

Dorota Samborska-Kukuć*

 <https://orcid.org/0000-0002-1943-6694>

O muzyczności *Wirów* Henryka Sienkiewicza

Sienkiewicz nie był znawcą muzyki, prawdopodobnie nie grał również na żadnym instrumencie. Jako krytyk wypowiadał się jedynie o operze warszawskiej i o Chopinie¹, i to zdawkowo. Wobec mnogości opinii Sienkiewicza na temat sztuki w ogóle, uwagi o muzyce stanowią w jego dorobku krytycznym znikomą ułamek. Jak się zdaje, muzyką zainteresował się poważnie podczas pisania *Bez dogmatu*, trudno bowiem uważać *Janka Muzykanta* czy *Organistę z Ponikły* za teksty, w których wykazał się szczególnymi kompetencjami z dziedziny muzyki, w nowelach tych służy ona głównie podkreśleniu wrażliwości artystycznej protagonistów. Taka wstrzemięźliwość pisarza obdarzonego niezwykłym słuchem i wyczuciem rytmu trochę zadziwia, ale może dowodzić pokory wobec najsubtelniejszej ze sztuk, a po wtóre także braku kompetencji muzycznych – zarówno w zakresie metodologicznym oraz terminologicznym, jak i niedostatku znajomości kompozytorów oraz ich dzieł. To drugie podejrzenie potwierdza wykorzystywanie w „trylogii współczesnej” tych samych, bardzo popularnych utworów muzycznych: Beethovena, Schumann, Chopina, Mozarta.

Aspekty muzyczne w *Wirach*, późnej powieści Sienkiewicza, osnutej na tle wypadków rewolucji 1905 roku², przejawiają się w wielu funkcjach. Najważniejsza z nich to powierzenie muzyce roli nośnika wyższej kultury, dystynkcji, jaką wyróżnia się świat szlachecki. Próby unicestwienia tego świata przez rewolucjonistów to

* Prof. dr hab.; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski; e-mail: dorota.samborska@uni.lodz.pl

1 H. Majkowski, *Sienkiewicz i muzyka*, „Kurier Poznański” 1931, nr 202, s. 3; E. Wrocki, *Sienkiewicz i muzyka*, „Twórczość Młodej Polski” 1924, nr 8, s. 15–26; S. Świerzewski, *Henryk Sienkiewicz o życiu muzycznym Warszawy*, „Stolica” 1967, nr 12–13.

2 W sensie światopoglądowym są Sienkiewiczowskie *Wiry* repliką niedokończonych *Wirów* Stanisława Brzozowskiego drukowanych w „Głosie” 1904, nr 1–52; 1905 nr 12–29.

początek chaosu i barbarzyństwa. W tym sensie bezładne wiry rewolucji są zaprzeczeniem harmonii zakodowanej w muzyce. Warta uwagi jest przy tym technika kreacji bohaterów; w dużej mierze wartość człowieka mierzy się stosunkiem do muzyki i zdolnością jej odczuwania. Poprzez muzykę bowiem wsącza się transcendencia, której nie każdy potrafi zaznać – takie ujęcie pojawia się już w *Bez dogmatu*, a nawet w *Quo vadis*, ale najpełniejszy kształt osiąga właśnie w *Wirach*, wiążąc się również z odważnym eksperymentem transpozycji muzyki na słowa. Sienkiewicz wprowadza do powieści także wykład o dziejach muzyki, okolicznościach jej powstania i przejawiania się w kulturze. Interesujący wydaje się również sposób wykorzystania figury św. Cecylii jako patronki muzyki i harmonii.

Muzyka – kwantyfikatory wyższej kultury

Tomasz Sobieraj, jedyny bodaj badacz, który dokonał próby całościowego ogarnięcia zagadnienia napisał:

umiejętność słuchania muzyki i odnajdywania w niej treści podniosłych, wrażliwość na jej głębię i piękno stanowią istotne kryterium waloryzacji bohaterów” [...] są oznaką wysublimowanej kultury duchowej i wartościowych postaw moralnych³.

