

Małgorzata Lisecka

„Napełniły mnie harmonie żywe”.
Motywy muzyczne w poezji
Tadeusza Różewicza

Punktem wyjścia dla moich rozważań chcę uczynić słowa Tadeusza Różewicza, pochodzące z jego tekstu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*: „Zgódźmy się na to, że »rozwód współczesnej poezji lirycznej z muzyką istnieje«¹. Słowa te można potraktować jako pewien postulat, związany z określoną koncepcją poetycką, która zakłada zerwanie z naśladowaniem w materiale poezji elementów dzieła muzycznego – przede wszystkim jego meliki i rytmiki².

Andrzej Skrendo w swojej książce *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji* stawia tezę, iż poezja Różewicza uchodzi za poezję niemuzyczną. Skrendo, zastanawiając się nad zasadnością takiego przekazywania, wyodrębnia jednocześnie trzy sensy, w jakich chciałby rozumieć muzykę i muzyczność. Jest to więc: „sens pitagorejsko-platoński (metafizyka liczby i harmonii sfer), sens romantyczno-symboliczny (muzyka jako wzór języka reprezentatywnego, niemimetycznego, czystego), sens awangardowy (muzyka jako synonim rozluźnienia rygoru, wielosłowa)”³.

¹ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, w: *idem, Proza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1973, s. 499.

² Por. *ibidem*.

³ Por. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 249.

Sadze, z
rwać nie
czności, a
i poez
dźwięku i g
mał; widoc
Augustyn w
nawykde z
wzajemach C
era, Georg
wach muzy
Giovannieg
go słowa (log
odkryje retor
czuła w odb
nackiej, był
nackie samych
nackie relacjon

* Por. E. Z
PWL, Warszaw
* Por. W. T
awy im. Ossol
* Por. Arys
PWN, Warszaw
* Por. Augu
zawa 1987, s.
* Por. W. Ta
* Por. *Poetyka*
Zakład Narod
242-248, 414,
* Por. R. W
nackiej refleksji
s. 60.
* Por. C. Mo
nackiegów wraz
nr” 1993, nr 4
* Por. G. B.
nackie jemu współcz
s. 112-113.

Sądzę, że opinię Różewicza na temat własnej twórczości można rozpatrywać nie tylko wobec tych trzech różnych koncepcji samej muzyki i muzyczności, ale także w świetle wielowiekowej tradycji ścisłego łączenia muzyki i poezji. Tradycja ta ma swoje źródło w choreicznej jedności słowa, dźwięku i gestu⁴. Przeniknęła ona do myśli Platona⁵ i do poetyki Arystotelesa⁶; widoczna jest we wzmiankach, które na temat tekstu i muzyki czyni Augustyn w swoich *Wyznaniach*⁷; odwołuje się do niej Dante⁸. Istniała ona niezwykle żywo w poetykach renesansowych, a później manierystycznych: w pismach Giangiorgia Trissina, Giovaniego Pietra Capriano, Philipa Sidneya, Georga Puttenhama, Francesca Patriziego⁹, a równocześnie w traktatach muzycznych Gioseffa Zarlina¹⁰, potem zaś Claudia Monteverdiego¹¹ i Giovanniego Battisty Doniego¹². Myśl o *melopoei* – o połączeniu znaczącego słowa (*logos*) z elementem brzmieniowym, który wzmacnia wyraz, intensyfikuje retoryczne oddziaływanie słów, podkreśla znaczenie, i przez to wyzwala w odbiorcy stosowny afekt – inspirowała działalność Cameraty Florenckiej, była myślową podstawą dla teoretyków madrygału, zajmowała także samych poetów. Widoczne jest to w twórczości Giambattisty Marina, który relacjom, o jakich mowa, poświęcił sporo miejsca w siódmej księdze

⁴ Por. E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978, s. 5.

⁵ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1962, s. 144–146.

⁶ Por. Arystoteles, *Poetyka*, w: *idem, Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 326–327.

⁷ Por. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 254–255.

⁸ Por. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 325.

⁹ Por. *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, pod red. E. Sarnowskiej-Temierusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1982, s. 159–160, 242–248, 414, 462, 532.

¹⁰ Por. R. Wiczorek, „*Ut cantus consonet verbis*”. *Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1995, s. 60.

