

W poszukiwaniu Miłości i Harmonii O filozofii muzyki Bohdana Pociēja

1.

Każde dzieło musi przejść przez czyściciel historii, zdać egzamin przed potomnością. Czasem dzieje się to za życia autora, na ogół jednak dopiero po jego śmierci, kiedy książki, już napisane i bezbronne (zresztą zawsze były bezbronne), są całe we władaniu innych umysłów, które albo znajdują w nich pokarm dla siebie, albo nie. Pisać teraz o książkach Bohdana Pociēja to brać udział w tej pracy czyścicelowej – subtelnej i koniecznej, dlatego trzeba ważyć każde słowo; nie żeby ich autorowi czegoś oszczędzić, lecz żeby nie rozminąć się z własną intuicją, która (o czym przekonany był Pociěj) widzi rzeczy wyraźnie i syntetycznie, ale jej głos został w naszym świecie zagłuszony.

Nie piszę panegiryku. Dlatego chciałbym rozpocząć od nazwania rzeczy powszechnie wiadomej: że otaczała Pociēja, zwłaszcza w środowisku ludzi naukowo zajmujących się muzyką, aura milczących wątpliwości. Jego pozycji podważyć nie sposób. Zbudowana została na uznaniu, z jakim przyjmowali jego myśl kompozytorzy tej miary, co Witold Lutosławski i Henryk Mikołaj Górecki. Jego prace wywoływały oddźwięk u Konstantego Regameya (jako filozofa), Józefa Czapskiego, Ewy Bieńkowskiej czy Władysława Stróżewskiego, by wymienić nazwiska, które nasuwają się od razu (problem recepcji jest rozległy i ciekawy, ale wymagający żmudnego badania). Także „zwykły” polski inteligent, jeśli w ogóle czytał coś o muzyce, to z dużym prawdopodobieństwem przede wszystkim Pociēja lub Kisiela, publikujących regularnie w „Znaku”, „Więzi” i „Tygodniku Powszechnym”.

A jednak, my – muzykolodzy, teoretycy, krytycy (oczywiście nie wszyscy) – miewamy z Pociem problem. Nie mówię tego bynajmniej z chęci kalandria własnego gniazda. Sam się z tekstami Pociem nieraz zmagalem, więc teraz o tym opowiem – w nadziei, że nie zostanie to poczytane jako li tylko egocentryzm. Wydaje mi się, że sam Pociem do takiego subiektywnego czytania zaprasza. Wystarczy spojrzeć na pierwsze słowa ostatniej jego monografii, poświęconej Henrykowi Mikołajkowi Góreckiemu: „Bliskość muzyki. Tak właśnie dzielę również kompozytorów, subiektywnie, według stopnia bliskości ich muzyki dla mnie. A «bliskość» znaczy, że muzyka rezonuje we mnie, że mogę poprzez jej doznanie rozumieć ją, chwycić jej sens, pojmować przesłanie, że jest ona w jakiejś mierze również moja”¹. Pociem był przecie fenomenologiem, dla którego świat odbijał się w świadomości jednostkowej, od której abstrahować nie sposób, o ile tylko chcemy uchwycić puls życia. Możemy więc, idąc jego śladem, mówić o bliskości bądź dystansie względem pisarstwa muzycznego. A zresztą czy pisanie (także moje o Pociem) w stylu obiektywnych konstatacji nie byłoby większym jeszcze – choć zakamuflowanym – egocentryzmem niż przyjęcie perspektywy w nieskryty sposób osobistej?

