

ŻYWIÓŁ MUZYCZNY W ŚWIATOPOGLĄDZIE
ALEKSANDRA BŁOKA

W bardzo licznych publicystycznych tekstach, jak i prywatnych zapiskach Aleksandra Błoka z lat 1905—1920 bardzo często spotykamy sądy, na pierwszy rzut oka szokujące swą paradoksalnością, w których zawarta jest myśl o muzycznej istocie życia człowieka, zarówno jeśli idzie o jednostkę jak i społeczeństwo. Równocześnie z tym skala muzyczności wszelkich przejawów otaczającej rzeczywistości zostaje przezeń wysunięta jako nadrzędne kryterium ich wartościowania. Owe sądy przybierają, w zależności od sytuacji, postać bardzo różną. Raz są to jedynie epitety (np. muzyczny dzień, muzyczne wydarzenie, muzyczny kraj itp.), drugi — zasadnicze filozoficzne lub też historiozoficzne uogólnienia, w których muzyka jest skrótowym określeniem czegoś, co trudno bliżej zdefiniować, bo sam poeta nigdy tego nie czyni, ale co z pewnością, jak każdorazowo można wnosić z kontekstu, jest symbolem względnie też najbardziej pojemną formą określenia twórczych życiodajnych sił, uzyskujących najwyższą moralną sankcję autora.

Sprawie tej w na ogół przecież bardzo obfitej i różnorodnej literaturze o życiu i twórczości Aleksandra Błoka nie poświęca się należytej uwagi, choć stanowi ona jedno z kapitalnych zagadnień rzucających wiele światła na specyfikę jego poglądu na świat, skomplikowanego modelu myślenia, odbierania świata oraz jego osądzania¹. Najczęściej podejście badaczy do omawianego problemu nosi wiele znamion publicystycznego uproszczenia; jego interpretacja utrzymana jest tradycyjnie w kategoriach czysto politycznego i społecznego zaangażowania poety. Do tradycji należy np. cytowanie znanego apelu Błoka do rosyjskiej inteligencji, aby ta całym sercem słuchała „muzyki rewolucji” z jednoznacznym politycznie komentarzem. Można zrozumieć agitacyjno-polityczną interpretację podobnych dokumentów w czasie ich powstania, lecz zarówno oparty na poetyckiej metaforyce ich język, jak i cała skomplikowana intelektualna zawartość podobnych deklaracji do treści wyłącznie politycznej ograniczyć się absolutnie nie dają. Konieczne jest zatem traktowanie muzyki Błoka w szerszym kontekście jego świato-

¹ Pozycją pod tym względem najbardziej interesującą pozostaje nadal wstęp Anatola Łunaczarskiego do 12-tomowego wydania *Dzieł* Błoka (Leningrad 1932—1936). Z prac polskich na uwagę zasługuje artykuł R. Przybylskiego, *O Dwunastu*, „Poezja”, 1967, nr 10.

poglądu jako artysty i człowieka o niezwykle subiektywnym spojrzeniu na otaczającą rzeczywistość, co powoduje, iż cały problem nie może być przełożony na stereotypowy i upraszczający język publicystyczny.

Ta na pozór szokująca obsesja muzycznych skojarzeń, jaką na każdym kroku spotykamy u Błoka, nie może dziwić, bowiem żyje on i tworzy w okresie symbolizmu. Muzyka, głównie za sprawą Ryszarda Wagnera, stała się dla owej epoki niekwestionowaną królową sztuk, tą sferą ludzkiej twórczej aktywności, która jako jedyna jest zdolna w sposób adekwatny wyrazić skomplikowane przeżycia i dramatyczne konflikty współczesności. Symbolizm jest okresem, gdy teoretyczna refleksja na tematy estetyczne rozwija się bardzo żywo. U wszystkich pisarzy z tym kierunkiem związanych obserwujemy wysoki stopień twórczej samoświadomości. Błok nie stanowi tu wyjątku i od najmłodszych lat, jak sądzić można choćby z jego autobiografii, był świetnie zorientowany w problematyce teoretycznej współczesnej literatury i sztuki, znał ówczesne prądy estetyczne i filozoficzne kierunki. Jest to jednakże dopiero połowa zagadnienia. W rozważaniach na temat spraw ogólnych autor *Odwetu* wychodził zwykle z podstawowych założeń doktryny symbolistycznej, choć okoliczność ta nie doprowadzała go do deklaracyjnych powtórek, lecz stanowiła impuls dla własnych przemyśleń i oryginalnych konstatacji. Błok potrafił dochodzić nie tylko do samodzielnych wniosków, lecz również znaleźć oryginalne środki ich wyrazu, własny specyficzny język.

