

Wojciech Kuska

ORCID: 0000-0003-4556-5163

Akademia im. Jakuba z Paradyża

w Gorzowie Wielkopolskim

Leksyka muzyczna w *Traktacie o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego

Streszczenie

Wieloaspektowe zjawisko muzyki jest konstytutywnym elementem wszystkich powieści Wiesława Myśliwskiego. W niniejszym opracowaniu skupiono się na podstawowej leksyce muzycznej w *Traktacie o łuskaniu fasoli*, która została sklasyfikowana podług trzech następujących kolekcji: 1) *proces tworzenia muzyki*, 2) *instrumenty muzyczne* oraz 3) *muzyka jako sztuka*. W obrębie każdej z nich wyekscerpowano leksykę odpowiadającą wskazanemu zbiorowi, co pozwoliło na bardziej precyzyjne pogrupowanie zebranego słownictwa, zaś każda z zaprezentowanych grup została poparta przykładami analizowanej powieści. Na przykład w klasyfikacji nazw instrumentów muzycznych przyjęto ich naukowy podział, polegający na przypisaniu do grupy wedle źródła dźwięku, a nazwy wykonawców muzyki przedstawiono w dwóch podstawowych zbiorach: 1) jako gremium wykonawcze, 2) indywidualni muzycy. Zwrócono również uwagę na istotną funkcję stylistyczną, nadaną zwłaszcza instrumentom zniszczonym wojenną pożogą – stanowią one metaforyczne odwołanie do ludzkiego losu.

Słowa kluczowe: muzyka, instrumenty, muzycy, saksofon, muzyka w literaturze

Muzyka w powieściach Wiesława Myśliwskiego stanowi element konstytutywny niemal każdej z nich. Ewa Wiegandt wskazała w twórczości pisarza dwa punkty kulminacyjne, determinowane muzyczną budową utworów: *Pałac* oraz *Traktat o łuskaniu fasoli*. Uczona dowodziła, iż właśnie w tych utworach „narzucanie kompozycyjno-retorycznej siatki na pozornie chaotyczny żywioł zdialogizowanego monologu jest najbardziej wyrafinowane i najbardziej mimetyczne wobec analogicznych praw działania mowy, pamięci, opowiadania”¹.

¹ E. Wiegandt, *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*, t. 2, red. J. Paclawski, Kielce 2007, s. 61-62.

Wybrana powieść, która jest piątą w dorobku pisarza, ukazała się w 2006 roku. Jej główną postacią jest stróż letniskowych domków, samotnik, podsumowujący swoje życie i opowiadający je tajemniczemu gościowi, który zjawia się u niego, by kupić fasolę. Pełna dramatyzmu, wielowątkowa gawęda oddaje złożoność losów pokolenia urodzonego przed II wojną światową, dorastającego w czasie działań frontowych i odnajdującego się w nowej, socjalistycznej rzeczywistości powojnia. Stróż opowiada więc o wymordowaniu swojej wiejskiej rodziny, ukrywaniu się w ziemiance pełnej żywności, przynależności do partyzanckiego oddziału, losach w szkole dla zaginionych w czasie wojny dzieci, a także o ulotnych nadziejach związanych z budowaniem nowego państwa, próbą przynależności do partii, elektryfikacji wsi, gry na saksofonie² oraz miłości do kobiety – nieudanego małżeństwa naznaczonego wojennym piętnem. Podobnie jak wcześniejsze i późniejsze powieści, tak i *Traktat o luskaniu fasoli* jest zbiorem połączonych ze sobą obrazów–opowieści, do których stróż wraca i nawiązuje w różnych jej momentach³.

² Por. A. Leśniak, *Trudna sztuka gry na saksofonie, czyli Myśliwskiego lekarstwo dla duszy*, [w:] *Myśl Myśliwskiego*, red. J. Olejniczak, Katowice 2018, s. 213-219.

Wątek gry na saksofonie stał się pretekstem do nagrania słuchowiska radiowego opartego na motywach *Traktatu...* Audycja pt. *Wybierz saksofon* (2007) została zrealizowana przez Program 2 Polskiego Radia w ramach cyklu *Wieczór ze słuchowiskiem*. Reżyserii podjął się Andrzej Piszczatowski, wystąpili zaś Adam Ferency (Bohater), Stanisław Brudny (Stryj), Mariusz Benoit (Magazynier-nauczyciel) i Marcin Chajewski (Bohater-dziecko). Fragmenty prozy Wiesława Myśliwskiego zaadaptował Waław Tkaczuk, audycję zrealizował Tomasz Perkowski, a opracowała muzycznie Małgorzata Małaszko.

³ W wywiadzie dla „Polityki” nr 17/18 (2552) / 2006 pisarz tłumaczył tytuł swojej najnowszej powieści, mówiąc: „To luskanie fasoli dręczyło mnie chyba ze 30 lat. Jak pan wie, to był taki rodzaj sąsiedzkich posiadów, kiedy równocześnie z luskaniem fasoli prowadziło się rozmowy na wszystkie możliwe tematy. Te rozmowy dotyczyły i zdarzeń bieżących, i dawnych, snów, duchów, tego i tamtego świata, Boga, pojedynczych i zbiorowych doświadczeń, mędrkowało się, filozofowało, słowem nie było granic, słowa prowadziły ludzi w przeróżnych kierunkach. Uczestniczyły w tym i kobiety, i mężczyźni, starzy, młodzi, także dzieci. Czasem sobie myślę, czy nie dlatego sadzono tyle fasoli, bo, o ile pamiętam, tak dużo się jej nie jadło. I kiedy przypominałem sobie ten zwyczaj z dzieciństwa, zacząłem się zastanawiać, jak przełożyć ową mowną strukturę zwyczaju na strukturę pisaną książki”. Zdaniem M. Radziwona wiele wątków *Traktatu o luskaniu fasoli* mogłoby funkcjonować jako osobne opowiadania – na wielowątkowość i autonomię wielu jej elementów zwrócił uwagę, recenzując powieść W. Myśliwskiego: „w *Traktacie* na przykładzie tego jednego losu opisana zostaje symboliczna sytuacja każdej zagłady, każdej wojny i każdego zbrodni. Myśliwski stara się budować taki świat, który, chociaż pozornie realny i sprawdzalny, będzie się jednoznacznie opisanu wymykał. [...] Dlatego powieść Myśliwskiego z ładnej, malowniczej i mądrej historii