Czyta mi się więc Pociem i łatwo, i trudno. Łatwo, bo mam naturalną skłonność do wiązania muzyki z jej tłem filozoficznym, które niewątpliwie zawsze z niej emanuje – nie w sensie jakiegoś systemu, ale w znaczeniu przenikającej strukturę muzyczną postawy wobec świata. Nawet wtedy (a może: zwłaszcza wtedy), kiedy kompozytor deklaruje formalistyczną niezawisłość od rzeczywistości. Trudno, bo sposób filozofowania Pociem jest tak ostentacyjnie niezgodny z tenorem mojej epoki. Zaczniemy więc od wspomnianych już trudności. Trzeba przede wszystkim jakoś przełknąć jego upodobanie do systematyzacji: układanie, wciąż od nowa, zespołów, kategorii, które powinny sumować się w obraz kompletny i całościowy. Taki styl sprawia, że autor musi „nasycić” każdą z tych kategorii, czyli umieścić, obok spraw ważnych, także uwagi oczywiste, dopełniające. To niewątpliwie bezpośrednio dziedzictwo fenomenologii, ale głębiej – greckość myślenia Pociem. Przypomina się tu esej *Blizna Odyseusza* Ericha Auerbacha, z jego *Mimesis*: jak to Homer, w przeciwieństwie do autorów biblijnych, woli zatrzymać akcję i co chwila wdawać się w nieskończone dygresje, bo, jak na greckim reliefie, każdy wątek powinien być do końca rozwikłany i ukazany w pełnym świetle. Jest to jednak cecha, w której można ostatecznie zasmakować – cecha znamionująca człowieka żyjącego w niespiesznym czasie wewnętrznym; człowieka ogarniętego czarem życia kontemplacyjnego (wszechobecni dziś uczniowie Nietzschego powiedzieliby – ułuda, ale dajmy temu teraz pokój). Są też inne trudności: niezwykła kondensacja pism Pociem, który w swym dążeniu do syntezy stosuje skróty skutkujące litanią nazwisk czy przymiotników i w rezultacie wpada w dialektyczne sidła, bo to, co ponad miarę skondensowane, przechodzi w swe przeciwieństwo. Kolejna trudność: zdarza się, że związki między muzyką a filozofią zostają ukazane poprzez samo zestawienie zjawisk w obu dziedzinach, tak jakby autor, świadom analogicznego charakteru swych rozważań, nie chciał sprawy przesadnie rozdrabniać. Jeśli jednak tekst taki trafi w ręce czytelnika wymagającego przeprowadzenia jakiegoś dowodu, będzie budził odczucia mieszane.

Ale czy takie analityczne lub faktograficzne dowodzenie jest dla piszącego o muzyce jedyną drogą? Zadajmy to pytanie w formie niejako odwróconej i chyba bardziej rzeczowej: na czym polega niezwykła wartość pisarstwa Pociem, który tę drogę często

¹ B. Pociem, *Bycie w muzyce. Próba opisanja twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005, s. 9.

omija? Można by się pokusić o definicyjną odpowiedź wprost, ale wokół takich pytań lepiej krążyć dłużej. Zaczniemy od jego nastawienia fenomenologicznego. Rozumiem je tak: Pocięj, jak Mahler, traktował swe pisanie jako budowanie własnego, ale otwartego dla innych świata. Jest to nie tylko świadome przyjęcie pewnej filozofii, ale, chyba bardziej pierwotnie, naturalna postawa pisarza – bo Pocięj jest tyleż filozofem i muzykologiem, co literatem (rozmiłowanym w poezji polskiej, nade wszystko chyba w Leśmianie; a jak potrafił o wierszach pisać, można się przekonać, sięgając po szkic o Jarosławie Marku Rymkiewiczu w zbiorze *Z perspektywy muzyki*, 2005). Władał polszczyzną wyszukaną, wysoką, umiarkowanie archaiczną. Miał wycucie rytmu i formy, które kompensowało (w moim przypadku) niedogodności stylu samego myślenia. Jego rozgątlające się, a zarazem doskonale wyważone zdania oddychają głęboko i spokojnie. Mają swoje długie kadencje, z wybrzmiewającym echem synonimów – jak u późnego Mahlera. Łączy się w nich dystans filozofa i bezpośredniość amatora muzyki. To może właśnie ta literackość Pocięja powodowała, że wokół jego wystąpień nie toczyły się jakieś muzykologiczne dyskusje – choć z pewnym żalem myślę, że na dyskusje takie mimo wszystko było miejsce, lecz szansa nie została wykorzystana (zapis rozmowy o książce *Lutosławski a wartość muzyki* w tomie spotkań baranowskich pokazuje potencjał takiej debaty²).