Sąd ten dotyczy obu powieści: *Bez dogmatu* i *Wirów*. Zwłaszcza jednak dzieje się tak w *Wirach*, gdzie wskazane predyspozycje stanowią zasadnicze kryterium podziału ludzi na wysublimowanych arystokratów ducha i pozbawionych wyższych uczuć ignorantów.

Wiry są powieścią, w której diagnozuje pisarz stan polskiej kultury i wyraża obawy o polską przyszłość. Ruchy rewolucyjne, choć być może uzasadnione ekonomicznie, budzą w Sienkiewiczu silne obawy i wywołują sprzeciw. I nie chodzi bynajmniej o zanegowanie potrzeb warstw niższych, ale o sposób, w jaki domagają się one tych praw. Rewolucja jawi się tu jako zagrożenie wszystkich dotychczasowych wartości, które stanowiły o wyższym polskim *esse*, o urodzie życia zespolonego ze sztuką w każdym jej rodzaju, także użytkowym. Piękno istnienia zmysłowego było dla Sienkiewicza bodaj najważniejsze. Doznawanie wrażeń płynących z obcowania z estetycznym wyrafinowaniem dźwięków, zapachów, kształtów, kolorów i faktur, celebrowanie tych doznań i zdolność ich przetwarzania świadczą o prawdziwym człowieczeństwie. Pośród tych uroków dokonuje się bowiem uszlachetnienie i rodzą się wyższe wartości moralne.

Życie w Jastrzębiu jest echem, namiastką codzienności Soplicowa, *Wiry* są bowiem w wielu aspektach repliką *Pana Tadeusza*. Ponawia więc pisarz podobne kwestie i sytuuje swoich bohaterów wobec podobnych doświadczeń. Zamiast

3 T. Sobieraj, *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki” 2004, z. 6, s. 606.

jednak poloneza, wykonanego na cymbałach koncertu Jankiela czy gry na rogu Wojskiego, czytelnik ma do czynienia z sonatami Beethovena i Schumanna, które odtwarza młodzianka skrzypaczka, Marynia Zbytowska. Tak wysublimowały się bowiem gusta. I teraz w to dziedzictwo, w tę tradycję słuchania i kontemplowania muzyki chce wkroczyć barbarzyństwo rewolucji, by zmieść z powierzchni ziemi i zatracić piękno. I tak się dzieje w powieści: śmierć Maryni zabitej przez motłoch, który wdziera się do mieszkania tej dobrej, szlachetnej i jakby nadludzkiej istoty, jest symbolem zbrodni popełnionej przez prymityw na wyższej kulturze. Marynia, zasłaniająca się przed szturmującym tłumem wątłymi, jak ona sama skrzypcami, jest uosobieniem bezradności wobec nieokrzesej i bezmyślnej tłuszczy – oto jak delikatność i pańskość zostają unicestwione przez zezwierzęconą, bezrozumną zawiść. Jeśli te bezduszne i zdziczałe masy zwyciężą, wszelki „ideał sięgnie bruku”. Sfunkcjonalizowanie muzyki jako sygnatury wykwintu kulturowego było konceptem aluzyjnym lub polemicznym wobec innych, zwłaszcza romantycznych tekstów, a przy tym adresowanym do wielu wytrawnych odbiorców, zdolnych pojąć obawy pisarza i ocenić zagrożenie utraty dotychczasowego *status quo*.

