

O poetyce tekstu *Sankt-Bach-Passion* Mauricia Kagela. Rekonesans badawczy

Przedmiotem refleksji badawczej w niniejszym artykule chcemy uczynić *Pasję według Świętego Bacha* Mauricia Kagela, jednak narzędzia, które mają posłużyć przy jej analizie, nie pochodzą bynajmniej z warsztatu muzykologa, lecz teoretyka tekstu. Dodać by do tego można: teoretyka tekstu literackiego, jeśli zgodzimy się na założenie, następująco sformułowane przez Krzysztofa Lipkę we wstępie do jego zbioru szkiców *Słyszalny krajobraz*:

Przyjmijmy, iż dla ludzi badających sztukę, badających muzykę, jest oczywiste, że moment połączenia muzyki z tekstem jest równoznaczny z uznaniem literackości tegoż tekstu i że dotyczy to całej niewątpliwie muzyki wokalnej. Czy to jest chorał gregoriański, czy miłosny madrygał, operetka czy też pieśń skomponowana do słów dadaisty, w pojęciu badaczy sztuki synkretycznej tekst zawsze będzie należał do literatury, bez względu na swój literacki poziom, niewątpliwie bardzo różny. Przyjmijmy więc, że tego rodzaju tekst, którego odłączonego od muzyki nie nazwalibyśmy literaturą, kiedy z muzyką się łączy, jest jednak literaturą, ponieważ w tym połączeniu spełnia literackie funkcje¹.

Chcemy zatem – nie zagłębiając się w dalsze spekulacje nad poetycką jakością utworu Kagela, które to spekulacje należą zresztą do obszaru zainteresowań raczej krytyki niż teorii literatury – postawić tezę, iż tekst *Sankt-Bach-Passion*, jako element współkonstituujący muzyczne dzieło wokalno-instrumentalne, należy traktować w analizie badawczej tak, jakby był on tekstem literackim. Tekstem literackim – to znaczy symboliczną, poddającą się regułom mimetyczności strukturą prezentacyjną, homologiczną wobec pewnych elementów

¹ K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury od Abélarda do Rilkego*. Warszawa 2004, s. 9.

niefikcyjnej rzeczywistości², odzwierciedlającą w sobie odautorską wizję świata lub przynajmniej niektórych jego aspektów. Przyjęcie założenia o literackości tekstu zakłada ponadto możliwość usytuowania go w obrębie trzech rodzajów: lirycznego, epickiego lub dramatycznego (aczkolwiek sama rodzajowość nie stanowi jeszcze dostatecznie mocnego wyznacznika literackości³) i włączenia w repertuar gatunków – systemów reguł i norm, jakim podlega proces konstruowania wypowiedzi artystycznej⁴. Założenie literackości tekstu wreszcie czyni możliwym, a niekiedy nawet koniecznym, odczytywanie go i interpretowanie wobec innych tekstów kultury poprzez odszukiwanie takich jego elementów, które pełniłyby w nim funkcję „wykładników intertekstualności”⁵.

Wieloznaczne i funkcjonujące na różne sposoby pojęcie tekstu chcemy tu rozumieć zgodnie z interpretacją Jurija Łotmana, a mianowicie jako pewne wyrażenie, stanowiące utrwaloną realizację określonego systemu znakowego, wyraźnie ograniczoną i wewnętrznie zhierarchizowaną, a także ustrukturowaną, to jest tworzącą pewną całość wyższego rzędu, o własnej wewnętrznej organizacji znaczeniowej, naddanej ponad znaczeniami wynikającymi z samych tylko reguł kodu⁶.

Sankt-Bach-Passion Kagela wydaje się szczególnie interesującym przedmiotem badań właśnie dla teorii tekstu ze względu na swoją specyficzną, „kolażową” konstrukcję. Ta „kolażowość” jest elementem łączącym obydwa wymiary poetyki dzieła: literacki i muzyczny. W perspektywie literackiej – tekstowej – wydaje się ona jednak najbardziej uderzającą cechą utworu. Drugim zaś istotnym aspektem są obecne w nim rozległe i wielostronne nawiązania intertekstualne. Ten aspekt wynika właśnie ze wspomianej „kolażowości”, a ściślej, z faktu, iż tekst nie tylko opiera się na czy też nawiązuje do fragmentów tekstów chorałów protestanckich, kantat Jana Sebastiana Bacha lub oryginalnych dokumentów poświadczających rozmaite zdarzenia z życia tego kompozytora, ale że po prostu został z nich niemal w całości skompilowany.

Odbiorca *Sankt-Bach-Passion* ma zatem z pozoru do czynienia z tekstem niespójnym, a więc z pozoru niemożliwym do podporządkowania jednej, nadrzędnej koncepcji odczytania. Zadaniem interpretatora jest jednak właśnie odszukanie w strukturze dzieła mechanizmów nadających mu spójność; reguł łączenia skrawków rozmaitych tekstów w tekst inny, które to reguły czynią możliwym obecność w tak skonstruowanym utworze jakiegoś całościowego sensu.