Okazuje się zatem, że jednym z kluczy do fenomenu Pocięja jest pewien pojęciowy truizm, ale w świecie realnym wielka rzadkość – „wewnętrzne bogactwo”. Bo tylko ten, kto jest jak on wewnętrznie bogaty, może sobie pozwolić na postawę fenomenologiczną: ma prawo całą swą wiedzę rozpuszczać w tyglu swego odczuwania i dzielić się nim z innymi. Może to dlatego Pocięj rzadko komentował też innych muzykologów. O zawartości jego biblioteki muzykologicznej wiemy zadziwiająco niewiele – książki są bardzo ubogie w przypisy. Przykład skrajny: w monografii Gustawa Mahlera (z roku 1992) ani razu nie pojawia się nazwisko Constantina Florosa! Można to oczywiście traktować jako wyraz alienacji czy ignorancji. Ale czyż nie otrzymaliśmy dzięki temu książki jedynej w swym rodzaju? Co prawda, także mnie brakuje tu historycznych odniesień do biografii, a zwłaszcza do „katalogu” retorycznych figur Mahlera. Ale z drugiej strony rozumiem Pocięja i nawet mu zazdroszczę – bo taką książkę mógł napisać tylko ktoś niezwiązany ze światem akademickim, mieszkający w miejscowości o nazwie doskonale korespondującej z jego niezależną osobowością; książkę będącą wynikiem intymnego i intensywnego wsłuchiwanie się w tę muzykę – przez dziesięciolecia (pierwszy Pocięjowy esej o Mahlerze powstał bodajże w roku 1967). To samo dotyczy monografii Wagnera (z roku 2004). Ten najwyższy stopień zżycia się z muzyką, dający możliwość pisanie o niej jakby od środka, za pomocą języka tym przeżyciem naznaczonego, czyni z Pocięja osobistość do innych niepodobną i przydaje jego pismom wartość bezcenną.

2.

Z takim fenomenalnym wycuciem pisał chyba tylko o romantykach (i o Bachu). Ale te jego fascynacje romantyczne, choć obecne od początku, nie od razu wysunęły się na plan pierwszy. Podlegały zmianom w rytmie zgodnym z przemianami mentalnymi

² *Spotkania muzyczne w Baranowie (tom 1). Muzyka w kontekście kultury*, red. L. Polony, Kraków 1978, s. 148-166.

zachodzącymi w wieku XX. Przedstawmy je zatem w ich właściwym kontekście, bez którego tracą cały swój polemiczny smak. Wczesny Pociąg, z lat sześćdziesiątych, był przecież wybitnym znawcą, ale też, w jakimś stopniu, entuzjastą muzyki nowej. W każdym razie śledził jej rozwój z nieukrywaną fascynacją. Eseje zebrane w książce *Idea, dźwięk, forma* (1972) należą do najgłębszych u nas ujęć ówczesnych zjawisk muzycznych. Wiele szczegółowych propozycji pozostaje wciąż aktualnych – np. klasyfikacja muzyki XX wieku na trzy kategorie, wyznaczone przez trzy główne, wykształcone w procesie ewolucji historycznej, postawy wobec dźwięku. To muzyka dźwięku emocjonalnego (ekspresyjnego), muzyka dźwięku konstruktywistycznego i muzyka dźwięku impresyjnego (wyzwolonego). Trzeba by może dodać, z dzisiejszej perspektywy, postawę „surkonwencjonalistyczną” – choć jest ona też jakąś odmianą konstruktywizmu.

Pociąg szczególne miejsce przyznawał w XX wieku postawie trzeciej, wywodzącej się od Debussy'ego, bo ona jedyna nie ma precedensów w historii artystycznej muzyki Zachodu, choć stanowi źródło i warunek wstępny wszelkich jej osiągnięć. O Cage'u, Feldmanie i Wolfie pisał tak (w roku 1968):

Ich doświadczenia z dźwiękiem wyzwolonym, ich wizje brzmienia wylanianego z ciszy, pograżonego w ciszę, roztapianego w ciszy i z nią się jednoczącego, mają jakiś szczególnie sugestywny urok. Skoro się ich raz zakosztowało, trudno się od nich wyzwolić, trudno przestać o nich myśleć. Być może zresztą te wizje dźwiękowe – zaskakująco nowe i równocześnie głęboko, pierwotnie tradycyjne – przeznaczone są tylko dla ludzi obdarzonych wyjątkowym poczuciem, intuicją czy wręcz zmysłem metafizycznym³.