U podstaw muzycznych obsesji Błoka leży teoretyczne dziedzictwo symbolizmu europejskiego, w szczególności zaś francuskiego. Właśnie we Francji zagadnienie muzycznego aspektu twórczości poetyckiej zostało postawione najwcześniej i w postaci najbardziej klasycznej, stając się na pewien czas jednym z żywo dyskutowanych problemów. Oto parę najbardziej reprezentatywnych głosów w interesującej nas sprawie. Czołowy teoretyk symbolizmu we Francji, Teodor de Wyzewa, głosi np., że muzyka posiada znacznie większą ekspresję aniżeli tradycyjna (dyskursywna) sztuka słowa. Siła tej ekspresji polega, według niego, na tym, że „poeta-muzykant (poète-musicien) przekazuje równie dokładnie, jak czyni to definicja, uczucia w istocie nie pozwalające się zdefiniować”². Również sami twórcy tak w okazjonalnych wypowiedziach, jak i programowych manifestach, dawali wyraz podobnym przekonaniom. Pozycję najbardziej skrajną pod tym względem zajmuje Mallarmé. W swej apoteozie muzyki poeta postulował np. radykalne wyeliminowanie z twórczości literackiej elementów racjonalnych, pojęciowych, rzecz można odsemantycznienie tekstu, aby słowna warstwa utworu mogła sugerować odbiorcy jedynie określone emocje i skojarzenia, aby jego brzmieniowa postać absolutnie przesłoniła znaczeniową, by sens słów nie przeszkadzał czystości doznań estetycznych. Inny klasyk francuskiego symbolizmu, Verlaine, w swym słynnym programowym wierszu *Sztuka poetycka* wprowa-

² Guy Michaud, *La doctrine symboliste*. (Documents), Paris 1947, s. 108.

dza przeciwstawienie tradycyjnej sztuki słowa — *éloquence* i muzyki. Zada-aniem nowoczesnej poezji, postuluje autor, winno być dążenie do totalnej muzyki przez, jak to dosadnie określa, „skręcenie szyi *éloquence*”. W swej tendencji do uczynienia słowa jedynie sygnałem dźwiękotwórczym symboliści francuscy często odwoływali się do doświadczeń malarstwa impresjonistycznego, bo słowo w poezji, według ich wyobrażeń, stać się miało tym, czym był kolor na płótnach Renoira i Maneta, elementem wyzwolonym ze znaczeń nie będącym na usługach idei i tematu, lecz autonomicznym w swej artystycznej roli.

Przedstawione tezy symbolizmu francuskiego zostały w całości przejęte przez symbolizm rosyjski, w szczególności jego „młodsze” pokolenie. Andriej Biełyj, Wiaczesław Iwanow, Briusow tej sprawie poświęcają wiele uwagi w swych teoretycznych traktatach³. Muzyka zarówno jako dziedzina sztuki, jak i estetyczny aspekt tekstu poetyckiego staje się wówczas jednym z popularnych tematów.

W przedstawionych wyżej przypadkach chodziło raczej o tradycyjne i znane już od dawna wykorzystanie instrumentacyjnych możliwości języka poetyckiego, jego rytmicznych i fonetycznych możliwości, wyeksponowanie emotywnych cech poetyckiego obrazu z tym, że dokonano tego w symbolizmie w stopniu dotychczas nie spotykanym. Błok był symbolistą i z tej chociażby racji poezja jego nie stanowi wyjątku: posiada wybitne cechy muzykalności, choć z drugiej strony brak w niej tak natrętnie pokazowej eksperymentatorskiej onomatopeiczności, jak np. u Balmonta, czy Andrieja Biełego. Muzykalność wiersza Błoka zawsze utrzymana jest w ramach ówczesnej tradycji poetyckiej, będąc dyskretnie szarmonizowana z ideową zawartością utworu.

Można z całą pewnością stwierdzić, że zaskakujące zastosowanie języka muzyki do spraw od niej tradycyjnie odległych, praktykowane przez Błoka, nie mogło powstać w innej epoce, która dała podobnej praktyce ogólny artystyczny impuls. Jak wynika bowiem z analizy wielu jego tekstów, poeta nie traktuje muzyki w jej tradycyjnym znaczeniu, nie jest ona również przezeń utożsamiana z estetycznym oddziaływaniem utworu. Uwzględniając przeto jakościowo nową rolę spełnianą przez muzykę w myśleniu ideowo-artystycznym autora *Dwunastu* możemy stwierdzić, że pozostaje on w tym względzie absolutnym unikatem również w skali europejskiej wśród przedstawicieli symbolizmu⁴.