Analizując *Traktat o luskaniu fasoli*, Agnieszka Czyżak zauważyła, iż mimo swej achronologiczności i pozornie nieuporządkowanemu układowi przywoływanych wspomnień, utwór Wiesława Myśliwskiego jest „przede wszystkim precyzyjnie skomponowaną i świadomie uporządkowaną powieścią nowoczesną, której muzyczność – funkcjonująca na poziomie tematu, fabuły i kompozycji – wyznacza niezwykle istotną płaszczyznę interpretacji”⁴. Z kolei Ewa Biłas-Pleszak skonfrontowała kulturowe wyobrażenia o instrumentach muzycznych utrwalone w językowych opisach obecnych w powieści Wiesława Myśliwskiego. Uczona postawiła tezę, iż są one istotne dla warstwy fabularnej, ponieważ stróż letniskowych domków „pośrednio charakteryzowany jest również przez instrumenty pojawiające się w jego życiu”⁵. Autorka zauważa dalej, iż każdy z nich powoduje zmiany w osobowości bohatera, sytuując go również na osi własnego życia poprzez powiązanie z przodkami. Badaczka stwierdziła ponadto, iż muzyczność powieści pisarza⁶ zbudowana została w oparciu o leksykę przynależną tej sferze ludzkiej działalności. Badając językowo–kulturowe aspekty muzyki⁷, konstataowała, iż skonkretyzowanie opisywanej dziedziny oraz towarzyszących jej terminów jest

o jednym życiu, dość zresztą typowym dla pokolenia wojennego, staje się wielką opowieścią o życiu w ogóle. To tu udaje się uchwycić najważniejsze egzystencjalne pytania, wspiąć się na poziom wielkich spraw i zasadniczych wartości: śmierci, miłości, winy, odkupienia, dobra i zła”, por. M. Radziwon, *Nike 2007 dla Myśliwskiego*,

⁴ A. Czyżak, *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca: o „Traktacie o luskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, 1 (15), s. 257.

⁵ E. Biłas-Pleszak, „Saksofon to świat” – językowy obraz instrumentów w „Traktacie o luskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, „Język Artystyczny” 2017, t. 16, s. 104.

⁶ Koegzystencja muzyki i literatury, wzajemnego wpływu obu sztuk, funkcjonowania w dziele muzycznym i literackim doczekała się licznych opracowań, por. choćby poświęcony temu zagadnieniu katalog na stronie internetowej Pedagogicznej Biblioteki Wojewódzkiej w Opolu: <https://pedagogiczna.pl/muzyka/>.

⁷ Wykazując socjologiczne funkcje muzyki, Barbara Jabłońska zwróciła uwagę, iż na płaszczyźnie społecznej jest ona postrzegana w sześciu podstawowych aspektach, wśród których wyróżniła: 1) element kultury, zwłaszcza symbolicznej; 2) relacja społeczna, wokół której tworzą się więzi; 3) forma kontekstu społecznego definiowanego przez reguły normatywne i wzory działania, osadzone w porządku społeczno-kulturowym; 4) element struktury społecznej wpływający na strukturyzowanie społeczeństwa oraz strukturyzujący je poprzez działania związane ze sztuką dźwięków; 5) element związany ze zmianą społeczną, dynamiczne przemiany społeczno-kulturowe; 6) ważny komponent funkcji społecznych – „od funkcji komunikacyjnej, tożsamościowej, integracyjnej, poprzez funkcje użytkowe i ludyczne, a skończywszy na funkcji ekonomicznej, czy też politycznej. [Za:] B. Jabłońska, *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2018, t. XXXIV, s. 115.

bardzo trudne, a za podstawowe kategorie pojęciowe uznaje te, które odnoszą się do wszystkich elementów charakteryzowanych jako profile muzyczne: „w ustaleniu definicji MUZYKI⁸, jako pojęcia o nieostrych granicach, pomocne być mogą obserwacje pola leksyki muzycznej⁹. Sądzę, że potwierdzają one założenia, iż wszelkie sposoby opisu muzyki odnoszą się – choć nie zawsze bezpośrednio w tekstach – do relacji wyznaczanych przez wyrażenia predykatywne TWORZYĆ, WYKONYWAĆ i ODBIERAĆ MUZYKĘ”¹⁰.

Mając na uwadze powyższe twierdzenie, uznające trudności w ustaleniu skonkretyzowanych kategorii leksyki muzycznej, przyjmujemy, iż na potrzeby niniejszego opracowania leksykę muzyczną w powieści *Traktat o luskaniu fasoli*¹¹ Wiesława Myśliwskiego definiujemy jako szeroko pojęte kolekcje słownictwa zebrane wokół następujących zbiorów: 1) proces tworzenia muzyki, 2) instrumenty muzyczne, 3) muzyka jako sztuka. Wokół wskazanych obszarów wyodrębnione zostaną najbardziej reprezentatywne podgrupy oraz konstrukcje werbalne służące nazwaniu oraz definiowaniu zjawisk muzycznych i towarzyszących.