¹¹ Por. C. Monteverdi, *Scherzi musicali (Wenecja, 1607). Przedmowa do V księgi madrygałów wraz z objaśnieniami jego brata G.C. Monteverdiego*, tłum. J. Turska, „*Cantor*” 1993, nr 4 (7), s. 24.

¹² Por. G. B. Doni, *Traktat o muzyce scenicznej*, w: *Giovanni Battista Doni o muzyce jemu współczesnej*, tłum. A. Szweykowska, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 112–113.

L'Adone, gdzie, między innymi, nazwał poezję i muzykę dwiema siostrami, dzierżącymi wspólną władzę nad myślami ludzkimi¹³.

Od tego rodzaju pojmowania poezji, którą w myśli zachodnioeuropejskiej niekiedy identyfikowano z muzyką, Tadeusz Różewicz wyraźnie się dystansuje. W jego liryce widoczna jest rezygnacja z możliwości oddziaływania retorycznego, jakie daje poetyckiemu słowu muzyczne brzmienie. Należy z kolei postawić pytanie, czy jest to rezygnacja całkowita, czy raczej przeniesienie elementu muzycznego w inną warstwę dzieła literackiego – w sferę brzmień, której ten element jest niejako pierwotnie przypisany, w sferę znaczeń i przedmiotów, a może przede wszystkim wyobrażeń?

Muzyka i muzyczność objawia się w tekstach poetyckich Różewicza poprzez strukturalną część utworu, jaką jest motyw, poddawany wariacjom w opracowaniach i metaforyzacji; w oparciu o który poeta konstruuje obraz literacki.

Motywy te mogą w różny sposób wiązać się z muzyką. Niekiedy są to fragmenty piosenek, wklejane w teksty wierszy jako cytaty techniką kolana. Różewicz często sięga do instrumentarium związanego z kulturą niską, kojarzonego z muzyką graną na ulicach, podwórkach, w lokalach, na jarmarkach. Posługuje się motywami trąbki, bębna, harmonii, organków, a nawet kogucików z gliny. Niekiedy należałoby mówić o obecności w twórczości Różewicza swego rodzaju parainstrumentarium, na które składają się maszyny do produkcji muzyki: katarynka, szafa grająca, a nawet tak kuriozalne urządzenie, jak grający zegar toaletowy. Pewną rolę spełnia również w tej twórczości muzyka kinowa i kabaretowa (motyw kankana, występujący w *Erotyku z końca XIX wieku*). Pisząc o muzyce lub stosując motywy z muzyką powiązane, Różewicz odnosi się niekiedy do jej tradycyjnego pojmowania w kategoriach *musica mundana* i *humana*, sięga do repertuaru symboli o ustalonej i utrwalonej tradycją interpretacji, z którego czerpie, ale i który swobodnie przetwarza. Trąba, instrument w ikonografii przypisywany postaciom anielskim, pojawia się w *Witolda Wojtkiewicza sądzie ostatecznym (Regio)*. Dzierży ją kolosalny anioł w czerwonych sandałach. Lira jako synonim poezji występuje w klasycyzującym nieco wierszu *Lira Leopolda Staffa (Rozmowa z księciem)*. W wierszach *Kiedy odchodzisz (Niepokój)* i *Rozwarte (Formy)* przypomniana została dawna meta-

¹³ Por. G. Marino, *Adon*, tłum. Anonim, pod red. L. Marinello, K. Mrowcewicz, Wydawnictwo IBL, Roma–Warszawa 1993, s. 257.

liryka, porównują
towarzystającego te
ga, obecnego na p
stworzone funkcjono
zadanie wnętrze brud
pewne nawiązanie
mabrmiewający r
Muzyka jest dl
słowego. W wiers
ści został wykorzy
czanego przez doś
separacji od rzecz
w siebie w poszuk

Obraz poetyck
kowany – zgodni
tego zrealizowani
go usłyszenia niż
dźwiękowy „obra
ście, uzyskanym p
ta ujawnia się nie

¹⁴ Por. S. Paczk
Polihymnia, Lublin

¹⁵ Wszystkie prz
chodzą z edycji: T
– Wydawnictwo,
z którego pochodzi

foryka, porównująca człowieka z instrumentem muzycznym, co prawda bez towarzyszącego tej metaforyce uzasadnienia filozoficznego lub fizjologicznego, obecnego na przykład w *Namiętnościach duszy* Kartezjusza, gdy ten porównuje funkcjonowanie człowieka z budową organów¹⁴. Karykatura *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka* (z cyklu *Zastony*, z tomu *Srebrny kłós*) zawiera pewne nawiązanie do koncepcji *musica humana*, prezentującej człowieka jako rozbrzmiewający muzyką mikrokosmos.