Istnieją pośrednie dowody biograficzne, które potwierdzają tezę o jak najbardziej umownym charakterze muzyki w językowo-pojęciowym systemie Błoka. Znający go osobiście potwierdzają, iż pozbawiony był on zu-

³ Z licznych prac na ten temat pozycję klasyczną stanowi artykuł Andrieja Biełego, *Формы искусства*. „Мир Искусства“ 1902, № 2.

⁴ Zob.: G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. Hague 1958, s. 111.

pełnie słuchu muzycznego⁵. Swą niemuzikalność potwierdza również sam poeta w liście do Andrieja Biełego z dnia 3 stycznia 1903 roku:

Rozpacz mnie ogarnia jak bardzo nie rozumiem muzyki, od urodzenia pozbawiony jestem jakiegokolwiek śladu muzycznego słuchu, dlatego też w żadnym wypadku nie czuję się powołany do wypowiedzania sądów na temat muzyki jako sztuki⁶.

Jak z tego wyraźnie widać, u Błoka bynajmniej nie chodzi o tradycyjne pojmowanie muzyki, lecz jej bardziej skomplikowaną metaforyczną interpretację. Język muzyki służy tutaj do opisu zjawisk zupełnie innego rzędu. Rolę decydującą odegrała tu zapewne okoliczność, że muzykę w owym czasie uważano za najszlachetniejszy wytwór ludzkiego ducha i z tego powodu określona „skojarzeniowa inercja” przywoływała ją jako uosobienie życia przeciwstawionego martwocie, zastoju, degeneracji. Stąd też nawet najbardziej drobiazgowa analiza tekstów klasyków poezji symbolistycznej niewiele tu pomoże, gdyż źródeł genezy owego osobliwego zjawiska należy szukać przede wszystkim w myśli filozoficznej końca XIX stulecia. Wtedy muzyka Błoka traci swą paradoksalność i staje się zrozumiała jako element innego układu.

Kwestia uprzywilejowanego miejsca muzyki w hierarchii sztuk została w europejskiej estetyce wysunięta na długo przed ostatecznym uformowaniem się teorii symbolizmu. Wpływ decydujący na jej spopularyzowanie miał największy myśliciel epoki modernizmu — Fryderyk Nietzsche. W pismach tego filozofa znajdujemy myśli bardzo podobne do tych, jakie wypowiadał niejednokrotnie Błok⁷. Pokrewieństwo to nie wydaje się ulegać kwestii, choć jego przyczyny są nader złożone. We wczesnym okresie swej działalności Nietzsche, pod przemożnym wpływem Schopenhauera, głosił, że muzyka jest czynnikiem ukojenia i zapomnienia w sytuacjach konfliktowych i kryzysowych. Muzyka zatem stanowi swoiste panaceum na wszelkie schorzenia współczesnej cywilizacji, z których najbardziej dla ówczesnego „schyłkowego” pokolenia dotkliwymi była utrata wszystkich pozytywnych ideałów, poczucie bezradności i zagubienia w świecie.

Okres modernizmu w filozofii, sztuce i wszelkich innych dziedzinach humanistycznej myśli był negatywną reakcją na pozytywistyczny kult nauki i racjonalnego pojęciowo-logicznego procesu poznania. Wobec zdecydo-

⁵ Siostra matki poety, Maria Bekietowa, w znanych wspomnieniach stwierdza, że jej siostrzeniec absolutnie nie był obdarzony dobrym słuchem muzycznym, nie grał na żadnym instrumencie (rzadkość w tym kręgu kulturalnym), choć z drugiej strony miała go cechować wielką wrażliwość na muzykę, którą czuł i przeżywał bardzo głęboko, przejawiając przy tym zdumiewające wyczucie rytmu. М. А. Бекетова, *Александр Блок*. Петроград 1922, с. 58.

⁶ А. А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*. М.—Л. 1960—1963, т. 8, с. 51. Pozostałe cytaty tekstów Błoka zaczerpnięto z tego wydania. Cyfra rzymska w nawiasie oznacza tom, arabska — stronę.