⁸ Na złożoność zaledwie sygnalizowanej tu problematyki zwrócił uwagę również Sebastian Żurowski, który przedstawił wielość stanowisk wynikających z definicji naukowych, wedle których muzyka jest rozpatrywana; por. S. Żurowski, *W poszukiwaniu definicji „muzyki”*, „LingVaria” 2008, nr 1 (5) / III, s. 17-25. Terminologię muzyczną szeroko omawiał w swoich opracowaniach G. Dąbkowski: *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*, Kielce 1991; *Z zagadnień terminologii muzycznej*, Kielce 1994; *Europejska terminologia muzyczna*, Kielce 1997. Zob. także: J. Kuć, K. Wojtczuk, *Język a muzyka. Ujęcie filologiczne i muzykologiczne*, Siedlce 2015.

⁹ Omawiane zagadnienie było badane w utworach pisarzy, poetów, grup społecznych tworzących od czasów dawnych do współczesności, np. W. Boryś, *Kultura muzyczna dawnych Słowian w świetle słownictwa*, [w:] tegoż, *Etymologie słowiańskie i polskie. Wybór studiów z okazji 45-lecia pracy naukowej*, red. W. Sędzik, Warszawa 2007, s. 154-170; H. Wiśniewska, *Słownictwo muzyczne w lirykach Wespazjana Kochowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1, s. 97-107; M. Lewandowski, *Słownictwo muzyczne w socjolekcie punków*, „Język, Komunikacja, Informacja” 2006, nr 1, s. 91-101.

¹⁰ E. Biłas-Pleszak, *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice 2005, s. 147-149.

¹¹ W niniejszym opracowaniu posługuję się następującym wydaniem powieści: Wiesław Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, Kraków 2006. Liczba umieszczona w nawiasie po cytacie oznacza numer strony, z której pochodzi przytoczony fragment. Wytluszczenia we fragmentach cytowanych powieści pochodzą ode mnie.

Proces tworzenia muzyki

Zgodnie z definicją muzyka jest sztuką, „której tworzywem są percypowane przez ludzi dźwięki, wytwarzane przez nich głosem i/lub za pomocą instrumentów muzycznych”¹². Na utwory muzyczne, będące celową kombinacją dźwięków, składają się konstytutywne komponenty, wśród których najistotniejszą funkcję pełnią melodia, harmonia, rytm, metrum, dynamika i in. W analizowanej powieści muzykę tworzy kompilacja elementów, wśród których najistotniejsze są:

- 1) dźwięk: *dźwięk z dźwiękiem nie chciał się zgodzić* (86); *przyłożył znów organki do ust, ale przeciągnął je tylko bez żadnego dźwięku* (85); *kto wie, czy i my nie byliśmy dla niego jedynie dźwiękami, z których próbował coś ułożyć* (152);
- 2) rytm: *nie tylko muzyką, także życiem rządzi rytm* (98); *gdy człowiek traci w sobie rytm, traci i nadzieję* (98); *cóż jest płacz, cóż rozpacz, jeśli nie brakiem rytmu* (98); *cóż pamięć, jeśli nie rytmem* (98);
- 3) ton: *któryś podał ton i same z siebie grały* (134).

W *Traktacie o huskaniu fasoli* incydentalnie umieszczone zostały konstrukcje onomatopieczne, powiązane z tworzeniem muzyki, np. *Bum cyk cyk i bum cyk cyk. I inaczej już grać nie będą, bo tak zawsze tu grali. Tak żyli, tak grali i tak umierali. Bum cyk cyk, bum cyk cyk* (87), bądź będące konsekwencją destrukcji instrumentów, np.: *usłyszałem gruchot deptanych dźwięków* (141).

Intensywność i determinacja powstawania muzyki podkreślona zostaje powtórzeniami czasownika *grać* w obrębie niewielkiego pola tekstowego, jak w poniższym przykładzie, który zawiera 11-krotność wskazanego leksemu.

I od tego dębu zacząłem **grać**. Wręcz zawziętem się **na granie**. Całymi dniami **grałem**. Chciałem, żeby stryj jeszcze posłuchał, jak **gram**, zanim się powiesi. Na pastwisku krowy szły, gdzie chciały, a ja **grałem**. Pędzili mnie w pole, to w las uciekałem i **grałem**. Deszcz, wyganiali mnie z domu, bo nie mogli już wytrzymać tego mojego **grania**, to stawałem pod okapem i **grałem**. Na drzewa i to jak najwyżej wychodziłem, żeby nie mogli mnie ściągnąć. Na łódkę wsiadałem, Rutka mnie niosła, a ja **grałem**. Nawet do wygodki chodziłem, zamykałem się na haczyk, wyciągałem organki i **grałem**. Nikt nie mógł zrozumieć, co tak długo można robić w wygodce. Na szczęście wygodka stała za stodołą, tak że nie słyszeli, że **gram** (86).

¹² *Muzyka. Encyklopedia PWN*, red. S. Żurawski, Warszawa 2007, s. 508.

