https://www.webofstories.com/play/julia.hartwig/97> [dostęp: 04.09.2024]
- Kapuściński Ryszard, 2004, *Podróże z Herodotem*, Kraków.
- Kwiatkowski Jerzy, *Felieton poetycki*, 1973, „Twórczość”, nr 9.
- Legeżyńska Anna, 2015, *Mistrzynie dyskrekcji, znawczynie sztuki harmonii*, „Polonistyka. Innowacje”, nr 1, s. 27-36.
- Matusiak Błażej, 2012, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Tyniec.
- Momro Jakub, 2015, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 7-12.
- Obniska Ewa, 1993, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk.
- Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, 2015, Kulesza-Gulczyńska B., Winiecka E. (red.), Poznań.
- Pociej Bohdan, 1972, *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, 1924, *Poezje*, t. 2, Warszawa.
- Puchalska Iwona, 2017, *Muzyka w okolicznościach lirycznych*, Kraków.
- Schopenhauer Arthur, 1971, *Metafizyka muzyki*, Garewicz J. (przeł.), „Ruch Muzyczny”, nr 1.
- Schopenhauer Arthur, 1994, *Świat jako wola i przedstawienie*, Garewicz J. (przeł.), t. 1., Warszawa.
- Schweitzer Albert, 1987, *Johann Sebastian Bach*, Kurecka M., Wirpsza W. (przeł.), Kraków.

- Skawiński Damian, 2019, *Jazz (i jego obszary) we współczesnej poezji polskiej*, w: *Jazz w kulturze polskiej*, Ciesielski R. (red.), Zielona Góra, s. 167-190.
- Telicki Marcin, 2009, *Świadectwo obrazu. Związki ekfrazy i pamięci w „Zobaczonym” Julii Hartwig*, „Przestrzenie Teorii”, nr 11, s. 63-82.
- Wiśniewski Jerzy, 2013, *Ku harmonii. Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Łódź.
- Wolf Werner, 2022, *Ponowna dyskusja nad intermedialnością. Refleksje na temat relacji muzyki i słowa w kontekście ogólnej typologii intermedialności*, Hawryszków K. (przeł.), w: Bilczewski T., Hejmej A., Rajewska E. (red.), *Literatura światowa i przekład. Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od szkoły amerykańskiej do biohumanistyki*, Kraków, s. 493-514.

O autorce:

Aleksandra Reimann-Czajkowska – dr hab., prof. UAM, literaturoznawczyni, zatrudniona w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się zagadnieniami intermedialnymi, korespondencją sztuk, a szczególnie związkami literatury z muzyką w poezji XX i XXI wieku. Kierownik grantu Sonata NCN: „Muzyczno-literackie perspektywy intermedialności”. Autorka monografii *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*. J. Iwaszkiewicz – S. Barańczak – J. M. Rymkiewicz – S. Grochowiak (2013) oraz *Muzyczne transpozycje*. S. I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski (2018). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”, „Studi Slavistici”, a także w „Nowych Książkach”, „Frazie”, „Przeglądzie Powszechnym” i in. Redaktorka (wraz z A. Grodecką) książki *Pejzaż akustyczny* autorstwa Barbary Kasprzakowej.