⁷ Ślady lektury dzieł filozofa niemieckiego u Błoka spotykamy nader często. Tak np. w liście do matki z dnia 22 X 1910 r. pisze: „Czytałem Nietzschego, który jest mi bardzo bliski” (VIII, 319).

wanego odrzucenia tradycyjnie przez poprzednie pokolenie kulturowanych wartości i, w konsekwencji, wytworzenia się braku stabilności sztuka stała się jedynym ideałem, jedyną ostoją, która wydawała się czynić ludzkie życie bardziej sensownym i znośnym. Stąd też płynęło głębokie przekonanie Nietzschego oraz całego zastępu jego wyznawców, że sztuka, traktowana jako jedna z form poznania, w stopniu o wiele doskonalszym zdolna jest przekazać całą złożoność otaczającego świata, gdyż potrafi to osiągnąć bez uciekania się do zabiegu deformującej schematyzacji i apriorycznych założeń. Myśliciel niemiecki był zatem przekonany, że nauka w swym analitycznym postępowaniu abstrahuje, tworzy byty abstrakcyjne, spekulatywne, jak np. pojęcia, doprowadzając w efekcie do dezintegracji ludzkiej rzeczywistości, gdy tymczasem sztuka w swej żywiołowości dopomaga do całościowego spojrzenia na otaczający świat. Zgodnie z podobnym rozumowaniem nauka nie jest zdolna przebić się przez zewnętrzne pozory rzeczywistości, nie mogąc tym samym dotrzeć do jej esencji, a tymczasem owa esencja polega na okresowym przyptywie i odpływie życiodajnych sił, czyli rytmie. Stąd też opierając się na teorii rytmicznej struktury rzeczywistości Nietzsche wywodził, iż istota życia posiada charakter muzyczny⁸. To właśnie przekonanie o panmuzycznym charakterze rzeczywistości stało się jedną z przyczyn religijnego niemal kultu sztuki w okresie modernizmu, traktowaniu jej jako jedynej pocieszycielki, do której wznoszono litanijne modły. To również zapewne sprzyjało pojawieniu się charakterystycznego zjawiska, zgodnie z którym większość ówczesnych syntez filozoficznych miała postać dzieła sztuki. Dzieła te działały nie tyle może rygiorem logicznej argumentacji, ile sugestią metaforycznego obrazu. Wszelkie metaforyczne ujęcia czerpano wtedy najczęściej z języka sztuki, przede wszystkim zaś uprzywilejowane były skojarzenia muzyczne.

Dla pełniejszego wyjaśnienia znaczenia, jakie muzyka w jej specyficznym sensie miała dla rosyjskiego poety, konieczne wydaje się prześledzenie podstawowych konstant myślowych w zamkniętym kręgu nurtujących go stale spraw i problemów. W osobowości Aleksandra Błoka, jak w soczewce, w sposób najbardziej wyostroszony skupiały się te zagadnienia, które niepokoiły wrażliwych przedstawicieli rosyjskiego pokolenia fin de siècle'u, szczególnie zaś myślącej i poszukującej części inteligencji.

To co najbardziej natarczywie nurtowało Błoka od mniej więcej połowy lat 1900, przez pryzmat czego oceniał on dosłownie wszystkie kwestie w równej mierze dotyczące odległej przeszłości, jak i najbliższej teraźniejszości, było przecucie zagłady, przekonanie o nieuchronności jakiejś apokaliptycznej katastrofy, która niechybnie dotknie cały dotychczasowy porządek świata, zniszczy wszystkie jego ideały. Świadomość nieuniknionego końca tej kultury, którą reprezentował i której był tak typowym wychowankiem, nie

* Zob.: Ch. Andlers, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*. Paris, t. 3, s. 49.

opuszczała go do końca i temu uczuciu dawał stale wyraz nie tylko w sposób pośredni — w liryce — ale bardziej dosłownie w prywatnych listach, notatkach, dzienniku i publicystyce.

Cóż robić? Cóż robić? — zapytywał retorycznie w jednym z artykułów z 1906 r. — Nie ma już więcej ogniska domowego. Wszeobecnny lepki pajak zadomowił się w świętym zacisznym miejscu, które było symbolem Złotego Wieku. Czyste obyczaje, łagodne uśmiechy, ciche wieczory — wszystko to oplątała pajęczyna, a sam czas się zatrzymał. Radość ostygła, zgasły ogniska. Nie ma więcej czasu. Drzwi zostały otwarte na przewiewny plac (V, 70).