Zarazem w innym miejscu, w eseju o Hindemicie (1964), w konkluzji rozważań o jego „regresie, powrocie do tonalności tradycyjnej”, wyrażał zasadnicze wątpliwości:

Bo przecież nie jest wcale takie pewne, czy muzyka dzisiejsza nie dąży właśnie do samounicestwienia (...)? Najgorsze zaś, być może, jest to, że my krytycy (...) jesteśmy jakby skazani na aktywne współuczestnictwo w tym procesie, na jego apologię i gloryfikację. Gdyż jest to coś, czego powstrzymać nie sposób, coś tożsame z nieubłaganą jednokierunkowością czasu⁴.

To bolesne pęknięcie (bolesne, bo dla człowieka w tym stopniu żytego z muzyką jej sprawy należały do sfery osobistej, omalże intymnej) nigdzie chyba nie występuje wyraźniej niż we fragmencie, w którym Pociąg, metodą podwójnej buchalterii, dokonuje bilansu muzyki lat sześćdziesiątych. Wśród „cech złych” wymienia: „prymitywizm, płytkość i uproszczenie, zredukowanie, skarlzenie bądź całkowitą eliminację jakości metafizycznych (...); generalnie: redukcję tych wartości, jakie cechowały muzykę w epokach poprzednich (zwłaszcza w romantyzmie)”. Temu wszystkiemu przeciwstawia Pociąg „rejestr zalet”. Zalicza do nich „rozrost pierwiastka intelektualnego, rozszerzenie sfery myśli; docieklivość poszukiwań i pasję eksperymentatorską; rozwój samoświadomości kompozytorskiej, poszerzenie granic samej dziedziny muzycznej; wzbogacenie muzyki o pewne wartości poznawcze; powstanie odrębnych, jakby samych w sobie wartości kreacyjnych⁵. Trudno jednak uwierzyć w szczerść tych ocen (pewnie Pociąg próbował

³ B. Pociąg, *Idea, dźwięk, forma*, Kraków 1972, s. 254.

⁴ *Ibidem*, s. 213.

⁵ *Ibidem*, s. 215.

w ten sposób sam siebie do czegoś przekonać), bo w innym rozdziale tego samego tekstu, gdzie mowa o roli intuicji w muzyce, wszystkie te zalety zostaną jednym gestem przekreślone:

Otóż wydaje się, że intuicji zadano tu w ciągu ostatnich dwudziestu lat ciosy o nie spotykanej dotąd gwałtowności, sile i głębi (...). Została ona rozbita, rozproszona, pokawałkowana, a mówiąc dokładniej – została przeanalizowana, spenetrowana do cna przez arcywścibski intelekt, dążący do upojęciowienia (spojęciowania) wszystkich warstw, elementów, wszystkich sekretów muzyki”⁶.

Jest zatem jasne, że już w latach sześćdziesiątych uważał Pocię, iż równowaga między „winien” i „ma” muzyki nowej została zachwiana. Mówiąc bez ogródek: muzyka ta stała się estetycznym bankrutem. Owocem tego przekonania była krystalizacja postawy noworomantycznej, która objawiła się w książce *Szkice z późnego romantyzmu* (1978). Tam raz jeszcze, we wstępie, możemy się przekonać, że wybór romantyzmu był wynikiem już nie poszukiwania, lecz odnalezienia antidotum na chorobę własnej epoki:

Tamta książka [*Idea, dźwięk, forma* – przyp. M.T.] była owocem fascynacji muzyką współczesną, awangardą, prądami najnowszymi „rewolucjonizującymi” rzeczywistość muzyczną. Dziś daleko odszedłem od tych spraw. Muzyka aktualnie powstająca wydaje mi się w swojej masie coraz bardziej obca i obojętna. Obca, bo wysuszona z emocji, wyjałowiona, pretensjonalnie efektowna, ostentacyjnie niedbała, dotknięta wewnętrznym rozkładem – uwiadem formy. Obca, bo – mówiąc generalnie – pozbawiona metafizyczności, zmysłu metafizycznego, „metafizycznych uczuć”. To, co w niej jest mi nadal bliskie, redukuje się do zaledwie paru zjawisk, paru najznakomitszych nazwisk, kilku największych indywidualności”⁷.