Muzikalność jako miara wartości człowieka

Nie jest jednak prawdą, że każdy, kto reprezentuje w *Wirach* klasę społecznie wyższą, godny jest miana człowieka wrażliwego na piękno, a przez to zdolnego odczuwać magię muzyki. O ile powieściowe *alter ego* pisarza – Groński – taki zmysł posiada z nadatkiem (o czym będzie mowa później), to główny bohater powieści, właściciel Jastrzębia, młody ziemianin Krzycki objawia w różnych dziedzinach swoją ignorancję i grubiaństwo. Mimo otrzymanego wychowania i obcowania ze sztuką, nie rozumie jej, nie jest w jego życiu niezbędną. Jest zepsuty wiecznym i powszechnym podziwem dla swojej urody, a przy tym wykazuje się prymitywizmem moralnym, fatalnym gustem i niczym nieuzasadnioną dumą. Takie ujęcie tej postaci wskazywało na próbę Sienkiewiczowskiego obiektywizmu i krytyki, rzecz jasna nie całej warstwy społecznej, ale jej patologicznych jednostek. Krzycki jest nieprzyjacielem ruchów rewolucyjnych i w ogóle miłośnikiem *ancien régime*, tymczasem jego prawdziwe upodobania mają charakter niewyszukany, pospolity, plebejski. Odrzuca swataną mu młodą wdowę, filigranową i dystygowaną Zosię Otocką, a wybiera domnieraną Angielkę o płowych włosach, stalowym ciele i dużych dłoniach, która okazuje się Hanką Skibianką, wieśniaczką z okolicznej wsi, którą przed laty uwiódł. Również pociąg fizyczny do Pauliny, służącej o wulgarnej urodzie, dowodzi jego preferencji erotycznych. Sam o tym nie wiedząc, jest miłośnikiem nie salonów i wykwintu, ale chłopskich siedzib i siermiężności. Identycznie rzecz się ma z jego sympatiami muzycznymi. Wyznanie:

[...] nie tylko każdy naród, ale i każdy człowiek ma swoją muzykę. Ja na przykład gotów jestem zawsze słuchać koncertu lub opery, ale wyznaję, że gdy czasem przy robotcie w polu chłopaki i dziewczyny rozśpiewają się tak, że aż w widłach i grabiach dzwoni – to to jest właśnie moja muzyka⁴

jest jednoznacznym przyznaniem się do preferencji. W tym aspekcie Krzycki jest bardziej bohaterem Gombrowiczowskim niż Sienkiewiczowskim.

Adwersarzem intelektualnym Krzyckiego jest wspomniany Groński, erudyta i esteta o wyrafinowanym guście i wyobraźni, która pozwala mu widzieć *ut pictura musica*. Przed jastrzębskimi gośćmi wygłasza wykład o dziejach muzyki, podczas słuchania Beethovena doznaje metafizycznych wizji lotu duszy nad światem.

Groński czuje się w obowiązku być mentorem nie tylko Krzyckiego, którego zna niemal od dziecka, ale i wszystkich tych, którzy choć odrobinę ciekawi są sztuki. Nigdy nie marnuje czasu na jałowe dysputy, jego słowo wiele waży. Jedną z takich form edukacyjnych jest prelekcja o historii muzyki, jej cywilizacyjnym znaczeniu, o służeniu celom religijnym i wojennym. Filozoficzne rozważania o jej roli i sile emanacji sprowadzają się do zdumienia:

Dziwna sztuka [...] najbardziej pierwotna, a dziś więcej od innych na nauce oparta; najściślej w pewne techniczne warunki, jak gdyby w jakoweś tamy i groble ujęta, a najbardziej bezbrzeżna, najbardziej mistyczna i najbardziej przelewająca się gdzieś poza krańce bytu i życia, co właśnie może jej dążyć tę niepojętą władzę nad ludzką duszą – najmniej wyraźnym językiem mówiąca i najidealniejsza, a najpotężniej podniecająca do czynów... Dziwna sztuka! Najbardziej kosmopolityczna i najbardziej zarazem narodowa – powszechna i indywidualna. (W, XXXV, 27–28).