Analizowana powieść Wiesława Myśliwskiego angażuje zbiorowości oraz osoby w proces tworzenia sztuki. Pierwsza grupa zawiera nieliczną leksykę wskazującą grupy muzyczne, niekiedy wzbogaconą o dookreślenie funkcji użytkowej lub organizacyjnej, np.:

- 1) orkiestra: *orkiestra musi mieć tańczyć, nie tylko grać do tańca* (190); *wybierano kilku do orkiestry* (188);
 - a) o. taneczna: *orkiestrach tanecznych na ogół dobrze się zarabia* (366);
 - b) o. zakładowa: *dopiero, gdy zacząłem w tej zakładowej orkiestrze grać, przelamałem się i do tańca* (190); *Rzadko występował w orkiestrach. W świecie tak, ale nie u nas, w zakładowych, jeszcze na budowach* (191) – o saksofonie¹³;
 - c) o. wiejska: *wiejskie orkiestry, z którymi dotąd się zetknąłem, to któryś przytupnął, któryś podał ton i same z siebie grały* (134);
- 2) zespół muzyczny: *Z góry przyszło takie zalecenie, że jeśli stan załogi wynosi ponad ileś tam osób [...] powinien być zespół muzyczny, taneczny czy chór* (187);
- 3) chór: przykład jw.

Słownictwo funkcyjne w powyższych organizacjach powiązane jest najczęściej z grą wyuczoną na wybranym instrumencie lub inną rolą wynikającą z tworzenia muzyki, bądź procesu edukacji muzycznej, co wykazuje poniższe zestawienie:

- 1) saksofonista: *Tym bardziej saksofonista* (190); *Nieraz nachodziły mnie wątpliwości, czy on rzeczywiście jest saksofonista, czy tylko tak w tym magazynie siedzi i z nudów wyobraża sobie, że jest saksofonistą* (195);
- 2) kontrabasista: *Obchodził urodziny kontrabasista z orkiestry, w której grałem* (261);
- 3) pianista: *zapowiadał się na pianistę* (141);
- 4) nauczyciel od muzyki: *wkrótce przyszedł nauczyciel od muzyki, od razu zapowiedział, że robi z nas orkiestrę* (88); *Nieraz mu to mówił ten nauczyciel od muzyki* (141);
- 5) dyrygent: *takiego dyrygenta już nigdy nie widziałem* (134).

Wyekscerpowano również leksem nominalny o wartości ogólnej z przymiotnikowym dookreśleniem tworzącym zestawienie: *Możliwe, że był wielkim muzykiem* (95). Binarność jakości prezentowanej muzyki, związanej z nikłymi umiejętnościami

¹³ Instrumentowi temu został poświęcony cały numer Edukacyjnego Magazynu Muzycznego „Scala” 2016, nr 8, wydawanego przez Polskie Towarzystwo Muzyczne.

wykonawczymi, wyraża natomiast pochodząca od *muzyka* potoczna forma derywacyjna liczby mnogiej: *grają tu na skrzypkach po wsiach, ale jakie tam z nich muzykanty* (87)¹⁴, *zacząłem rozpytywać się wśród muzykantów po wsiach* (109).

Instrumenty muzyczne

Najliczniejszą grupę analizowanej leksyki stanowią nazwy instrumentów muzycznych¹⁵. Ich klasyfikacja¹⁶ zostanie przeprowadzona według źródła dźwięku, co systematyzacja naukowa przekłada na grupy idiofonów, membranofonów, aerofonów, chordofofonów i elektrofonów¹⁷. Grupy te funkcjonują równolegle z dużo powszechniejszym

¹⁴ Leksemy *muzykant*, deminutivim *muzykancik* oraz formę feminutywną *muzykantka* notuje już S.B. Linde, definiując je jako ‘żywiący się z muzyki’, [w:] tegoż, *Słownik języka polskiego*, t. III, Lwów 1857, s. 187. Współcześnie *muzykant* opatrzony jest definiensem ‘osoba grająca zawodowo na jakimś instrumencie, najczęściej nie w celach artystycznych, lecz zarobkowych’. *Muzykancik* jest wyróżniony kwantyfikatorem potoczności, ironii lub żartobliwości, [za:] *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 22, red. H. Zgółkowa, Poznań 1999, s. 154-155.

¹⁵ Badacz polskiego instrumentarium muzycznego S. Olędzki pisał we wstępie do swojego opracowania: „Przez długie stulecia użytkowa funkcja narzędzi dźwiękowych spletała się z funkcjami magiczno-kultowymi. Aby instrument posiadał moc magicznego oddziaływania, aby mógł spełniać wyznaczone mu wierzeniami rytualne zadania, musiał być wykonany ze ściśle określonego surowca i w sposób zapewniający mu odpowiednią jakość brzmienia. Na tym etapie rozwoju nie chodziło jeszcze człowiekowi o doskonalenie brzmienia w sensie muzycznym, lecz o jego zróżnicowanie, o możliwość magicznej interpretacji samego dźwięku. Ważna staje się zewnętrzna forma instrumentu. Starannie wykonane gliniane gruchawki, które po raz pierwszy pojawiają się na ziemiach polskich w epoce neolitu, a w młodszej epoce brązu i wczesnej epoce żelaza występują powszechnie w wielu typach i odmianach, były narzędziami kultowymi związanymi z nieznanymi nam bliżej wierzeniami. Magiczną siłę oddziaływania przypisywano również tarłu, znanemu już w paleolicie. Stosowano je w obrzędach mających zapewnić życie i odrodzenie; w niektórych kulturach żywiono wiarę, iż za pomocą tarła można wzbudzić miłość”. S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978, s. 2. Na kolejnych kartach opracowania znajduje się bogato ilustrowany opis rodzimych instrumentów muzycznych, w podziale na zaprezentowane tu grupy.

¹⁶ Szczegółowego opisu instrumentów muzycznych dokonała m.in. M. Przedpełska-Bieniek [w:] *Dźwięk i instrumenty muzyczne. Nauka o instrumentach*, Warszawa 2011.