Tak częsty w liryce dojrzałego Błoka motyw bezdomności, włóczęgostwa, motyw wszechobecnego porywistego wichru stał się dlań widowym symptomem powszechnie odczuwalnego moralnego upadku, utraty pozytywnych ideałów, symbolem egzystencjalnej trwogi, ukazującej w bezwzględny sposób światło cały absurd ludzkiego życia. Dzięki temu właśnie poeta przejawiał wyjątkowe zainteresowanie ludźmi, którzy, podobnie jak on sam, nie potrafili znaleźć swego miejsca w życiu, odczuwali niezwykle ostro tragizm ludzkiego istnienia, stając się przez ten fakt przykładem nieprzystosowania i wyzwania rzucanego ustabilizowanej i sytej współczesności. Takimi jak gdyby prekursorami „dekadencji” w sensie, jaki miało to pojęcie we wczesnym stadium rosyjskiego symbolizmu, byli dla niego Gogol, Apollon Grigorjew, Lew Tołstoj, malarz Wrubel, nie licząc wielu współczesnych i bliskich mu postaci. Podobnie żywe zainteresowanie budziła w nim kontrowersyjna postać jego ojca. Równie wielką siłą przyciągania miała dlań osobowość Lermontowa, jak cała zresztą epoka romantyzmu z jej buntem przeciwko martwocie otaczającego życia i kultem skłóconego ze światem tułacza. Ci właśnie ludzie, według głębokiego przekonania Błoka, stawali się bezwiednym ucieleśnieniem ducha muzyki w czasach najbardziej niemuzykalnych, oni zwiastowali nadejście innej epoki i byli jej zapowiedzią.

Zjawiskiem bardzo symptomatycznym dla światopoglądu Błoka było globalnie integrujące traktowanie wszystkich zjawisk współczesności jako przejawów jednego nadrzędnego porządku. Każde zjawisko było zatem wyrazem jednej naczelnej wizji świata, żaden fakt nie był odizolowanym, reprezentującym tylko samego siebie. We wstępie do poematu *Odwet*, pisząc o wydarzeniach niedawnej przeszłości, a były to sprawy tak różnego kalibru, jak np. walki zapaśników, zamachy na carskich dygnitarzy, epidemia samobójstw wśród młodej inteligencji, pojawienie się pierwszych samolotów, autor stwierdzał:

Wszystkie te fakty, wydawałoby się tak różne, dla mnie mają jeden muzyczny sens. Przywykłem zestawiać fakty z różnych dziedzin życia, dostępnych memu oglądowi w danym czasie i jestem przekonany, że wszystkie one tworzą jeden muzyczny rytm (III, 297).

Szczególnie żywo reagował Błok na wszelkie wiadomości o katastrofach, żywiołowych klęskach, które dotknęły szerszy ogół ludzi. Dla niego w żadnym wypadku nie mogły to być zjawiska przypadkowe, gdyż zwiastowały

one nadejście niechybnej totalnej katastrofy. Dlatego też do rangi złowieszczonego memento urastały w jego wyobrażeniach takie wydarzenia, jak zagłada włoskich miast Messyny i Calabrii w czasie trzęsienia ziemi w roku 1908, zjawiskiem tego samego porządku okazywała się również odkryta w owym czasie złowróźbna kometa Halley'a.

Ten charakterystyczny dla dojrzałego Błoka totalny katastrofizm był rezultatem przeprowadzanej przez niego analizy współczesnej epoki, szczególnie zaś tej mu najbliższej i znanej najlepiej — rzeczywistości rosyjskiej przełomu XIX—XX stulecia z jej nabrzmiałymi konfliktami. Ta analiza nie była dociekaniem empirycznym, ale opierała się przede wszystkim na intuicji artysty, wizji świata opartej na przeczuciu. Było to podstawowe „narzędzie badawcze” poety — klasycznego introwertyka. Jednakże nawet najbardziej subiektywne i nastrojowe przeżycia Błoka w swej istocie były głębokim refleksem zjawisk zachodzących w rzeczywistości obiektywnej. Diagnozy formułowane przez niego w swej intelektualnej zawartości są pod wieloma względami zbieżne z poglądami wybitnych myślicieli Zachodu — Nietzschego, Schopenhauera, Oswalda Spenglera.

Podobnie jak oni, za podstawowe schorzenie współczesności Błok uważa konflikt między kulturą i cywilizacją. Cywilizacja była zawsze dla poety zwyrodniałą, sklerotyczną fazą kultury w momencie, gdy ta traci swój twórczy muzyczny impet, ulega atomizacji rozpadając się na hermetycznie od siebie odizolowane fragmenty, nie kontaktujące się ze sobą dziedziny działalności. Jedność była dla Błoka nie tylko dewizą badawczą, była również niejako systemem nerwowym autentycznego życia. Jej zanik lub osłabienie zawsze oznaczały śmierć. To właśnie na oczach poety działo się z żywym organizmem kultury.