Muzyka jest dla Różewicza przede wszystkim obszarem przeżycia zmysłowego. W wierszu *Uczeń czarnoksiężnika (Niepokój)* ten aspekt muzyczności został wykorzystany dla zrekonstruowania świadomości człowieka zniszczonego przez doświadczenie wojny. Doświadczenie to wywołuje pragnienie separacji od rzeczywistości, zobojętnienia na jej wszystkie bodźce, wejścia w siebie w poszukiwaniu utraconego spokoju:

Po co otwarłem uszy
napelniły mnie harmonie żywe
echa głosów umarłych
nawet lza tnie ze zgrzytem twarz
jak diament szkło
i cisza naciągnięta jak skóra
na bębnach wojennych grzmi
nieszczęsny słyszę jak trawa rośnie¹⁵

Obraz poetycki – owo „drugie skrzydło poezji”, jest tu mocno zredukowany – zgodnie z ideą Różewicza, niemożliwą, rzecz jasna, do całkowitego zrealizowania. Wydaje się, że przeznaczony został raczej do myślowego usłyszenia niż do zobaczenia, niejako do konkretyzacji słuchowej. Ten dźwiękowy „obraz” opiera się na hiperboli i metaforze, a zarazem na kontraście, uzyskanym poprzez podstawową opozycję ciszy i brzmienia. Opozycja ta ujawnia się niemal we wszystkich warstwach obrazu w szeregu metafor,

¹⁴ Por. S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Polihymnia, Lublin 1998, s. 52–53.

¹⁵ Wszystkie przywołane w tej pracy fragmenty poezji Tadeusza Różewicza pochodzą z edycji: T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1971. W nawiasach okrągłych podano tytuł zbioru, z którego pochodzi cytowany wiersz.

które ją scalają („echa głosów umarłych, „Iza tnie ze zgrzytem twardym / jak diament szkło”), a także przy użyciu swego rodzaju kliszy językowej („Laska naciągnięta jak skóra / na bębnach wojennych grzmi”), skoncentrowana wokół tej samej opozycji, a zarazem dająca się odczytać w kontekście wzmianki „napięta cisza”, czy też „cisza pełna napięcia”. W ten sposób metafora ilustruje charakter takiej właśnie ciszy, która wydaje się nieomal słyszalna. Od „harmonii żywych” nie ma ucieczki, ponieważ, podobnie jak w myśli Boecjusza, wypełniają one całą rzeczywistość, co więcej, stanowią tę rzeczywistość, jedyną dostępną poznaniu ludzkiemu.

Wspomniano już o instrumentarium muzycznym, którym posługuje się w swojej poezji Różewicz. Wydaje się, że do jego ulubionych instrumentów, czy też parainstrumentów, należy katarynka. Katarynka zastępuje Różewiczowi lirę, lutnię lub cytrę. Instrumenty te w tradycji literackiej stanowią synonim twórczości poetyckiej albo wrodzonego poecie *ingenii*¹⁶, symbolizowały nieograniczoną moc poezji, moc, która rodziła się właśnie ze ścisłego związku z muzyką, a której genezy należałoby zapewne poszukiwać w mitach o wielkich aoidach – Orfeuszu, Amfionie, Arionie. Różewicz zresztą przywołuje w jednym z wierszy mit Orfeusza, jednak po to tylko, aby ukazać lęk i samotność twórcy, za którym nikt nie podąża¹⁷. W wierszu *Drzewo*, otwierającym cykl *Nad wyraz* z tomu *Srebrny kłós*, przypomina Różewicz romantyczny obraz poety pod liściem śpiewającego drzewa, obraz znany doskonale z tradycji biblijnej¹⁸, a zarazem z poezji romantycznej – z wiersza Puszkina (*Jest nad zatoką dęb zielony...*), z *Pana Tadeusza* i *Beniowskiego*¹⁹ – na który to obraz nakłada się jeszcze motyw liry czarnoleskiej, wiszącej na gałęzi drzewa. Po ten ostatni motyw chętnie sięgali poeci barokowi, jak Maciej Kazimierz Sarbiewski i Jan Andrzej Morsztyn:

¹⁶ Por. B. Szydłowska-Cegłowa, *O niektórych literackich funkcjach nazw instrumentów muzycznych. Na przykładzie nazw „bardon” i „lutnia”*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 3, s. 161–163.