¹⁷ Ostatnia z grup nie jest reprezentowana w powieści. Badaniem przyrządów służących powstawaniu muzyki zajmuje się dział nauki o nazwie *instrumentoznawstwo*. Liczne klasyfikacje instrumentów muzycznych, wynikające np. z ich cech konstrukcyjnych, właściwości muzycznych i wykonawczych, źródła dźwięku zostały omówione [w:] *Muzyka. Encyklopedia PWN*, op. cit., s. 343-344.

podziałem praktycznym na strunowe, dęte i perkusyjne¹⁸. W *Traktacie o huskaniu fasoli* najliczniejszy zbiór stanowią aerofony¹⁹, wśród których wskazać można:

- 1) aerofony wargowe
 - a) flet: *Flet jakby głębiej sięgał w to jego upicie. Odkładałem więc trąbkę, gdy nie pomagała, brałem flet i grałem mu tuż przy uchu* (94); *fleciści flety przy ustach* (135); *przywiozłem i flet, klarnet* (85);
- 2) aerofony stroikowe
 - a) o pojedynczym stroiku
 - saksofon: *Był i saksofon, altowy.* (87); *Saksofon najmodniejszy teraz. I saksofon to świat* (87); *wyobrażałem sobie, jak wiem ten saksofon u szyi, wkładam ustnik w usta, przebieram palcami po klapach* (109);
 - klarnet: *wiedzieli, ile harmonia, skrzypce, klarnet, ale o saksofonie mało który nawet słyszał* (109);
 - b) o podwójnym stroiku:
 - obój: *Trąbki, flety, puzony, oboje, fagoty, klarnety, skrzypce, altówki* (87),
 - fagot: przykład – jw.;
- 3) aerofony ustnikowe
 - a) o ustniku kociołkowatym:
 - trąbka: *Przy trąbce jakiś grymas* (94);
 - puzon: *graliśmy przed laty razem w orkiestrze, on na puzonie, ja na saksofonie* (153);
- 4) aerofony klawiszowe
 - a) organy: *Myślisz, że podobałoby się Bogu? Słuchał zawsze organów. Ale organy, widzisz, w gruzach* (220).

Licznie reprezentowaną grupą instrumentów muzycznych są chordofony²⁰, których podział w analizowanej powieści można przeprowadzić wedle następujących podgrup:

- 1) chordofony szarpane
 - a) klawesyn: *w klawesynie tylko kilka klawiszy zostało* (89);
 - b) harfa: *harfa połowy strun nie miała* (89);

¹⁸ Ibidem, s. 344.

¹⁹ Źródłem dźwięku jest drgający słup powietrza, pobudzony odpowiednim zadęcieniem; ibidem, s. 11.

²⁰ Źródłem dźwięku są napięte struny; ibidem, s. 164.

2) chordofony pocierane

- a) skrzypce: *Skrzypce boski instrument* (96); *W skrzypkach są dźwięki wszystkich języków, wszystkich światów, tego, tamtego, życia, śmierci* (96); *Skrzypkowie trzymali skrzypce wciśnięte pod brody, a smyczki na strunach* (135);
 - skrzypki (wariantywnie): *Skrzypki też nie powiem, ale to cygański instrument. [...] Grają tu na skrzypkach po wsiach, ale jakie tam z nich muzykanty. Zejdą się skrzypki, harmonia, bęben i grają wszystko na jedno kopyto (...). Obok skrzypki leżały* (87);
- b) wiolonczela: *wemę tę moją wiolonczelę* (330); *O, wiolonczela – westchnął. – Potrafi się dobrać do najczulszych strun w człowieku. Jakby to, co najgłębsze, nieodgadnione, kryło się w dźwiękach* (331);
- c) altówka: *altówki, wiolonczele, kontrabasy* (87);
- d) kontrabas: przykład – jw.
- e) viola da gamba: *viola da gamba podziurawiona była, jakby ktoś do niej strzelał* (89);

3) chordofony uderzane

- a) fortepian: *Tchu mi zabrakło, ale zwałem go z fortepianu na podłogę* (141); *Czasem grywałem w zastępstwie i na fortepianie* (85).

W analizowanej powieści muzycy wspominają niewielką grupę instrumentów z grupy idiofonów²¹. Wśród nich należy wymienić następujące przyrządy:

1) idiofony uderzane

- a) talerz: *Uboga była to perkusja. Bęben, jeden bębenek, talerz, trójkąt* (97)
- b) trójkąt: przykład – jw. (97);

2) idiofony dęte

- a) ustami:
 - organki (właściwa nazwa: harmonijka ustna): *Przyłożył znów organki do ust, ale przeciagnął je tylko bez żadnego dźwięku i zamyślił się. Po czym dał mi te organki i powiedział: – Masz. Mnie już niepotrzebne będą. A szkoda, żeby się marnowały. Dobrze były organki* (85);

²¹ Źródłem dźwięku (tzw. wibratorem) jest sprężysty element drgający (np. płytka, sztabka, pręt, rura, blaszka – tzw. Języczek, naczynie z metalu, kamienia, drewna szkła); ibidem, s. 335. Por. *Rewizja klasyfikacji instrumentów muzycznych Hornbostela-Sachsa przez konsorcjum MIMO*, przeł. B. Vogel, <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/klasyfikacja%20instrument%C3%B3w%20Hornbostel-Sachs.pdf> [dostęp: 15.04.2022].

b) miechem:

- harmonia (właściwa nazwa: harmonia ręczna): *zejdą się skrzypki, harmonia, bęben i grają wszystko na jedno kopyto* (87).