² K. Rosner, *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Pod red. H. Markiewicza. Wrocław 1976, s. 79.

³ Por. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 72–73.

⁴ Por. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Pod red. H. Markiewicza. Warszawa 1976, s. 109–129.

⁵ Pojęcia tego używamy za Ryszardem Nyczem, zob. *idem*, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 95–100. Należy jednak zaznaczyć, że Nycz nie traktuje intertekstualności jako wyłącznej własności literatury, ale uważa ją za właściwość absolutnie każdego tekstu. Por. *ibidem*, s. 97.

⁶ Por. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 76–79. W teorii tekstu akcentuje się przede wszystkim całościowy charakter wypowiedzi uznawanej za tekst, jej wyraźne ramy, później zaś jej wewnętrzne uporządkowanie. Por. np. T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974, s. 5; *eadem*, *Delimitacja tekstu pisanego i mówionego*. W: *Tekst. Język. Poetyka. Zbiór studiów*. Pod red. M.R. Mayenowej. Warszawa 1978, s. 102; *eadem*, *Tekst. Próba syntezy*. Warszawa 1993, s. 9–10; J. Łotman, *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych. (Tezy)*. Przeł. J. Faryno. W: *Semiotyka kultury*. Pod red. E. Janus i M.R. Mayenowej. Warszawa 1977, s. 347–348; M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1978, s. 252 i n.

Tekst *Sankt-Bach-Passion* bazuje, jak już powiedziano, na tekstach po pierwsze dokumentów, po drugie pieśni chorałowych (nader swobodnie parafrazowanych), po trzecie zaś poetyckich fragmentów kantat i pasji Bacha. Ta okoliczność determinuje – w sensie literackim – przynależność rodzajową utworu, który łączy w sobie epicką narrację z lirycznym monologiem, a momentami także z udratyzowanym dialogiem. Podobny synkretyzm rodzajowy wynika jednak w znacznej mierze i z tego, że w sensie nie tyle gatunkowym, co raczej formalnym, utwór nawiązuje do pasji, w jej odmianie kantatowo-oratoryjnej (której trwały pomnik stworzył właśnie Bach⁷), a jeśli wierzyć tytułowi⁸, jest pasją.

Kategoria pasji określa nie tylko tematykę dzieła Kagela, ale i pewien ogólny schemat strukturalny, jakiemu jest ono podporządkowane. Podstawową osią tego schematu pozostaje narracja. W „klasycznej” pasji jest to, jak wiadomo, opowieść o męce i śmierci krzyżowej Chrystusa. Bez względu na wersję Ewangelii, w owej narracji pasyjnej zaznaczają się wyraźne „węzłowe” punkty, podług których rozwija się akcja – posługując się terminem Rolanda Barthesa, można by je określić mianem funkcji głównych lub rdzeni opowieści⁹ – i punkty te pozostają zawsze niezienne. Części pasji o charakterze lirycznym – arie – stanowią jakby element retardacyjny tej narracji, wstrzymują tok akcji, kierują uwagę słuchacza ku sferze wewnętrznych doznań i przeżyć podmiotu mówiącego (śpiewającego). Z punktu widzenia spójności tekstu w schemacie konstrukcyjnym pasji pojawia się pewnego rodzaju zakłócenie, ponieważ brakuje tu jednego ustalonego nadawcy¹⁰: narrator (ewangelista) pojawia się na zmianę z podmiotem lirycznym. Bachowska pasja kantatowo-oratoryjna, zapewne ze względu na pamięć o jej źródłach, jest ponadto po części udratyzowana, ale należy zauważyć, że dramatyzacja ta w dużej mierze ma charakter pozorny¹¹: występuje tu po prostu jeden ciąg narracyjny, w którym partie dialogowe – tak jak w praktyce oralnej – oddaje się do przeczytania poszczególnym osobom, niejako „rozpisuje” na głosy. Na dramatyczny charakter pasji wpływa jednak także obecność chóru, zarówno w jego funkcji *turba*, jak i komentującego i objaśniającego ewangeliczny sens przy pomocy strof chorałowych.

Omówionemu schematowi konstrukcyjnemu pozostaje do pewnego stopnia wierny Kagel, a właściwiej byłoby powiedzieć, że struktura jego dzieła aluzyjnie nawiązuje do formuły pasji Bachowskiej. Nie mamy tu jednak na myśli pasji jako konkretnego, jednego z dwóch utworów Bacha, ale pasję jako pewną kategorię właśnie, typ wypowiedzi słowno-muzycznej, sposób eksplikowania sensu, silnie zakorzeniony w duchowości protestanckiej.