3.

Metafizyka, metafizyczność. To dla Pocię słowa klucze. Odmieniane przez wszystkie przypadki, zawsze z tą samą żarliwością, bez reszty autentyczną. Ale ileż w tym wszystkim zagadek! On, miłośnik Bolesława Leśmiana, musiał znać początek wiersza *Metafizyka* (z *Sadu rozstajnego*, 1912): „Kraina, gdzie żyć łatwiej i konać mniej trudno”. A dalej:

Tylko czasem na polu jakiś krzyż skrzydlaty
wiatraka, mielącego mgły marzeń i ciernie,
brakiem boga na sobie złąkniony niezmiernie
– szaleje i skrzydłami uderza w zaświaty.

Może zdążył jeszcze przeczytać wiersz *Metafizyka* Wisławy Szymborskiej (z tomu *Tutaj*, 2010). Zaczyna się tak:

⁶ *Ibidem*, s. 234.

⁷ B. Pocię, *Szkice z późnego romantyzmu*, Kraków 1978, s. 5.

Było, minęło.
Było, więc minęło.
W nieodwracalnej zawsze kolejności,
bo taka jest reguła tej przegranej gry.

Żył w stuleciu rozpiętym, symbolicznie, między tymi dwoma wierszami. Stuleciu, które metafizykę albo wzięło w nawias, albo – częściej – odesłało do krainy baśni, na ogół w barbarzyński sposób. Stuleciu, którego doświadczenia Tadeusz Różewicz zebrał w formułę najprostsza: „życie bez boga jest możliwe/ życie bez boga jest niemożliwe”.

Nie wiadomo jednak, do czego prowadzi ów duchowy kryzys – tyle w nim zwykłego zaślepienia; tyle spraw zakrytych lub nawet jawnych, ale zepchniętych na margines i tam dojrzewających, czekających na swój czas. Daleki więc jestem od zamiaru postopowania metafizyki Pocięja z pozycji pozytywizmu czy racjonalistycznego sceptycyzmu. Próbuje ją zrozumieć albo choć w sobie jakoś odtworzyć i odczuć. Bo zrozumieć, na to już nic nie poradzę, trudno – nie z powodu natury zagadnienia, lecz ze względu na współobecność u Pocięja wielu stylów i wielu epok myślenia, czyli też wielu sprzeczności, które stapał on w jakiś jemu tylko wiadomy sposób. Przykładowo, traktować Leśmiana jako poetę metafizycznego oczywiście można – ale przecież jest to metafizyka bez Boga, „metafizyka” strumienia energii psychicznej, który płynie dalej, po śmierci i tworzy wciąż nowe światy ułudy. To samo dotyczy Heideggera. Martin Heidegger przełamał paradygmat myślenia metafizycznego w sposób nieporównanie głębszy i owocniejszy niż cała rzesza innych filozofów. Głębia ta bierze się z powagi i skupienia, ze swego rodzaju bezstronności, z jaką do sprawy podchodził albo wręcz – tak to wygląda w lekturze – dał się przez tę sprawę prowadzić. A był świetnie wykształconym teologiem, któremu obca pozostawała błyskotliwa demagogia Adorna czy egzaltowane ponuractwo Sartre’a. Heideggera namysł nad Byciem pełen był respektu dla tajemnicy, a zarazem miał wymiar historyczny: odwoływał się do dziejów filozofii będących dziejami Bycia – do tych utartych ścieżek myślenia Zachodu, które zaprowadziły nas do „zapomnienia Bycia”, kulminującego w cywilizacji naukowo-technicznej. A głównym powodem tego zapomnienia była (zdaniem Heideggera) właśnie tradycja metafizyczna, która idealny świat prawdziwy oddzieliła od sfery zjawisk zmysłowych.