Humanizm utracił swój styl — pisał w roku 1912 — Styl to rytm; humanizm, który utracił rytm, zatracił też i harmonijną całość (VI, 100).

Cała bezwzględna krytyka współczesnego życia, jaką przeprowadzał Błok, była dokonywana z punktu widzenia określonego pozytywnego ideału. Ideałem człowieka był dla niego człowiek-artysta, jednostka pełna o renesansowej skali zainteresowań i twórczych możliwości, ogarniająca swym wzrokiem całość życia w maksymalnej różnorodności jego przejawów. Dlatego też np. postępująca w nowoczesnym społeczeństwie specjalizacja zarówno w sferze duchowej aktywności, jak i działalności praktycznej stawała się czymś złowieszczym, widomą oznaką rozkładu kultury, przechodzenia jej w martwy automatyzm cywilizacji. Objawów podobnego rozkładu dopatrywał się on np. w sztuce i literaturze, gdzie pojawiły się wówczas różnorodne wzajemnie zwalczające się kierunki i szkoły.

Dość zasadniczym problemem dla rozstrzygnięcia obsesji rozkładu i dekadencji współczesnej kultury nurtującej Błoka jest zagadnienie osobowości jego samego. Na podstawie analizy wielu wyznań i ogólniejszych sądów poety

można go uznać za typowy przejaw dekadencji. Wielokrotnie powtarzane myśli o bezsensie życia, roztaczanie apokaliptycznej wizji zagłady, jaka czeka współczesne pokolenie daje podstawę do takich wniosków. Nie ulega wątpliwości, że Błok w stopniu nie mniejszym od innych typowych przedstawicieli *fin de siècle'u* dotknięty był *Weltschmerzem*. Błoka możemy określić prorokiem zagłady, ale nigdy nie stał się jej piewą. Stwierdzenie faktu kryzysu nigdy nie było dlań równoznaczne z akceptacją tego stanu, godzeniem się z faktem krachu tradycyjnych ideałów poprzedniego pokolenia. Był to dla niego impuls dla szukania ratunku. Punktem wyjściowym dla tego rodzaju poszukiwań była zawsze negacja ideologii dekadentyzmu i pesymizmu⁹. Dzięki temu Błok nie stał się ideologiem eskapizmu, nie szukał zapomnienia w tak modnej ówczesnie mistyce (choć podobne doświadczenia występują w jego młodości), erotyce i innych zastępczych ideałach.

Autor *Dwunastu* nigdy nie przestał wierzyć w możliwość wyjścia ze stanu, w jakim znalazła się myśląca i czująca część społeczeństwa. Ten ratunek zawsze kojarzył mu się z muzyką; muzyka stała się skrótem myślowym symbolizującym możliwość społecznego odrodzenia, powrotu do źródeł twórczej inspiracji. W swej autobiografii pisał:

Moje dzieciństwo spędziłem w rodzinie matki. Tu kochali i rozumieli słowo. W rodzinie pannaowały, ogólnie rzecz biorąc, tradycyjne pojęcia o ideałach i literackich wartościach. Mówiąc wulgarnie, po verlainowsku, przewagę miała tu *éloquence*; dla jednej tylko mojej matki charakterystyczny był stały bunt i niepokój wobec wszystkiego nowego i moje dążenia do *musique* znajdowały u niej poparcie (V, 12, 1915 r.).

Zatem poczucie cywilizacyjnego zastoju kojarzy się Błokowi z brakiem muzyki, zaś bunt przeciwko podobnej rzeczywistości z jej przychyłkiem. Ta świadomość wewnętrznego muzycznego niedopełnienia towarzyszy poecie w okresie jego największej aktywności.

Przez całe życie nie przestawał on wierzyć, iż życie w swej istocie ma charakter muzyczny, nie w znaczeniu tonalnym, lecz emocjonalno-dynamicznym. Bardzo w tej wierze był on bliski młodemu Nietzschemu. W roku 1919 Błok pisał:

Na początku była muzyka. Muzyka jest istotą świata. Świat rośnie w sprężystych rytmach. Wzrost zatrzymuje się, aby potem „wybuchnąć”. Takie jest prawo każdego organicznego życia na ziemi — życia człowieka i życia ludzkości. Nacisk woli. Wzrost świata jest kulturą. Kultura to rytm muzyczny (VII, 360).