W *Traktacie o luskaniu fasoli* stróż letniskowych domków wspomina również o membramofonach²², choć ich reprezentacja jest dużo skromniejsza niż pozostałych. Do tej grupy instrumentów muzycznych, w których dźwięk wydobywa się za pomocą uderzenia (uderzanych) zaliczyć trzeba *bęben* i jego wariantywną formę określaną derywatem *bębenek*. Są one reprezentowane w następujących przykładach: *bęben, jeden bębenek, talerz, trójkąt* (97); *zejdą się skrzypki, harmonia, bęben i grają wszystko na jedno kopyto* (87).

Dotychczasowa analiza tekstu literackiego wykazała leksykę muzyczną, przypisaną do odpowiednich grup instrumentarium ze względu na źródło powstawania dźwięku. Jednak w *Traktacie o luskaniu fasoli* znajdują się również nazwy obejmujące grupy urządzeń wykorzystywanych w muzyce, wśród których najogólniejszymi są leksemy *instrument / instrumenty*, definiujące wyposażenie solisty, zespołu czy orkiestry. O ich zastosowaniu świadczy poniższy fragment powieści, będący sparafrazowaną wypowiedzią nauczyciela muzyki, który w stanie alkoholowego upojenia uczył młodzież gry w orkiestrze. Emocjonalny stosunek mężczyzny do instrumentów realizuje się poprzez ich personifikację:

Bardziej, to rozczulił się nad tym czy innym zepsutym **instrumentem**, że jak tak można było go poranić. Toż to barbarzyństwo. Taki **instrument** to jak człowiek cierpi. Każda przestrzelona dziura, każda zerwana struna, każdy obłamany gryf, rany. Niektóre z tych **instrumentów**, według niego, chyba przez pomyłkę do naszej szkoły trafiły, bo powinny się znaleźć w muzeum (88).

Do grupy uogólniającej leksyki zaliczyć można również *perkusję* (97), w skład której wchodzi idiofony i membranofony uderzane.

Analizowany zbiór słownictwa należy uzupełnić o elementy budowy instrumentów muzycznych. W *Traktacie o luskaniu fasoli* sklasyfikujemy je w dwóch grupach:

1) przypisane do instrumentów

- a) klawisze i klawiatura: *w klawesynie tylko kilka klawiszy zostało* (89); *dostałem się do klawiatury* (221) – o organach; *ręce robiły mu się*

²² Źródłem dźwięku jest drgająca membrana, np. skóra lub błona napięta na rezonatorze; *Muzyka. Encyklopedia...*, op. cit., s. 466.

- trzechwiuteńkie, że miało się wrażenie, jakby muskał nimi po klawiszach* (94) – o fortepianie; *jakbym jego ręce na klawiaturze widział* (94) – fortepianie;
- b) struny: *harfa połowy strun nie miała* (89);
- c) smyczki: *smyczki na strunach* (135) – o skrzypcach;
- d) kłapa: *co prawda dwóch kłap mu brakowało, ale przytykało się palcami i jakoś się grało* (87); *opuszkami najwyraźniej dotykałem kłap* (187); *klapa oktawaowa* (33) – o saksofonie;
- e) ustnik: *wetknąłem ustnik w usta* (98); *wkładam ustnik w usta, przebieram palcami po kłapach* (109); *Czułem w ustach smak ustnika* (187) – o saksofonie;
- f) stroik: *każdy ustnik ma swój smak, właściwie to stroik* (187) – o saksofonie; *ustnik i stroik są najważniejsze w saksofonie* (377);
- g) korpus: *korpus objąłem dłońmi* (98) – o saksofonie;
- h) poduszka: *Ma się rozumieć, każda część jest ważna, szyjka, kłapy, zwłaszcza szczelność poduszek, czara głosowa* (377) – o saksofonie;
- i) czara głosowa: przykład jw. (377);
- j) szyjka: przykład jw. (377);
- k) korek: *dużo zależy i od korka przy ustniku* (377);
- l) maszynka: *od tak zwanej maszynki, która utrzymuje stroik, żeby drgał na całej długości* (377);
- m) pasek: *A na pasku u szyi saksofon mi waży i może więcej niżby ważył prawdziwy* (187) – o saksofonie;
- n) futerał: *Nie gram, leży w futerale* (218); *futerał* (194) – o saksofonie;
- 2) w formie ogólnej diagnozy stanu instrumentów, bez przypisania do konkretnych przyrządów, np.: *zerwana struna* (88); *obłamany gryf* (88); *od tego na tamten przenieść ustnik i można było grać* (88).

Uwagę zwracają również konstrukcje personifikujące, w których element instrumentu wpływa na stan psychiczny człowieka, np.: *O, wiolonczelo – westchnął. – Potrafi się dobrać do najczulszych strun w człowieku* (331). Jako rozbudowaną przenośnię można uznać przyrównanie części ludzkiego ciała do składowych muzycznego instrumentu, co ilustruje poniższy fragment powieści:

I co panu powiem, dopiero teraz, gdy już od lat nie gram, zrozumiałem, co to za instrument saksofon. **W takim graniu, że tylko sam siebie pan słyszy, coś więcej pan słyszy niż tylko muzykę.** Jakby pan przekroczył jakąś granicę w sobie. Może

ze wszystkimi instrumentami jest podobnie, ale grałem na saksofonie, mogę więc o saksofonie tylko mówić. **Niby wie się, co potrafi**, do czego się nadaje, do czego nie, **zna się wszystkie jego części**, o, **jak te swoje ręce, oczy, usta, nos**, wie się, **co od której zależy, a okazuje się, że niewiele się wiedziało**. Dopiero kiedy się już nie gra... (376)²³.