¹⁷ Por. T. Różewicz, *Równina* (*Równina*).

¹⁸ Por. Ps 137,2, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1980, s. 699: „Na topolach tamtej krainy / zawiesiliśmy nasze harfy”.

¹⁹ Por. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Książka i Wiedza, Warszawa 1996, s. 101; J. Słowacki, *Beniowski*, w: *idem, Wiersze i poematy*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1988, s. 354.

Ciebie ja na ukochanym
 Stogałem, w list odzianym
 Jednym drzewie w dzień pogody
 Słońca jasnego zawieszę, pełen wewnętrznej swobody.

(M. K. Sarbiewski, *Do swej lutni*, ww. 9–12)²⁰

Córko starego głośno brzmiąca buku,
 Wypocznij sobie od twoich strun huku
 I póki-ć jasna pogoda pozwoli,
 Wiś na topoli.

(J. A. Morsztyn, *Do lutnie*, ww. 1–4)²¹

Z taką harmonijną koncepcją poezji Różewicz podejmuje w wierszu *Drzewo* dialog:

Byli szczęśliwi
 dawniejsi poeci
 pod liściem dębu
 śpiewali jak dzieci
 (...)
 Cóż ci powieszę
 na gałęzi drzewa
 które splonęło
 które nie zaśpiewa

Atrybutem poety pokolenia powojennego jest katarynka, która kojarzy w potocznej świadomości z pozbawionym sensu wielosłowiem, mętno-pustką znaczeniową:

Poeci grają na katarynkach
 Prowadzą dialogi z Bogiem
 Fałszują monetę.

(*Miłość*)

wego Testamentu w przekł
 um, Poznań–Warszawa 198
 asze harfy”.

edza, Warszawa 1996, s. 10
 stytut Wydawniczy Związkó

²⁰ Cyt. za: *I w odmianach czasu smak jest. Antologia polskiej poezji epoki baroku*, pod J. Sokołowskiej, PIW, Warszawa 1991, s. 220, przekład Jana Gawińskiego.

²¹ Cyt. za: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, pod red. L. Kukulskiego, PIW, Warszawa 1971, s. 92.

Inną funkcję spełnia motyw katarynki w wierszu *Papuga* (*Srebrny kłosa*), zawierającym w sensie dosłownym reminiscencję pewnej sceny z dzieciństwa, właściwie zaś próbę zrekonstruowania doznania bardzo odległego, a jednak żywego. Rzeczywistość przedstawiona w wierszu przefiltrowana została przez mitologizujący, naiwny ogląd dziecka. Obraz tego świata jest wyostrojony, bardziej żywy, intensywny, chciałoby się powiedzieć – bardziej prawdziwy: szkieleto w pierścionku lśni blaskiem drogiego klejnotu. Obraz o podobnej wyrazistości człowiek dojrzały może zobaczyć jedynie za pośrednictwem poezji.

Ten świat współtworzy, reprezentuje w utworze poetyckim także muzyka:

Czasem na podwórko
wchodził kataryniarz

Bajecznie kolorowa papuga
świeciła szmaragdowym piórkem
leniwie wyciągała
papierową tutkę
los
muzyka coraz triumfalniejsza
wypełniała niebo i ziemię
chrypla
zamierała
w drewnianej skrzyni

Kataryniarz – właściciel magicznej skrzynki do produkowania muzyki – staje się władcą dusz dziecięcych, a sam instrument przypomina legendarną maszynę do komponowania Athanasiusa Kirchera, o której wierzono, że dzięki jej uruchomieniu można wzbudzić dowolne uczucie w każdym człowieku. Dlatego o muzyce powiedziano w tym wierszu, że jest triumfalna, „coraz triumfalniejsza” – zdobywa władzę nad świadomością swoich słuchaczy.