Poeta był przekonany, że muzyka tkwi głęboko pod powierzchnią rzeczywistości. To przekonanie przybierało postać obrazu świata pokrytego lodową skorupą, pod którą kryje się rozpalona lava-muzyka, aby co pewien czas, w okresach rewolucji i społecznych wstrząsów tę skorupę rozsadzić, wydobyć się na powierzchnię i dokonać dzieła zniszczenia-budowy. Dzięki

⁹ Oto np. charakterystyczna opinia poety o swym ojcu: „On jest dekadentem do szpiku kości, gdyż cały jad dekadencji polega na tym, iż ginie soczystość, życiowość [...]. A w życiu jest jeszcze dużo soku, który artysta winien wyrazić” (VIII, 227).

podobnym kataklizmom dokonuje się akt ponownego scharmonizowania wszystkich elementów kultury. W najbardziej zawsze interesujących Błoka warunkach Rosji przełomu XIX—XX w. akt ten miał przybrać postać połączenia zjawisk, które znajdowały się dotychczas w stosunku do siebie w opozycji: inteligencji i prostego ludu, człowieka i natury, kultury i cywilizacji.

Muzyka nie była dla Błoka jedynie towarzyszącym atrybutem niektórych zjawisk, ale mogła również w pewnych wypadkach znajdować idealne wcielenia. Wszystkie zastosowania muzyki wskazują, że autor *Nieznajomej* w wielu zasadniczych sprawach okazuje się kontynuatorem dziedzictwa moralno-ideowego rosyjskiej inteligencji XIX stulecia. Niezwykle charakterystyczny dla nie był kompleks winy wobec prostego ludu oraz głęboko przeżywana świadomość konieczności uregulowania rachunku krzywd i upokorzeń, jakie były tego ludu udziałem przez długi okres czasu. Sublimacją owego kompleksu stała się m. in. tak silna w klasycznej literaturze rosyjskiej idealizacja prostego człowieka — dziecka natury, wcielenia prawdy, którą inteligencja utraciła. Dla Błoka lud był nosicielem muzyki-harmonii, a rolę tę mógł on pełnić dzięki bliskości natury i unikaniu zgubnego działania cywilizacji.

Mistyczna wiara w prosty lud i jego dziejową misję była równa wierze poety w rewolucję. To właśnie lud ma stać się jej wykonawcą, przez niego dokona się spełnienie historycznego aktu. Motywy podobne występują w owym czasie nie tylko wśród inteligencji rosyjskiej¹⁰, choć tu przybrały formę najbardziej klasyczną. Rewolucja w światopoglądzie Błoka była jednym z typowych wcieleń muzyki. Jak wielu ludzi z jego społecznego i kulturalnego kręgu, przeczuwał jej nadejście i stawiał jej wymagania ogromne. Można nawet stwierdzić, że rewolucja w systemie poglądów Błoka zajęła miejsce, które w światopoglądzie wielu wojujących estetów zajmowała sztuka. Stan wielkiego oczekiwania na rewolucję był dla niego wartością samą w sobie, tak jak dla nieszczęśliwych bohaterów dramatów Czehowa pociechą było przekonanie, że za 100—200 lat życie na ziemi ulegnie radykalnemu przeobrażeniu, ludzie będą sobie braćmi i zapanuje powszechna szczęśliwość. Wiele gwałtownych oskarżeń kierował Błok pod adresem współczesności. Najczęściej widział ją jako cuchnącą kałużę, niesłuchanie silnie odczuwał upodlenie jednostki i całego społeczeństwa i dlatego właśnie rewolucja miała być tym, co dokona radykalnego oczyszczenia atmosfery: życie ludzkie uczyni szczęśliwym i wzniosłym, doprowadzi do harmonii rozbite wartości, uczyni świat sensownym.

Rewolucja była zatem poetyckim mitem, wyobrażeniem nierealnym. Wbrew oczekiwaniom Błoka rewolucyjna katharsis nie nastąpiła i, rzecz

¹⁰ M. in. właśnie O. Spengler głosił, że ostoją kultury jest wieś (chłopstwo), cywilizacji zaś — miasto. Filozof przewidywał rychłą zagładę cywilizacji zachodniej. Odrodzenie kultury, według niego, dokona się w Rosji. Zob.: A. Rogalski, *Oswald Spengler*. „Przegląd Zachodni”, 1958, nr 6.

charakterystyczna, po *Dwunastu* i *Scytach* niczego już nie napisał. Rewolucja spełniona przestała być impulsem twórczym. W teoretycznych klasyfikacjach literatury często czyni się próby stworzenia typologii twórców w powiązaniu z prądami literackimi. Popularnym jest podział artystów słowa według predyspozycji psychicznych i określonych uzdolnień, w wyniku którego otrzymujemy typ z przewagą wyobraźni plastycznej (wzrokowej) oraz typ „rozlewny”, muzyczny. Błok jest wręcz idealnym przykładem ostatniego. Sam proces twórczy polegał dlań, jak to niejednokrotnie wyznawał, na muzycznym podsłuchu, słuchaniu rytmu i przelewaniu dźwięków na papier. W jednym z listów do Andrieja Biełego pisał: „Żyję po dawnemu, zupełnie cicho, w odosobnieniu, pracuję dużo i intensywnie. Słyszę wielką muzykę (VIII, 235)”.