Pod względem obsady wokalne (ta bowiem będzie nas w dalszej analizie szczególnie interesować) *Sankt-Bach-Passion* jest przeznaczona na dwa chóry (jeden dziecięcy, drugi mieszany) oraz solistów: mezzosopran, tenor i baryton, a także głos mówiony (*Sprecher*). Ta obsada wokalna utworu wyczerpuje repertuar nadawców wewnątrztekstowych: podobnie jak w pasjach Bacha, część partii powierzona jest tutaj „opowiadaczom” (tenor, mezzoso-

⁷ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*. T. 5: *Wielkie formy wokalne*. Kraków 1984, s. 421.

⁸ Tytuł dzieła literackiego może wprawdzie sygnalizować jego przynależność rodzajową, jak o tym pisze Andrzej Stoff (zob. A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1975, z. 66, s. 14–16), jednak w przypadku dzieła Kagela pojęcie pasji funkcjonuje raczej jako element aluzji muzyczno-literackiej, tylko do pewnego stopnia określając formę utworu.

⁹ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*. Przeł. W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 336–340.

¹⁰ Por. M.R. Mayenowa, *op. cit.*, s. 254.

¹¹ Zjawisko to Jan Mukařovský określa mianem „dialogiczności zawartej potencjalnie w monologu”. Zob. J. Mukařovský, *Dialog i monolog*. Przeł. J. Mayen. W: *idem, Wśród znaków i struktur*. Oprac. J. Błoński. Przekład zbiorowy. Warszawa 1970, s. 211.

pran, *Sprecher*, którego należy prawdopodobnie utożsamiać z samym Bachem), a część „komentatorom” (baryton, mezzosopran, tenor, chóry). Podobnie jak w pasjach, trzon tekstu wyznacza narracja – opowieść o życiu i śmierci, a raczej o życiu, które nieuchronnie prowadzi ku śmierci.

Inaczej niż w opowieściach pasyjnych, gdzie reflektor narracji skierowany jest na pewien wycinek z życia, fragment biografii Jezusa Chrystusa uważany za najistotniejszy – kulminację Jego ziemskiego bytowania, od momentu pojmania w Ogrójcu do śmierci i złożenia w grobie – w tekście Kagela opowieść dotyczy całego życia Bacha, od urodzenia (a nawet jeszcze wcześniej: od początku istnienia jego rodu) aż do śmierci.

Zasadnicza część opowieści powierzona została tenorowi, który spełnia funkcje ewangelisty, w formule pasji odpowiadającego narratorowi. Jego wypowiedź rozdzielona jest na czternaście sekwencji. Można je wyodrębnić dzięki odautorskiemu podziałowi na numery, który w utworze Kagela stanowi wyraźny, zarejestrowany graficznie sygnał delimitacji tekstu; ponadto zaś dzięki fragmentom liryczno-dramatycznym, inkrustującym ową ciągłą wypowiedź narracyjną. Stanowi ona – chciałoby się rzec – swoisty „tekst w tekście”, posiadający własne ramy. Rama w tym wypadku jest szczególnie wyrazista i czytelna, jako że cała opowieść ma dosyć konwencjonalną, a nawet do pewnego stopnia formuliczną¹² budowę, podlega bowiem schematom obowiązującym w wypowiedzi biograficznej. Narrację otwiera zatem formuła prezentująca bohatera, zawierająca jego najogólniejszą charakterystykę: „Jan Sebastian Bach należał do tego rodzaju [ludzi], u których zamiłowanie i talent do muzyki zdawały się łączyć z wrodzonymi zdolnościami, powszechnymi wśród członków jego rodziny”¹³ (*Sankt-Bach-Passion*, 3¹⁴). Zdanie to zaczerpnięte zostało z nekrologu Jana S. Bacha, napisanego przez Carla Philippa Emanuela Bacha i Johanna Friedricha Agricolę, a zatem rzeczywiście z tekstu odrębnego i funkcjonującego samodzielnie, włączonego teraz w wyższą strukturę znaczącą. Rama końcowa opowieści ma szczególne znaczenie, ponieważ stanowi ona jednocześnie ramę zamykającą cały tekst: „Kilka tygodni później porażony został apopleksją połączoną z wysoką gorączką i 28 lipca 1750, kwadrans na godzinę dziewiątą wieczór, odszedł zwolniony ze służby [...]”¹⁵ (33). Wypadnie jeszcze powrócić do sensu tych słów, na razie jednak chcemy zwrócić uwagę na to, że te dwie ramy nie są wobec siebie zupełnie paralelne, niejako nie przystają do siebie, oprócz tego, że obydwie pełnią takie same podstawowe zadanie – odgraniczania znaku od nie-znaku. Rama końcowa jednak, o czym była już mowa, musi być rozpatrywana nie tylko jako formuła podsumowująca sam akt narracji, to znaczy zdanie opowiadające o okolicznościach śmierci głównego bohatera (skoro akcja rozpina się między narodzinami a śmiercią), ale przede wszystkim jako uroczyste *finale* całej pasji. Znacznie bardziej uroczyste w przestrzeni tekstu – dodajmy – niż w przestrzeni muzyki,

¹² Formuliczność rozumiana jest tutaj w szerokim sensie, jako cecha tekstu w którym systematycznie pojawiają się pewne utarte wyrażenia, „ustalone i stereotypowe całości wypowiedzeniowe”. Por. J. Sławiński, hasło *Formuła*. W: *Słownik terminów literackich*. Pod red. M. Głowińskiego [i in.]. Wrocław 1988, s. 151–152.