Drugim entuzjastą, nie tylko teoretykiem muzyki, jest stary rejent Dzwonkowski. Podobny do fletu, instrumentu, na którym gra, towarzysząc Maryni, jest uosobieniem bezwarunkowej miłości człowieka do sztuki wyzwalającej nie tylko emocje, ale przede wszystkim objawienia metafizyczne. Po swojemu związek ten tłumaczy:

[...] muzyka towarzyszyć może tak dobrze śmierci jak życiu, a poważna, towarzyszy zawsze pogrzebom i że skoro ludzie nie wymyślili nic lepszego od niej, nawet ku czci Pana Boga, przeto można przypuszczać, że ułatwia ona wzlot dusz ku niebu, a nawet i zbawienie. (W, XXXV, 21).

⁴ H. Sienkiewicz, *Wiry*, w: tegoż, *Dzieła*, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, t. XXXV, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951, s. 28

Metafizyka

Nie ulega wątpliwości, że ulubioną kompozycją muzyczną Sienkiewicza była Beethovenowska *Sonata cis-moll* op. 27 nr 2 (*Sonata quasi una fantasia*), zwana później (przez krytyka muzycznego Ludwiga Rellstaba) *Sonatą Księżycową*. Pisarz dwukrotnie, tj. w *Bez dogmatu* i *Wirach*, wykorzystał ją, by pokazać jej oddziaływanie na wyobraźnię słuchaczy, choć zauważyć trzeba, że drugim powodem mogło być podobieństwo okoliczności powstania sonaty (miłość Beethovena do nastoletniej uczennicy, Giulietty Guicardini) do sytuacji powieściowej (uczucia Grońskiego do Maryni).

Za sprawą *Sonaty* obaj bohaterowie-esteci, Płozowski i Groński odczuwają tak intensywne emocje, że wywołują one u nich halucynacje. Przed Płozowskim otworzy się na chwilę przestrzeń transcendentna, Grońskiemu zaś dane będzie doświadczyć Wyższej Jaźni – uwolnić duszę od ciała.

Beethovenowska sonata wprowadza wszystkich słuchających w frenetyczny trans:

[...] pod urokiem tej muzyki stało się ze słuchającymi to, co staje się z ludźmi zawsze, gdy obwieje ich tchnienie prawdziwego geniuszu. Jak czasem we śnie zdaje się człowiekowi, że odepchnąwszy się nogą od ziemi może potem długo zataczać koła w powietrzu, tak i ich ciała stały się jakby lżejsze, mniej materialne, jakby pozbawione tych ciężkich i grubych pierwiastków, które przytwierdzają je do ziemi. Nerwy uczyniły się wrażliwsze i subtelniejsze, a dusze bardziej lotne, bliższe tej jakiejś granicy, za którą rozpoczyna się wieczność. Było to poczucie nieświadome, po przejściu którego codzienne życie miało ich ogarnąć i sprowadzić znów na dół, ale podczas tej chwilowej egzaltacji zbudziły się w nich nie znane im samym władze chwytania, pojmowania i odczuwania piękności i w ogóle takich rzeczy, których w zwykłym nastroju nie odczuwali – i nie wiedzieli, że mogą je odczuwać” (W, XXXV, 34).

Egzaltacja pod wpływem poruszenia genialnością arcydzieła, kwintesencji wyrafinowanego piękna, zbliża do transcendencji. Staje się niemal ekstazą mistyczną. Jej narodziny są możliwe wskutek uruchomienia się nowych, głębokich obszarów percepcji, takich, których istnienia odbiorcy nawet u siebie nie podejrzewali, a które ożyły pod wpływem magii dźwięków. Sienkiewicz przydaje zatem sztuce muzycznej dar wyzwania w człowieku nadprzyrodzonej aktywności umożliwiającej kontakt z czymś pozaziemskim, niematerialnym, ponadczłowieczym. Droga wzwyż, choćby tylko chwilowa, byłaby tu dowodem na istnienie możliwości wydobycia się jednostki z dna egzystencji, byłaby Schopenhauerowską potencjalnością nirwany poprzez sztukę.