A więc odczytywać Heideggera, jak robił to Pocięj, jako metafizyka (a także słuchać Cage’a i Feldmana jako metafizycznych kompozytorów) to, wydaje mi się, rozumiać się z tym, co w tych modernistycznych wglądach jest najważniejsze: mianowicie z tym, że wyczerpanie się paradygmatu metafizycznego nie oznacza utraty sensu, lecz – że można sprawę sensu widzieć inaczej, z mniejszym zaufaniem dla naszych pojęciowych konstrukcji (sławny *List o humanizmie* mówił, że „jeśli człowiek ma się raz jeszcze znaleźć w pobliżu bycia, musi najpierw nauczyć się egzystować w tym co bezimienne”), z otwarciem się na różne modusy doświadczenia. Także na te doświadczenia, które tradycyjnie nazwalibyśmy metafizycznymi, tyle, że trzeba teraz szukać określeń właściwszych i ostrożniejszych (stąd zresztą „dziwność” języka Leśmiana i Heideggera).

Z tych wszystkich powodów najbardziej dla mnie zdumiewającą książką Pocięja jest *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego* (2005). To interpretacja Góreckiego spod znaku Heideggera czytanej substancjalistycznie, a więc z gruntu metafizycznie. Czyli bez uwzględnienia centralnej myśli Heideggera, „wyprowadzającej” nasze myślowe nawyki ze sfery przeciwieństw, w której panuje za-

sada wyłączonego środka, bo „w byciu bytu dokonuje się nicestwienie nicości”⁸. Dla Pocięja Bycie jest czystą siłą i absolutną podstawą, zaprzeczeniem nie-bycia:

Pytanie kluczowe o bycie nasuwa się z miejsca, samorzutnie, skoro tylko tę muzykę zaczniemy poznawać, jej doznawać, ją przeżywać. Tak wielka bowiem tchnie z niej siła, tak przemożna tej siły sugestia, że każe nam wprost tak ją właśnie nazwać: siłą bycia w muzyce – przez odwołanie się do pojęć dla naszej egzystencji fundamentalnych: bycie, byt, istnienie, życie...⁹.

Książka kończy się rozważaniem znaczenia „akordu Góreckiego”. Można go, twierdzi Pocięj, odczytywać „jako muzyczny symbol Bożego istnienia tożsamego z istotą, jako konkretyzację w brzmieniu biblijnego Objawienia: «Jam jest, który Jest»”¹⁰. Pocięj traktuje owo „Bycie w muzyce” w kategoriach personalistycznych, jako dźwiękową manifestację silnej podmiotowości kompozytora. A o swym zachwycie muzyką Góreckiego mówi w optyce przeżycia estetycznego, czyli w terminach nowożytniej estetyki, zbudowanej na oddzieleniu podmiotu i przedmiotu – a przecież cały namysł Heideggera także tę różnicę uchylał ... Wszystko to, rzecz jasna, doskonale pasuje do muzyki Góreckiego, ale dalekie jest od Heideggera, który w dialogu *Z rozmowy o języku między Japończykiem a pytającym* kazał Japończykowi powiedzieć: „Dla nas pustka jest najwyższym imieniem tego, co pan chciał powiedzieć słowem «bycie»”¹¹. Po Heideggerowsku pojęte Bycie przydałoby się zatem raczej w interpretacji Cage’a czy Feldmana, bo to u nich, jak zresztą wynika także z sugestywnego opisu „młodego” Pocięja, zacieśnia się różnica między dźwiękiem a ciszą, byciem a nicością, podmiotem i przedmiotem, afirmacją a negacją. Filozofowanie Pocięja, inaczej niż Heideggera, nie przedarło się poza zakłęty krąg klasycznej logiki.