¹³ „Johann Sebastian Bach gehöret zu einem Geslechte welchem Liebe und Geschicklichkeit zur Musik, gleichsam als ein allgemeines Geschenck, für alle seine Mitglieder, von der Natur mitgetheilet zu seyn scheinen”. Przekłady wszystkich tekstów niemieckojęzycznych przytoczonych w artykule – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą od autorki.

¹⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z tekstu *Sankt-Bach-Passion* Mauricia Kagela. Numery w okrągłych nawiasach podane za cytatami oznaczają numer.

¹⁵ „Wenige Wochen später, wurde er von einem Schlagflusse überfallen; auf diesen erfolgte ein hitziges Fieber, an welchem er, am 28. Julius 1750, des Abends nach einem Viertel auf neun Uhr, im sechs und sechzigsten Jahre seines Alters, Auf den Verdienst seines Erlösers [...]”.

realizującej znaczenia tego tekstu. Możemy zatem przynajmniej przypuszczać, że skupiają się w tej końcowej formule sensory bardzo istotne dla ostatecznej interpretacji całego utworu. Takiego ładunku znaczeniowego nie posiada wewnętrzna rama, która otwiera narrację.

Numeracji ponadto, prócz wspomnianej funkcji wewnętrznego delimitowania tekstu, przypisać można pewne znaczenie symboliczne: liczba trzydzieści trzy może (choć nie musi¹⁶) stanowić nawiązanie do wieku, którego dożył Chrystus i w ten sposób ponownie wskazywać na związek całego utworu z tematyką pasyjną.

Nas jednak interesują przede wszystkim inne „delimitatory”, mające znacznie głębsze powiązania z tekstem. Należy zauważyć, że poszczególne odcinki narracji włożonej w usta Kagelowego quasi-ewangelisty koncentrują się punktowo wokół pojedynczych epizodów z życia Bacha, które, jak wiadomo, dość powszechnie dzieli się na okresy ze względu na poszczególne ośrodki, w jakich kompozytor działał. Zatem kolejne, wydzielone w narracji partie tekstu dotyczą odpowiednio: genealogii Bacha; jego narodzin; dzieciństwa spędzonego u brata w Ohrdruff (w tym miejscu uwaga narratora koncentruje się na historii książki z nutami, którą brat małego Bacha chował przed chłopcem i którą ten ukradkiem przepisywał nocami); nauki pobieranej w chórze w Lüneburgu; pobytu w Hamburgu, a następnie w Arnstadt; wyprawy do Lubeki i samowolnie przedłużonego przez kompozytora urlopu (w tym miejscu narracja „otwiera się” na udramatyzowaną scenkę, rozgrywającą się pomiędzy Bachem a jego przełożonymi, a ta staje się z kolei pretekstem do dygresji na temat eksperymentów tonalnych prowadzonych przez kompozytora na materiale chorału); pierwszego małżeństwa (ten fragment opowieści posiada innego narratora – mezzosopran); pobytu w Weimarze; nierozegranego ostatecznie pojedynku z Marchandem (tej historii poświęcony został obszerny fragment opowieści); rezygnacji ze służby w Weimarze, zakończonej aresztowaniem; śmierci pierwszej żony i powtórnego małżeństwa (fragment narracji ponownie powierzony mezzosopranowi); zatrudnienia w Lipsku; wizyty w Berlinie; utraty przez Bacha wzroku; wreszcie śmierci kompozytora.

Obok parafrazowanych cytatów z chorałów i kantat, swobodnych fragmentów poetyckich oraz takich elementów, które opierają się głównie na powtórzeniach pojedynczych słów, a nawet sylab i głosek, i na rozmaitych wyliczeniach, pojawiają się w tej narracji (pochodzącej, przypomnijmy, przede wszystkim z nekrologu Bacha) jeszcze inne typy tekstów, mianowicie wyjątki z dokumentów oraz wypowiedzi wkładane w usta samego Bacha (*Sprecher*).