Muzyka w obrazach

Pomysł na transpozycję muzyki na słowa, podyktowany zapewne potrzebą znalezienia uniwersalnego języka sztuki, którego poszukiwali już romantycy⁵, a także młodopolskiej mody na *correspondance des arts* (syntezy sztuk), rozwinie pisarz w hypotypozie Grońskiego. Dobierze nader pieczołowicie okoliczności towarzyszące koncertowi:

Towarzystwo przeszło do salonu, w którym panował chłód i lekki zapach jaśminów, którego zanim zamknięto okna, nawiał z ogrodu wieczorny powiew. W szklanych drzwiach stał wielki pełny księżyc, który niedawno podniósł się sponad olszyn za stawem – i wybijał się z wolna na niebo, rumiany jeszcze po kąpieli w wieczornych zorzach (W, XXXV, 28–29).

Zmysłowy kontekst do wybrzmienia *Sonaty Księżycowej* składać będą: zapach księżycowego jaśminu, widok księżyca i jego poświęty, wieczorny chłód oraz skrzy-paczka z jasną, spokojną twarzą świętej Cecylii. Kwiat, Księżyc, Kobieta i *Księżycowa*. Czary. Wszystko zleje się w jedno, wiodąc do ekstazy. Całkowicie ulegnie jej Groński, mający „wyobraźnię poety i mocny dar zmieniania wrażeń w wizję”. Seria ekstatycznych obrazów, jakie wywołują w imaginacji Grońskiego Beethovenowskie chromatyzacje to niemal liryka, jedna z ciekawszych „partytur literackich”⁶, oddających muzyczność w dziele literackim⁷. Stanowić miała – jak się zdaje – rodzaj tak modnej w okresie Młodej Polski ekfrazy⁸. Sukces tej translacji świadczyłby bowiem o umiejętności pisarza w dokonywaniu przekładu intersemiotycznego.

5 T. Sobieraj (dz. cyt., s. 598) przypomina teksty mające charakter „przekładów” muzyki na literaturę. Są wśród nich: *Sonata Kreutzerowska* Lwa Tołstoja, *Pan Tadeusz* (koncert Jankiela), *Sonata cierpienia* Ignacego Dąbrowskiego. Można jeszcze przywołać „partytury” chopinowskie Kornela Ujejskiego, fantazje literackie Stanisława Przybyszewskiego, a zwłaszcza *Wilka stepowego* Hermanna Hessego, powieść świadomie skonstruowaną w formie sonaty (zob. T. Ziolkowski, *Hermann Hesse's Steppenwolf. A Sonata en Prose*, „Modern Language Quarterly” 1958, t. 19, nr 2, s. 115–133) oraz powieści Tomasza Manna, zwłaszcza *Doktora Faustusa*.

6 Terminu tego używa w swojej książce Andrzej Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, passim.

7 Fragment ten drukowany był samodzielnie rok przed ukazaniem się powieści; zamieściły go w 1909 r. czasopisma, m.in. „Słowo Polskie”, „Kurier Warszawski”, „Gazeta Lwowska”. W wersji czasopiśmiennej miał charakter autonomiczny, tj. niezwiązany z bohaterem powieści.

8 Por. A. Kuniczuk-Trzciniowicz (*W poszukiwaniu słowa – Sonata księżycowa w rękopisie i druku*, w: *Sienkiewicz z innej strony*, red. J. Axer, T. Bujnicki, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2015, s. 145–154). Badaczka nie uważa fragmentu za ekfrazę werbalizującą odpowiednie fragmenty sonaty Beethovenowskiej; powołując się na słowa Sienkiewicza: „Jest to jakby ilustracja do Beethovena”, modyfikator „jakby” traktuje jako z góry przyjętą i daleko idącą swobodę twórczą. Teżę swoją Kuniczuk-Trzciniowicz argumentuje: „obrazek ten – zarówno w wersji autonomicznej, jak i tej, będącej częścią *Wirów*, nie stanowi muzycznej ekfrazy. Jeśli spróbujemy go odczytać głośno,