Muzyka, a właściwie jej doświadczenie, organizuje do pewnego stopnia czas i przestrzeń utworu. Wypełnia niebo i ziemię, rozsadza ciasne granice podwórka. Jaskrawość, chrypliwa fałszywość i monotonia muzyki katarynkowej koresponduje z jaskrawością barw jedwabnych chustek sztukmi-

szków i piór pap
pastowej uroczy

Zarazem jedn
nia czasu – towa
randze, wzbogac
nić można na m

Wydłużające s
ten moment, poc
czasowo-przestrze
nego porządku w
głej dźwięk nawi
niez mundana.

W poezji Róż
funkcja konstruow
awii. Dźwięk, mo
etycki. Wiersz *Pou*
ną reminiscencją,
scencją mniej moż
wyliczeniu wrażeń

W wierszu obse
rzyca ta służy kształ
ka – głębię obrazu
go natury – jest pr
ptaka, szelest drzew

strzów i piór papugi, wyznacza charakter przestrzeni, organizuje nastrój od-pustowej uroczystości.

Zarazem jednak – jako że muzyka jest pewnym sposobem zorganizowa-nia czasu – towarzyszy ona pewnemu przeżyciu, wydarzeniu o szczególnej randze, wzbogaca je. Podobną analizę muzyki jako zapisu czasu przeprowa-dzić można na materiale wiersza *Listopad 1944 (Niepokój)*:

W szalasach i namiotach wiatr
gwarzy i sepleni. Patefon.
Płyta wiruje jak ziemia. Gra.
Długo jeszcze mamy tak czekać?

Wydłużające się oczekiwanie na akcję zbrojną zostaje zawieszono na je-den moment, podczas którego następuje przeniesienie w inną perspektywę czasowo-przestrzenną. Człowiek staje się wówczas obserwatorem kosmicz-nego porządku wszechświata. Metafora płyty wirującej jak ziemia i wyda-jącej dźwięk nawiązuje w pewnym sensie do średniowiecznej koncepcji *mu-sica mundana*.

W poezji Różewicza licznym motywom muzycznym przypisana jest funkcja konstruowania przestrzeni i nadawania specjalnego znaczenia cza-sowi. Dźwięk, motyw dźwięku, ujęty w ramy metafory, wytwarza obraz po-etycki. Wiersz *Powrót z lasu (Czas który idzie)*, podobnie jak *Papuga*, jest pew-ną reminiscencją, opartą na przypominaniu doznań zmysłowych, remini-scencją mniej może intensywną. Pierwsza strofa utworu zbudowana jest na wyliczeniu wrażeń słuchowych towarzyszących temu wspomnieniu:

Kiedy zamknę oczy to słyszę
Głos ptaka skrzyp sosen
Lasu płytką ciszę
Zmąconą naszym śmiechem

W wierszu obserwujemy ponownie opozycję ciszy i brzmienia, ale opo-zycja ta służy kształtowaniu przestrzeni w jej wymiarach. Cisza jest płyt-ka – głębię obrazu organizuje dźwięk, wynika to zresztą bezpośrednio z je-go natury – jest przecież rozchodzącą się falą. Śmiech, głos śpiewającego ptaka, szelest drzew – ewokują mentalny obraz, który pojawia się w wy-

obraźni podmiotu, po zamknięciu oczu, a więc całkowicie bez udziału bodźców wzrokowych. Wyobrażenie sobie dźwięku to jednocześnie przywołanie w pamięci określonego miejsca.

Inaczej jeszcze funkcjonuje motyw śpiewu w jednym z wczesnych wierszy *Postój (Niepokój)*. Motyw ten wkomponowany został w obraz letniego lasu:

skowronek bije na wieży wysokiej,
wznosi ją, buduje powietrzną, smuklejszą,
opada
i dzwoni w dłoniach pastuszka
na wierzbowej gałązce.

Dźwięk wyznacza tutaj linię wertykalną, jego źródło jest ruchome, a przynajmniej tak właśnie można je sobie wyobrazić: jako wzbijający się i opadający punkt. Metafora poetycka z wieżą wybudowaną śpiewem jest niewątpliwie własnością Różewicza, ale kojarzenie w wyobraźni linii dźwięku ze strzelistością architektoniczną budynku nie jest pomysłem nowym. Świadczą o tym wypowiedzi średniowiecznych teoretyków, którzy łączyli ideę śpiewu gregoriańskiego z kształtem gotyckich katedr. Znakomite świadectwo takiego zestawienia daje Umberto Eco, opisując w *Imieniu róży* wykonanie podczas jutrzni *organum Sederunt principes*²². Obraz z wiersza Różewiczowskiego jest nierównie ulotniejszy i subtelniejszy, ma nawet do pewnego stopnia charakter bukoliczny dzięki wprowadzeniu motywu pastuszej fujarki, która niejako „powtarza” głos ptaka. To podwojenie podkreśla raz jeszcze wertykalny układ, który został uprzednio wyznaczony w tekście utworu.