Te dwa ostatnie rodzaje tekstów spełniają w *Sankt-Bach-Passion* specyficzną funkcję. Nie należą one do właściwej narracji i jest to podkreślone w dwojaki sposób. Po pierwsze, poprzez zmianę osoby mówiącej w tekście, przy czym sam moment tej zamiany jest w toku opowieści „nieprzezroczysty” – tak, aby słuchacz (czytelnik) wyraźnie owo przejście odczuł:

Archiwum miejskie w Weimarze, dokument 8995, folio 78 verso (czystopis):

[...] 6 listopada 1717 dotychczasowy koncertmistrz i organista dworski w Weimarze, Bach, z powodu okazywanej przez siebie krnąbrności i usiłowania wymuszenia dymisji został osadzony w areszcie sądu, następnie zaś, w dniu 2 grudnia, zwolniony w niełasce ze służby księcia przez sekretarza dworskiego Teodora Benedykta Bormanna, i jednocześnie wypuszczony z aresztu. (24)¹⁷

¹⁶ Helmut Loos jest zdania, że tego rodzaju aluzja nie ma w tym wypadku miejsca. Zob. *idem*, „*Sankt-Bach-Passion*” *Mauricia Kagela. Również teatr muzyczny*. Przeł. K. Stępień-Kutera [maszynopis]; tekst oryginalny: H. Loos, „*Sankt-Bach-Passion*” *von Mauricio Kagel. Auch ein musikalisches Theater*. W: *Musical Theatre – yesterday, today, tomorrow. The 100th Anniversary of the Birth of Composer Daniko Svava*. Ed. P. Kuret. Ljubljana 2002, s. 132–140.

¹⁷ „TENOR Staatsarchiv Weimar, Dokument 8995, folio 78 verso (Reinschrift):

BARITON Am 6. November 1717 ist der bisherige Concert-Meister und Hof-Organist in Weymar Bach, wegen seiner Halßstarrigen Bezeugung und zu erzwingenden Dimission auf der Landrich

Cała narracja, pomimo iż w całości jest przytoczeniem, wkomponowanym w utwór zgodnie z dominującą w nim poetyką kolażu, nie zawiera jednak takich elementów, które wskazywałyby jasno odbiorcy, że właśnie z przytoczeniem ma on do czynienia. Informacja o źródle zapożyczonego z nekrologu tekstu zawiera się poza właściwym tekstem, w skrupulatnie sporządzonych przez Kagela przypisach. W przytoczonym wyżej fragmencie sytuacja narracyjna jest zupełnie inna: w ramie przytoczenia „utajonego” zawiera się kolejne, wewnętrzne przytoczenie „jawne” – zapowiedziane, niejako „zatytułowane” przez wprowadzający do niego komentarz głównego narratora. To przejście w tekście, swoisty „przełącznik” między przytoczeniami, moglibyśmy za Januszem Sławińskim określić jako „twardo inicjowany”¹⁸, podczas gdy drugi sposób, który stosuje Kagel dla włączenia w zasadniczy nurt opowieści pewnych pobocznych sensów (zmiana narracji z trzecio- na pierwszoosobową) nazwalibyśmy „miętko inicjowanym”:

Przedłużenie urlopu z powodu podróży do Lubeki. Niedbałości w służbie organistowskiej. W dniu 21 lutego 1706 będzie przesłuchiwany organista Nowego Kościoła, Bach, gdzie wyjechał na tak długo i od kogo otrzymał urlop?

[...] Udałem się do Lubeki, aby osiągnąć to i owo w mojej sztuce, ale przedtem wyprosiłem pozwolenie u pana superintendenta¹⁹.

Tekst dokumentu, służący tu jako pewien nośnik treści narracyjnej, element rozwijający akcję i informujący czytelnika o dalszych losach bohatera, w płynny sposób rozwija się w dialog: na retoryczne pytanie zawarte w urzędowym akcie otrzymujemy „dokonstruowaną” odpowiedź, rzekomą odpowiedź samego Bacha. Ten nieskomplikowany montaż płynnie przenosi odbiorcę od ciągłej narracji do dramatycznej, starannie wyreżyserowanej scenki, która – pomimo, iż zmierza już ku kolejnemu fragmentowi „delimitacyjnemu” – jednak wciąż jeszcze w jakiś sposób przynależy do właściwej opowieści, łączy się z nią, rozwija jej określony wątek, ukazany załączkowo w zasadniczej narracji. W tym właśnie zjawisku upatrujemy ową „pośredniość” funkcji pełnionych przez wymienione wyżej dwa typy wypowiedzi – nie należąc do podstawowego nurtu narracji, nie przynależą one jednak także do tych fragmentów tekstu, które nadbudowują się nad opowieścią, wstrzymują jej bieg i, rozgraniczając epizody fabularne, zarazem je komentują.

W opozycji do zabiegów delimitowania narracji, „kawałkowania” i rozczłonkowania jej naddanego podstawowego sensu, pozostają mechanizmy, czyniące ją spójną. Do takich należą „wzmianki narracyjne”, podług określenia Marii Jasińskiej²⁰, które określają stanowisko podmiotu mówiącego wobec jego własnej wypowiedzi. Są one w *Sankt-Bach-Passion* bardzo nieliczne. Najwyrazistsza pojawia się na początku opowieści w zwrocie „Kehren wir zu unserem Johann Sebastian zurück” (5) [„Ale powróćmy do naszego Jana Sebastaina

er-Stube arrêtiret und endlich den 2. December darauf mit angezeigter Ungnade, Ihme die Entlassung aus den Diensten des Herzogs durch den Hofsecretär Theodor Benedikt Bormann angedeütet, und zugleich des Arrests befreyet worden”.