Pozostaje więc swoisty sposób czytania Pocięja – zawieszając osobiste skłonności na kołku (to one niewątpliwie zrosły tu z małej sprawy „Bycia w muzyce” jakąś większą rzecz), z przyjęciem wszystkich warunków, jakie autor postawił. Trzeba jednak w jakiejś mierze krytycznie „dekonstruować” budowane przez Pocięja nawiązania do filozofii, zwłaszcza XX wieku, o ile tylko chcemy uniknąć pomieszczenia perspektyw. Wtedy okaże się, że jego światopogląd jest całkiem spójny. Był Pocięj bowiem chyba przede wszystkim filozofem chrześcijańskim o tendencjach platonizujących (jakże inspirujące jest jego platońskie słyszenie późnego Mahlera!) i panteistycznych, stąd jego personalizm, substancjalizm i umiłowanie Natury. Chryścianizm zabarwia także jego odczytanie Mahlera i Wagnera, zresztą nie zawsze zgodnie z intencją samych kompozytorów. U obu, jako centralną kategorię egzystencjalną, Pocięj wyróżnił Miłość, rozumianą jako *agape* przede wszystkim. Potrafił to zrobić w sposób zjednujący sympatię i aprobatę.

⁸ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, w: idem, *Znaki drogi*, tłumacze różni, Warszawa 1999, s. 105.

⁹ B. Pocięj, *Bycie w muzyce...*, *op. cit.*, s. 14-15.

¹⁰ *Ibidem*, s. 173.

¹¹ M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 97. Na co druga osoba dialogu (w domyśle: Heidegger) odpowiada: „Nazwa ta stała się oczywiście powodem wielkiego zamętu mającego podstawę w samej rzeczy i związanego z użyciem słowa «bycie». Zasadniczo bowiem słowo to należy do zasobu języka metafizyki, podczas gdy ja użyłem tego słowa w tytule przedsięwzięcia wydobywającego na jaw *istotę* metafizyki i doprowadzającego ją przez to do jej granic”.

Nie przymykał oczu na dramatyczność ludzkiego losu, umiał usłyszeć w muzyce całą dynamikę egzystencji, rozgrywającą się między niezliczonymi skrajnościami i sprzecznościami – to chyba przede wszystkim siłą tych właśnie odkryć „zarażał” innych (bodaj najsilniej zaowocowały te jego propozycje w pisarstwie Leszka Polonego). Uważał jednak, że ostatecznie to właśnie Miłość jest ukoronowaniem życiowego dramatu i zarazem jego wygaśnięciem, momentem spoczynku. Miłość wydaje się też, w końcowym rozrachunku, kluczem do Pocielowego odejścia od awangardy:

Miłość mówi językiem eufonii: tokiem jednoznacznie tonalnym (tryby, modulacje), jasnym kolorytem, miękkimi barwami. Nie eksponuje się tu dysonansów, nie wprowadza rozwarstwień tonalnych, nie stosuje zaskakujących tonalnych przesunięć, uskoków harmoniczych; panuje płynność, ciągłość, harmonijność¹².

Zdumiewające słowa, których wszakże nie opłaca się zbyć odruchowym machnięciem ręki.

4.

Bohdan Pociel pisał o tym tylko, co sam przeżył. Spotkania z nim, choć nie było ich wiele, nie pozostawiały co do tego żadnych wątpliwości i otworzyły mnie ponownie na lekturę jego książek. Jego oczy, żywe i jakby figlarne, roziskrzone dobrotliwym uśmiechem, ujawniały przestronny i zadziwiająco lekki świat jego umysłu. Był skromny, otwarty i życzliwy. Mimo że planów miał wiele, wyglądał na człowieka spełnionego. Swe pisanie traktował chyba tylko jako znaki przebytej drogi. Nie „pilnował” swego dzieła, nie ciążyło mu ono wcale. Pisał naturalnie – jak drzewo, które zrzuca z siebie liście. To było w nim wspaniałe. Byłby dla garstki umiłowanych przez siebie twórców słuchaczem idealnym. Znał zresztą całą muzykę Zachodu jak mało kto. Jednak czy znalazł taką, która by w całej pełni dała mu duchową strawę, jakiej szukał? Mam wrażenie, że nie... W tym także był romantykiem, dążącym ku dalom, zdawałoby się, nieosiągalnym.