Podobny wertykalizm przestrzeni osiągnięty został w wierszu *Rozmowa na rynku w Birczy (Srebrny kłós)*:

na wozach zielonych
chłopiec
rozciga harmonię
z iskrami srebrnymi
od słońca do ziemi

²² Por. U. Eco, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1996, s. 476–477.

Takie zmetafor
nej: srebrne iskry
od słońca po ziem
przestrzeń.

W wierszu *Świ*
norodnych motyw
co niepowtarzalne
który minął, nie is
ko w migawkach,
To ostatnie najdok
ku 1906 – według
ka i jego komunik
mików poetyckich

Groteskowe ur
by symbol kultury
nownie w przestar
pieśni, obok „oper
sza jest zestawieni

Takie zmetaforyzowane odczytanie obrazu jest możliwe dzięki grze słownej: srebrne iskry pochodzą od słońca, ale zarazem i harmonia rozciąga się od słońca po ziemię, ogarniając łukiem niewyobrażalną i nieoczekiwaną przestrzeń.

W wierszu *Świat 1906 – collage (Zielona róża)* przywołanie bardzo różnorodnych motywów muzycznych służy odtworzeniu nie tyle przestrzeni, co niepowtarzalnego i swoistego charakteru epoki, przypomnieniu świata, który minął, nie istnieje już w sposób ciągły i może od tej pory jawić się tylko w migawkach, strzępkach wspomnień, wreszcie w „próbkach stylów”. To ostatnie najdokładniej oddaje chyba istotę tego kolażu, bowiem świat roku 1906 – według Różewicza – istnieje przede wszystkim w porządku języka i jego komunikatów: reklam, ogłoszeń prasowych, urywków recenzji tomików poetyckich, piosenek:

Chcącym dostarczyć sobie, rodzinie
i gościom wiele przyjemności
radzę nabyć samogrający zegar toaletowy
z piękną muzyką „Symfonja”,
grający głośno, delikatnym i przyjemnym
tonem walce, polki, opery, pieśni
narodowe.

(...)

Poetka budzi harfę wspomnień,
otrząsa ją z „rdzy z krwawych koralii”,
ogrzewa, rozżłaca – ale na próżno –
dawna słoneczna melodia nie chce
powrócić.

(...)

Lutnia Jana Sawy uderza w krzyk
zdławionego bólu...

Groteskowe urządzenie – samogrający zegar toaletowy „Symfonja”, jakby symbol kultury masowej swoich czasów, pojawia się obok lutni (tutaj po-nownie w przestarzałym znaczeniu twórczości poetyckiej) i konfederackich pieśni, obok „oper i chórów z tańcami i śpiewem”. Osią konstrukcyjną wiersza jest zestawienie elementów kodu, który już nie funkcjonuje w świadomości

mości zbiorowej; wyszedł z użycia, jest niezrozumiały i śmieszny, ponieważ zabrakło świata – kontekstu, w którym możliwe byłoby odczytanie tego kodu. I – jeśli wierzyć pamięci poety, który dokonuje wysiłku, aby ten świat wydobyć z nieistnienia – to składał się on w większym stopniu z brzmień niż z obrazów, a w każdym razie tak właśnie został utrwalony.

Poezja Różewicza nie jest świadectwem wiary w nieograniczone możliwości *melopoei*. Muzyka nie towarzyszy tej poezji jako wyraz arystotelesowskiego etosu, dyspozycji nadawczej, która ma za zadanie wzbudzić w odbiorcy wzajemny patos, emocjonalny rezonans, powstający jako odpowiedź na śpiew poety. Funkcjonowanie muzyki na poziomie elementarnej jednostki – motywu, czyni z niej praktyczne narzędzie konstruktorskie, a katarzyciarz – zgodnie z refleksją, poczynioną niegdyś przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – z powodzeniem zastępuje Orfeusza²³.

²³ Por. K. I. Gałczyński, *Ulica Sarg*, w: *idem, Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1974, s. 135.