¹⁸ Sławiński posługuje się tym sformułowaniem, aby określić pewien sposób wplatania opisu w opowiadanie. Zob. *idem*, *O opisie*. „Teksty” 1981, nr 1, s. 125–126.

¹⁹ „TENOR Urlaubsüberschreitung bei der Reise nach Lübeck. Nachlässigkeiten im Organistendienst. Am 21. Februar 1706 wird der Organist in der Neuen Kirchen Bach vernommen, wo er unlängst solange gewesen, un bey wem er dessen Verlaub genommen?

SPRECHER Bin zu Lübeck gewesen, um daselbst ein und anderes in meiner Kunst zu begreifen, habe aber zu vorher von em Herrn Superintendenten Verlaubnüß gebethen”

²⁰ M. Jasińska, *Narrator w powieści (zarys problematyki badań)*. W: *Genologia polska*. Pod red. E. Miodońskiej-Brookes [i in]. Warszawa 1983, s. 205.

Bacha²¹], otwierającym drugą sekwencję narracyjną, po parafrazie chorału *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* [„Ach, jak marny, jak nietrwały”].

Zasada konstrukcyjna łączenia kolażowego, budowania całości z oderwanych od siebie i szcążkowych sensów i znaczeń wywołuje w wypadku dzieła Kagela wrażenie zaskakującej spójności, przynajmniej na płaszczyźnie tekstu. Jest to kolaż znakomicie przemyślany. Poszczególne epizody narracji podlegają zawieszeniu w chwilach szczególnych „napięć”, wydarzeń przełomowych lub nawet dramatycznych, wzbudzających jakieś emocje, a w każdym razie takich, które pozwalają na opisowe rozwinięcie w danym momencie opowieści konkretnego wątku afektywnego, przy czym – podobnie jak w barokowej retoryce – każda wypowiedź muzyczno-słowna, stanowiąca komentarz do narracji, jej przerywnik, podporządkowana zostaje jednemu, nadrzędnemu afektowi. Pierwsza sekwencja narracyjna (charakterystyka kilku spośród przodków Bacha) urywa się na następującej frazie: „Johann Bernhard Bach [...] welcher 1749 in die Ewigkeit gegangen ist” (3) [„Jan Bernard Bach (...), który w 1749 przeniósł się do wieczności”]. Po tej frazie następuje płynne przejście do ostatniej (skróconej²²) strofy chorału *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* – tekstu mówiącego o przemijaniu i nietrwałości świata, którym autor przeciwstawia wieczne trwanie Boga. Zdanie opowieści dotyczące jednego ze zmarłych Bachów (śmierć peryfrastycznie i zarazem eufemistycznie określono tu „przeniesieniem się do wieczności”) konstruuje czy raczej ewokuje odpowiedni uczuciowy klimat dla przywołania tej protestanckiej pieśni. Jej słowa odsyłają odbiorcę do barokowej myśli o *vanitas*, która zdominowała tematykę sztuki zachodnioeuropejskiej w siedemnastym stuleciu²³. Podobnie jak w pierwszej sekwencji narracyjnej śmierć, tak w drugiej – narodziny (chodzi tu, rzecz jasna, o narodziny Bacha) stają się podstawą włączenia w przestrzeń utworu radosnego chorału z bożonarodzeniowej kantaty *Das neugebor'ne Kindelein* (5) [„Dzieciątko narodzone nam”²⁴]. W kolejnym odcinku takim ośrodkiem semantycznym okazuje się pojęcie muzyki (brzmienia), gdy mowa jest o chłopięcych głosach w chórze w Lüneburgu (10), w jednym z kolejnych (19) – pojęcie wina. Co zaskakujące, w tym pierwszym wypadku punktem dojścia narracji jest nie tylko odpowiednia kantata Bacha *O angenehme Melodie*, ale także topos Orfeusza – mitycznego aoida, uosabiającego afektotwórczą moc muzyki – w nader konwencjonalnym opracowaniu:

Sobald dein Ton die Luft erfüllt,
So hüpfen die Berge, so tanzet das Wild,
So müssen sich die Zweige biegen. (12)

[„Skoro tylko twoja muzyka wypełni przestrzeń,
Skaczą góry i tańczą dzikie zwierzęta
I muszą się zginać gałęzie drzew”].

W drugim wypadku semantyka narracyjna przywołuje tekst z pasji Mateuszowej („Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen” [„Ukochany Jezus, cożeś Ty uczynił?”]), a w dalszym swobodnym toku skojarzeniowym – słowa przypominające wielkanocną liturgię: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!” [„Jak cudowna jest ta kara!”]. Historię uwięzienia Bacha

²¹ Przekład polski za: A., A. Teske, *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*. Lublin 2004, s. 23.