Muzyka jako sztuka

Analizując leksykę przynależną muzyce, nie sposób pominąć prób definiowania jej istnienia. Ze względu na uniwersalność zjawiska konstrukty te w swoim centrum zawierają omawiany leksem, wokół którego nadbudowana zostaje myśl o charakterze sentencji czy paremii. Można wśród nich wskazać struktury o charakterze definiensu, np. *Musisz całym sobą grać, także swoim bólem, swoim płaczem, swoim śmiechem, nadziejami, snami, wszystkim, co jest w tobie, całym swoim życiem. Bo to wszystko muzyka. Ty jesteś muzyką, nie saksofon* (195), inne nawiązują do pól semantycznych, wśród których najistotniejsze jest współistnienie muzyki oraz wybranych zjawisk i wartości, np.:

- 1) sacrum: *Bóg jest muzyką, a dopiero potem wszechmocą* (221); *I gdyby Bóg od muzyki zaczął, niepotrzebny byłby żaden nowy świat* (96); *Bóg też tu ze mną został. Nie przeniósłby się tam, gdzie nie ma muzyki* (220);
- 2) egzystencji: *Gdy słowa już daremne, myśli daremne, a wyobraźni nie chce się już wyobrażać, jeszcze tylko muzyka. Jeszcze tylko muzyka na ten świat, na to życie* (330-331); *A jeśli nie lzy, jedynie muzyka. Gdy serca pękają, jedynie muzyka* (267);

²³ O swoim zamiłowaniu do saksofonu i umieszczeniu go w *Traktacie...* pisarz mówił w wywiadzie z Andrzejem Franaszkiem i Janem Strzałką: „Saksofon pojawia się nie przypadkiem, od młodości mam sentyment, wręcz liryczny stosunek do tego instrumentu, ale na nim nie gram, nie gram na żadnym instrumencie, choć jestem miłośnikiem muzyki. Jako gimnazjalista byłem kinomanem, w Polsce zaś do 1948 roku wyświetlano sporo amerykańskich filmów, w których nie raz szaleli saksofoniści. Pamiętają Panowie *Serenadę w Dolinie Słońca* z orkiestrą Glenna Millera? Tak się zaczął mój romans z saksofonem. Skoro zdecydowałem, że bohater *Traktatu...* będzie saksofonistą, musiałem sporo nauczyć się o tym instrumencie, by zdobyć w miarę pewne wyobrażenie jego możliwości, specyfiki, wymagań. Wielką satysfakcję mi sprawiło, gdy wybitny saksofonista Adam Pierończyk po przeczytaniu *Traktatu...* spytał, czy gram na saksofonie”. [Za:] *W środku jesteśmy baśnią*, z W. Myśliwskim rozmawiają A. Franaszek i J. Strzałka, [w:] W. Myśliwski, *W środku jesteśmy baśnią*, Kraków 2022, s. 277.

- 3) kondycji człowieka: *niech pan powie, czyżby tylko rzeźby, obrazy, książki, muzyka były w stanie nad nami się zamyślić, a my sami już nie* (248);
- 4) elementów współczesności: *Nie od murowania, tynkowania, spawania czy szklenia okien trzeba zacząć nowy świat budować, lecz od muzyki* (96).

Powyższe fragmenty tekstów świadczą o filozoficznych konotacjach analizowanego utworu, stworzonych z użyciem leksyki muzycznej.

Podsumowanie

W niniejszym opracowaniu skupiono się na podstawowej leksyce muzycznej w *Traktacie o luskaniu fasoli*, która została sklasyfikowana podług trzech następujących kolekcji: *proces tworzenia muzyki*, *instrumenty muzyczne* oraz *muzyka jako sztuka*. W obrębie każdej z nich wyekscerpowano leksykę odpowiadającą wskazanemu zbiorowi, co pozwoliło na bardziej precyzyjne pogrupowanie zebranego słownictwa.

W swojej powieści Wiesław Myśliwski użył leksyki muzycznej odpowiadającej szerokiemu spektrum zjawisk. Podstawową – również z punktu widzenia definiensu tematyki niniejszego artykułu – jest konstytutywna wartość pojęcia muzyki, której składowymi są *dźwięk* (85, 152), *rytm* (98) i *ton* (134), wykazane we fragmentach tekstu. Frekwencyjnie znaczną grupę materiału zajmują odwołania do rytmu, któremu pisarz wyznaczył rolę porządkującą nie tylko muzykę, ale również życie, co znajduje potwierdzenie w konstrukcjach o charakterze sentencji oraz komponentach onomatopcyjnych, np. *Bum cyk cyk i bum cyk cyk. I inaczej już grać nie będą, bo tak zawsze tu grali. Tak żyli, tak grali i tak umierali. Bum cyk cyk, bum cyk cyk* (87). Wśród czynności muzycznych najistotniejszą jest *gra* pojmowana dualnie: jako proces tworzenia muzyki z wykorzystaniem instrumentu oraz zespół czynności podejmowanych przez zbiorowość twórców tym samym w celu. O istotności czasownika *grać* zaświadcza zagęszczenie konstrukcji werbalnych z jego wykorzystaniem, niekiedy na niewielkim obszarze tekstu.

Nazwy wykonawców muzyki, użyte przez pisarza, przedstawić można w dwóch podstawowych zbiorach: 1) jako gremium wykonawcze, np. *orkiestra* (188); *zespół muzyczny* (187); *chór* (187); *muzykanty* (109); 2) indywidualni muzycy, np. *saksofonista* (195); *pianista* (141); *dyrygent* (134), *muzyk* (95) i in.