I tak było zawsze, ilekroć nawiedzała go autentyczna twórcza pasja. Zawsze towarzyszyła jej muzyka i ten stan emocjonalnego uniesienia, obcowania z żywiołem sztuki kojarzył mu się z rytmem muzycznej frazy.

Twórczy impas, w jakim znalazł się Błok po zwycięstwie rewolucji, był wynikiem jego do niej rozczarowania. Pojmowanie rewolucji przez niego nie miało nic wspólnego z jej polityczną istotą¹¹. Historiozofia artysty w konfrontacji z rzeczywistością okazała się wartością jedynie estetyczną. Żadna rewolucja nie była w stanie spełnić postulatów, jakie formułował Błok, nie mogła w jednym momencie dokonać reedukacji społeczeństwa i przekształcić go w zespół zupełnie odrodzonych istot.

Można zatem w konkluzji stwierdzić, że muzyka u Błoka, jej interpretacja w duchu harmonii świata jest niewątpliwie pogłosem niektórych motywów filozofii i estetyki modernistycznej. Z drugiej strony jest ona również rezultatem indywidualnego przemyślenia przez wybitnego poetę szeregu zagadnień nurtujących inteligencję rosyjską przełomu XIX i XX stulecia, w okresie oczekiwania na nadejście metafizycznej dziejowej przemiany. Muzyka jest tu kryptonimem całego kompleksu zagadnień typowych dla pokolenia Błoka. Myśl o niej była jedynym ratunkiem wobec obłądnego spiętrzenia absurdu, jakim wydawało mu się życie współczesnego pokolenia.

Юзеф Смага

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТИХИЯ В МИРОВОЗЗРЕНИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Статья является попыткой выяснить смысл, какой принимает в мировоззрении Блока понятие музыки (музыкальности). Автор отмечает, что музыка является для поэта метафорой наиболее творческих и перспективных сил в масштабах природы, общества, отдель-

¹¹ Korniej Czukowski w szeregu swych prac wspomnieniowych ukazał najbardziej chyba plastycznie tragiczną postać Błoka, który po rewolucji uświadomił sobie swą absolutną twórczą niemoc. „Gdy pytałem go — pisze Czukowski — dlaczego nie pisze wierszy, stale odpowiadał to samo: Wszystkie dźwięki zamarły. Czyż pan nie słyży, że nie ma żadnych dźwięków?”. (К. И. Чуковский, *Александр Блок как человек и поэт*. Петроград 1924, с. 89).

ной личности. Эта традиция восходит к эстетике символизма (музыка — высшее проявление человеческого гения, вершина искусства) и философии модернизма (жизнь по своей природе музыкальна, изменения в ней носят ритмический характер).

В публицистике А. Блока эти мотивы нашли оригинальное применение, включившись в идейную традицию русской интеллигенции второй половины XIX столетия. Будучи убежденным в том, что современный мир обречен, спасение от пессимизма Блок нашел в музыке. В конкретных русских условиях, сложившихся на рубеже XIX и XX столетий, олицетворение музыкального духа поэт нашел в революции и простом народе, воспринимая эти понятия не в социально-политическом, а исключительно в эстетическом смысле.

Józef Smaga

THE MUSICAL ELEMENT IN ALEXANDR BLOK'S OUTLOOK

The paper contains an attempt to explain the sense of the conception of music (musicalness) in Blok's system of ideas. The author indicates that music is for the poet a metaphor of the most vivid and perspective forces in the respective worlds of nature, human being and society. The sources of this tradition can be found in Symbolist literature (music — the highest product of human achievement, the highest form of art) and Modernistic philosophy (life is similar to music for it changes rhythmically).

In Blok's publicism these subjects were dealt with in a specific way and connected with the ideological tradition of the Russian intelligentsia in the second half of the nineteenth century. Blok was convinced that the extermination of the contemporary civilization and culture was near at hand. He looked for salvation to music. In the specific circumstances of Russian life on the turn of the nineteenth century he saw music embodied in revolution and the common people, regarding these notions from the aesthetic point of view, not from a social or political one.