²² *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*. W: *Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsen*. Oldenburg 1983, nr 327.

²³ Por. D. Künstler-Langner, *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*. Toruń 1996, s. 11–12.

²⁴ Przekład polski za: A., A. Teske, *op. cit.*, s. 77.

po jego wypowiedzeniu służby w Weimarze chór komentuje z kolei formułą z chorału *O Traurigkeit, o Herzeleid*²⁵ [„O smutku, o żałości”], jednak formuła ta nie implikuje dalszego sensu, który wynika ze słów pieśni o śmierci Chrystusa i złożeniu Go w grobie. Analogiczny proces zachodzi w dalszym tekście, gdzie wzmiankę o kalectwie Bacha opatruje Kagel komentarzem z chorału *Die Nacht ist kommen* [„Noc nadchodzi”] – pieśni udających się na spoczynek (31–32). W interpretacji Bachowskiej skierowana do Boga prośba o spokojną noc i pieczę, jaką Wszechmocny ma rozłożyć nad człowiekiem podczas jego odpoczynku, może być także interpretowana jako modlitwa o dobrą śmierć i opiekę podczas przejścia z tego świata do spoczynku wiecznego²⁶. Kagel jednak wykorzystuje jeden tylko wspólny aspekt pól denotacyjnych właściwych pojęciom ‘ślepoty’ i ‘nocy’ – a mianowicie ‘ciemność’. Kiedy mowa o chorobie i śmierci kompozytora, przestrzenią odniesienia są słowa „O Haupt voll Blut und Wunden,/ Voll Schmerz und voller Hohn!” (33) [„O głowo pełna krwi i ran,/ Pełna bólu i okryta wzgardą!”] – tak, aby na obraz krwawiącej głowy Chrystusa mógł się nałożyć w świadomości odbiorcy wizerunek cierpiącego Bacha.

Wyjęte ze swojego właściwego kontekstu słowa nie dają już dłużej świadectwa tej samej prawdy, której pierwotnie służyły. Wydaje się, że Kagel, wykorzystując linię napięć emocjonalnych, po jakiej przebiega narracja, niejako wychwytyjąc momenty jej zwrotów i meandrów uczuciowych, wzdłuż których ona przepływa, obciąża ją ładunkiem metafizyki zaczerpniętej z twórczości Bacha, jednak bynajmniej nie po to, aby odczytywać historię życia kompozytora w świetle protestanckiej duchowości. Wstawki te pomagają jedynie zachować konstrukcję formalną właściwą pasji, która jest rozpięta pomiędzy opowieścią a indywidualnym namysłem nad tą opowieścią; sygnalizują ponadto zwroty w nastrojach, zmianę afektu, oscylującą pomiędzy dwoma podstawowymi: radością i smutkiem; stanowią element nietypowego obrazowania, opierającego się na niekiedy zaskakujących zbliżeniach pól semantycznych; wreszcie – wyznaczają zespół aluzji tekstowych, podporządkowanych nadrzędnej zasadzie podstawienia postaci Bacha w miejsce postaci Chrystusa (mechanizmy tej zamiany analizuje częściowo Helmut Loos²⁷).

Do innych typów wypowiedzeń konstruujących tekst poza właściwą narracją należą jeszcze powtórzenia i wyliczenia. Analizowanie struktury powtórzeń może skłaniać do wniosku, że są one aluzyjnym naśladowaniem owego wyszydzanego przez Johanna Matthesona²⁸ sposobu organizowania tekstu, który został poddany regułom muzycznego zretoryzowania:

O! confudiret confudiret
 O! zmieszany zmieszany
 O! wiele obcych obcych obcych
 O! uczynił uczynił uczynił...
 czyń czyń czyń
 czyń i uczynił uczynił. (16)

Słowo słowo słowo
 [...]
 I żadnego podziękowania żadnego podziękowania
 I żadnego podziękowania i żadnego podziękowania za to nie otrzymać.
 [...]. (21)

²⁵ *O Traurigkeit, o Herzeleid*. W: *Evangelisches Kirchengesangbuch*, op. cit., nr 73.

²⁶ *Die Nacht ist kommen*. W: *Evangelisches Kirchengesangbuch*, op. cit., nr 356.

²⁷ H. Loos, op. cit..

²⁸ Zob. W. Lisecki, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*. „Canor” 1993, nr 3 (6), s. 15. Mattheson analizował tekst kantaty *Ich hatte viel Bekümmerniß*.

O człowieku, o człowieku, o człowieku, o człowieku, o człowieku,
O oplakuj człowieku, oplakuj
Oplakuj o człowieku
Oplakuj twój grzech,
Oplakuj twój wielki grzech [...]. (23)²⁹.