W zakończeniu książki o Mahlerze, w rozdziale-fantazji pt. *Mahler osiemdziesięcioletni*, opisywał muzykę, jaką mógłby pisać Mahler w starości. Tekst ten jest zapisem marzenia Bohdana Pociela o „jego” muzyce, a zarazem, mimochodem i pewnie nieświadomie uczynionym, alegorycznym autoportretem tego niezwykłego pisarza:

Czas adagia – bliski i uprzednio Mahlerowi – rozciąga się teraz na całą twórczość (...). Jest to bowiem w całości muzyka wczucia i odczucia, refleksji i przemyślenia. A trudno w naszym stuleciu znaleźć muzykę równą jej w pięknie i szlachetności. Jest ona może bardziej substancjalna, niż tamta muzyka dawnego Mahlera. Znikają głosy ludzkie, teksty, komentarze – pozostaje poetyckość w samej esencjalnej strukturze dźwiękowej. Równoważą się – podobnie jak to już było w *Pieśni o ziemi* – dwie rdzenne cechy fenomenalnego talentu kompozytora: wrażliwość harmoniczna i zmysł kontrapunktyczny. Nie jest zapewne kameralna w sensie gatunkowym, ale, przeznaczona na szczupłe, wyselekcjonowane zespoły, jakby wyłaniana z pełnej orkiestry, pisana jest w duchu kameralizmu; i bardziej jest może linearna niż współbrzmieniowa. Cechą uderzającą jest tu pełny, nieskrępowany oddech, puls normalny, nie przyspieszony, brak jakiegokolwiek zgorączkowania; wszelki ekspresjonizm –

¹² B. Pociel, *Mahler*, Kraków 1992, s. 103.

deformacje, psychoanalityczne podteksty – został przewyciężony (co nie znaczy, iżby muzyka ta była samą łagodnością), nadmierna ciemność – wyeliminowana, tak bliska zawsze Mahlerowi estetyka światła – jasnego horyzontu nadziei – rządzi teraz bez reszty. Muzyka ta nie pragnie być sejsmografem skażonego świata. Chce raczej umacniać wiarę w świat nieskażony, porządek wyższy, idealny¹³.

In Search of Love and Harmony. On the music philosophy of Bohdan Pocij

The present essay considers the phenomenon of the music writings of the distinctive and individual figure Bohdan Pocij (1933–2011). Through his articles published in prominent culture periodicals, Pocij reached a broad readership, and the outstanding composers to whom he devoted monographs (Lutosławski, Górecki) reckoned with his opinions. He was less esteemed by the academic environment, on account of his subjective style of utterance and his highly selective reception of musicological studies. However, such accusations lose their thrust when we look at Pocij as a writer, not just noting the literary qualities of his books, but also interpreting them as signposts along the path that he trod: from that perspective, Pocij comes across as both a witness and a significant representative of his epoch. Most important from this point of view is his fascination, during the seventies, with the output of late German and Austrian Romantics, and by the same stroke his retreat from a previous fascination with avant-garde currents. We learn from Pocij's writings that this volte-face was prompted by his discerning of the spiritual emptiness of the late avant-garde.

Pocij sought in music above all metaphysical elements. Yet in twentieth-century philosophical culture, metaphysical thinking is a rare and archaic phenomenon. Pocij, aware of this state of affairs, turned to modernist philosophers, who – in his judgment – supported his 'untimely meditations', and in particular to Martin Heidegger. It turns out, however, that Pocij's way of reading Heidegger does not take account of his most essential views, especially Heidegger's conviction that his thinking went beyond the traditional opposition between the worldly and the eternal. This partial misrepresentation can be seen in particular in Pocij's late book on Henryk Mikołaj Górecki, where Heidegger's notion of 'Being' is understood in a Classical, substantialist, way.

Despite the author's critical approach to some threads in Pocij's writing, he does note its huge hermeneutical potential, since one rarely encounters such intriguing and straightforward observations as the one that Love, which for Pocij is the supreme value, 'speaks the language of euphony: an unequivocally tonal flow (modes, modulations), a bright palette and soft colours'.

¹³ *Ibidem*, s. 286–287.