W klasyfikacji nazw instrumentów muzycznych przyjęto ich naukowy podział, polegający na przypisaniu do grupy wedle źródła dźwięku. Najczęściej wspominane są instrumenty z grupy aerofonów stroikowych, ze względu na kreację głównego bohatera jako saksofonisty. Należy jednak zaznaczyć, iż nazwy instrumentów stanowią najobszerniejszy zbiór leksyki muzycznej w niniejszym opracowaniu (brakuje jedynie urządzeń elektrofonicznych). Ich ulokowanie w tekście, prócz warstwy poznawczej niesie również istotną funkcję stylistyczną, nadaną zwłaszcza instrumentom zniszczonym wojenną pożogą – stanowią one metaforyczne odwołanie do ludzkiego losu, np. *w klawesynie tylko kilka klawiszy zostało* (89); *harfa połowy strun nie miała* (89); *co prawda dwóch kłap mu brakowało, ale przytykało się palcami i jakoś się grało* (87); *obłamany gryf* (88). Istotną grupę słownictwa stanowią również części składowe urządzeń.

Traktat o łuskaniu fasoli obfituje w terminologię muzyczną, tym bardziej, iż sama muzyka, co również wykazano w niniejszym artykule, jest pretekstem do ukazania ludzkich losów i podejścia do życia w ogóle, co podsumowuje następujący fragment powieści:

„Na saksofonie gra się od nóg i wyżej niż słowa. Powietrze wtedy samo przepływa do saksofonu, nie musi się wiele dmuchać. Nie musi się policzków nadymać, zuchw napinać. A ty wciąż jeszcze napinasz. Wargami, aby dźwięki układaj. Językiem po nich przebiegaj. A saksofon stanie się czuły jak ból. Między nim a tobą powinien być ból. Inaczej będziecie sobie zawsze obcy. On saksofon, a ty kto?” (215)

Bibliografia

1. Biłas-Pleszak E., „*Saksofon to świat*” – językowy obraz instrumentów w „*Traktacie o łuskaniu fasoli*” Wiesława Myślińskiego, „*Język Artystyczny*” 2017, t. 16.
2. Biłas-Pleszak E., *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice 2005.
3. Boryś W., *Kultura muzyczna dawnych Słowian w świetle słownictwa*, [w:] idem, *Etymologie słowiańskie i polskie. Wybór studiów z okazji 45-lecia pracy naukowej*, red. W. Sędzik, Warszawa 2007.
4. Czyżak A., *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca: o „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myślińskiego*, „*Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*” 2012, nr 1 (15).
5. Dąbkowski G., *Europejska terminologia muzyczna*, Kielce 1997.
6. Dąbkowski G., *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*, Kielce 1991.
7. Dąbkowski G., *Z zagadnień terminologii muzycznej*, Kielce 1994.
8. Edukacyjny Magazyn Muzyczny „*Scala*” 2016, nr 8.

9. Jabłońska B., *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2018, t. XXXIV.
10. Kuć J., Wojtczuk K., *Język a muzyka. Ujęcie filologiczne i muzykologiczne*, Siedlce 2015.
11. Leśniak A., *Trudna sztuka gry na saksofonie, czyli Myśliwskiego lekarstwo dla duszy*, [w:] *Myśl Myśliwskiego*, red. J. Olejniczak, Katowice 2018.
12. Lewandowski M., *Słownictwo muzyczne w socjolekcie punków*, „Język, Komunikacja, Informacja” 2006, nr 1.
13. Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. III, Lwów 1857.
14. *Muzyka. Encyklopedia PWN*, red. S. Żurawski, Warszawa 2007.
15. Myśliwski W., *W środku jesteście baśnią*, Kraków 2022.
16. Olędzki S., *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978.
17. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*; t. 22, red. H. Zgółkowa, Poznań 1999.
18. Przedpeńska-Bieniek M., *Dźwięk i instrumenty muzyczne. Nauka o instrumentach*, Warszawa 2011.
19. Wiegandt E., *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*, [w:] *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza*, t. 2, red. J. Paclawski, Kielce 2007.
20. Wiśniewska H., *Słownictwo muzyczne w lirykach Wespazjana Kochowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1.
21. Żurowski S., *W poszukiwaniu definicji „muzyki”*, „LingVaria” 2008, nr 1 (5) / III.

Źródło internetowe

1. *Rewizja klasyfikacji instrumentów muzycznych Hornbostela–Sachsa przez konsorcjum MIMO*, przeł. B. Vogel: (<https://imit.org.pl/uploads/materials/files/klasyfikacja%20instrument%C3%B3w%20Hornbostel–Sachs.pdf>).

Musical vocabulary in the novel *Traktat o luskaniu fasoli* by Wiesław Myśliwski

Abstract

The multifaceted phenomenon of music is a constitutive element of all novels by Wiesław Myśliwski. This study focuses on the basic musical vocabulary of the Treatise on Shelling Beans, which has been classified into the following three collections: 1) the process of creating music, 2) musical instruments, and 3) music as art. Within each of them, the vocabulary corresponding to the indicated set was excerpted, which allowed for a more precise grouping of the collected vocabulary, and each of the presented groups was supported by examples of the analyzed novel. For example, in the classification of the names of musical instruments, a scientific division has been adopted, consisting in assigning to a group according to the source of sound, and the names of music performers are presented in two basic collections: 1) as an executive body 2) individual musicians. Attention was also paid to an important stylistic function, especially given to instruments destroyed by the fire of war – they constitute a metaphorical reference to human fate.

Keywords: music, instruments, musicians, saxophone, music in literature