Powtórzenia stanowią element, który zakłóca koherencję³⁰ tekstu w jego układzie zdaniowym, nie zakłóca jednak jego ogólnej spójności. W ostatnim z cytowanych wyżej przykładów przytoczenie redundantnego komunikatu, złożonego z wyrażeń i zwrotów zaczerpniętych z chorału pasyjnego, stanowi ironiczny komentarz do wcześniejszej wypowiedzi *Sprechera*:

Szczególne zrzędzenie losu! Król drezdeński przeznaczył mi na nagrodę 500 talarów: jednak z powodu niewierności jednego ze sług nic z tego nie otrzymałem i musiałem poprzestać na zdobytym uznaniu, jako jedynej zapłacie za mój trud, jaką zabrałem ze sobą do domu. (22)³¹

Komentarz ten, choć na poziomie kohezji daje się powiązać z sensem zacytowanej wyżej wypowiedzi, a przynajmniej jest możliwa taka jego interpretacja, która pozwoli na podobne powiązanie, strukturalnie pozostaje jednak oderwany od całości tekstu. Podobnie jest w wypadku wyliczeń, których przeważnie nie łączą ze strukturą tekstu żadne przewidywalne metatekstowe sygnały leksykalne³². Wprowadzają one natomiast w przestrzeń utworu własne, wewnętrzne uporządkowanie, tworząc uorganizowane całości sensowe, równoległe wobec porządku narracyjnego. Jest to szczególnie widoczne we fragmencie pasji oznaczonym przez autora liczbą 26, gdzie opowieść przeplata się z wyliczaniem dzieci Bacha wraz z datami ich narodzin (motywacją kolejności członów wyliczenia³³ jest w tym wypadku chronologia i następstwo dat). Obydwa te porządki współwystępują formalnie niezależnie, pozostają jednak w pewnej bliskości semantycznej, ujawniającej się przy próbie rekonstrukcji przesłania, jakie niesie ze sobą pasja Kagela: regularność, a zarazem i monotonia tego wyliczenia staje się miarą porządkującą opowieść o życiu, które upływa według naturalnego rytmu następujących po sobie narodzin i śmierci.

²⁹ „O! confudiret confudiret
O! eingemischet eingemischet
O! viele fremde fremde fremde
O! gemacht gemacht gemacht...
machtet machet machet
machtet und gemacht gemacht. (16)

Wort das Wort das Wort
Sie sollen lassen stahn, lassen stahn,
Und kein Dank kein Dank
Und kein Dank und und kein Dank dazu haben. (21)

O Mensch, o Mensch, o Mensch, o Mensch, o Mensch,
O beweine Mensch, beweine
Beweine o Mensch
Beweine dein' Sünde,
Beweine dein' Sünde groß [...]". (23)

³⁰ O pojęciach kohezji i koherencji tekstu zob. w: T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, op. cit., s. 10–11.

³¹ „Sonederbares Schicksal! Der König von Dresden hatte für mich ein Geschenk von 500 Thalern bestimmt: allein durch die Untrue eines Bedienten wurde ich drum gebracht, und mußte die erworbene Ehre, als die einzige Belohnung meiner Bermühungen mit mir nach Hause nehmen”.

³² Por. M. Grochowski, *Wprowadzenie do opisu wyliczenia*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 137–142.

³³ Por. *ibidem*, s. 135–137.

Dwa porządki organizują także tekstową puentę utworu – łuk narracji, rozwijający się od momentu narodzin bohatera poprzez poszczególne fazy jego życia, opada teraz do ostatniego węzła akcji: do śmierci, która zostaje tutaj nazwana „zwolnieniem ze służby” – to także nawiązanie do Bachowskiego typu pobożności, a zarazem nieco przewrotne zwrócenie uwagi na feudalną wiernopoddańczość, naznaczającą całe życie wielkiego kompozytora. Ale na schemat narracyjny nakłada się drugi schemat, który narzuca sama pasja: „es ist Genug” [„już dość”] i – niewypowiedziane wprawdzie, ale można sobie wyobrazić, że nadzwyczaj subtelnie zasugerowane – „es ist Volbracht” [„dokonało się”], gdzie szczątkowo tylko zarysowane słowo zawiera w sobie zarazem ślad czy raczej echo nazwiska głównego bohatera.

Bez względu na realizację muzyczną, *Sankt-Bach-Passion* Kagela jest przede wszystkim doskonale skomponowanym tekstem z wieloma przenikającymi się, uzupełniającymi i wzajemnie komentującymi płaszczyznami znaczeń. Tekst ten ma ograniczoną koherencję, ale niewątpliwie wyznacza pewien względnie spójny zespół znaczeń, wokół których należy koncentrować jego interpretację – znaczeń łączących się przede wszystkim z różnymi typami afektów. Kwestia, czy muzyka podąża w tym utworze za tekstem i czy kompozytorowi udało się przy jej pomocy nadać owej zakładanej interpretacji wyznaczony przez siebie kierunek, pozostaje dla nas otwarta.