Sonata składająca się z trzech części: *Adagio sostenuto*, *Allegretto* oraz *Presto agitato*, uwarunkowanych m.in. gradacją tempa (pierwsza, *Adagio* utrzymana jest, w kontraście do trzeciej, w dynamice pianissimo, jest to partia powolna, w pierwszych taktach dość smutna, pełna zadumy, *Allegretto* ma charakter swawolnego scherza (lub menueta), a *Presto agitato* jest dynamiczne i burzliwe, z wyraźnie zaznaczonymi kulminacjami), została przez Sienkiewicza oddana dość swobodnie, bez parametru temporalnego, jednak z dbałością o zachowanie kontrastów agogicznych. Sposobem transpozycji dźwięków na tworzywo językowe wykorzystanym przez Sienkiewicza było wyobrażenie uczuciowo nacechowanych obrazów przez odpowiednio nastrojonego słuchacza⁹. Uczuciowość wywołuje ponadto skojarzenia zakorzenione w kulturze. Treścią fantasmagorii Grońskiego bowiem jest lot duszy nad uniwersum. Badacze osadzają ją w kontekście filozofii Platona¹⁰: na uobecnienie się relacji mikro- i makrokosmosu, które łączy księżyc, na możliwość poznania tajemnic przez duszę uwolnioną z ciała. Sienkiewicz mnoży toposy oraz motywy antyczne i biblijne, zwraca uwagę na modną wówczas desakralizację uniwersum. Widzenie Grońskiego – całkowicie implikacyjne – jest gradacyjnie zdynamizowane, a wynikające z siebie obrazy przesuwają się jak w kalejdoskopie¹¹; Aneta Mazur tak to komentuje:

—
okaże się, że jest krótszy zarówno od pełnego utworu, jak i każdej jego części” (s. 147). Parametryczność temporalna chyba jednak nie ma tu nic do rzeczy. Pamiętać należy o tym, że ekfrazja muzyczna jest zjawiskiem niedefiniowanym w sposób ścisły; problem tak opisała Joanna Barska (*La musique n'est pas représentable? Ekfrazja muzyczna jako szczególnie rodzaj komunikacji intersemiotycznej*, w: *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, red. B. Bączkowski, P. Gałkowski, Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji UAM, Poznań 2008, s. 80): „Každy przykład ekfrazy muzycznej należy traktować odrębnie, nie wykształcił się bowiem jeszcze uniwersalny sposób literackiego objęcia widzeniem (słyszeniem?) dzieła muzycznego. Nie jest to forma gotowa, o stałych desygnatach, analogiczna do deskrypcji dzieła «malarskiego» [*description „picturale”*], lecz raczej figura poniekąd teoretyczna, niemal zawsze odmienna, spełniająca inne zadania. W twórczości ekfrastycznej wyodrębnić można dwie ogólne tendencje: paraliteracki opis dzieła muzycznego, a więc «wertikalny substytut», zawierający najczęściej jego definicję i perspektywę oglądu wraz z opisem reakcji słuchacza czy wykonawcy oraz opis perspektywy, w którym dominuje funkcja ekspresywna (choć uważany bywa on za deskrypcję muzyki *par excellence*, zazwyczaj jest to opis pozornie paramuzyczny, dotyczący samej percepcji)”.

- 9 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1994, s. 188.
- 10 Por. interpretację A. Kuniczuk-Trzciniowicz, która również powołuje się na *Fajdrosa*, dz. cyt., s. 150–151.
- 11 A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001, s. 219. We wcześniejszej pracy: *Wiry polskości, czyli o niedocenionej powieści Henryka Sienkiewicza*, w: *Spotkanie Sienkiewiczowskie*, red. Z. Piasecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997, s. 172–173, rozwija badaczka „wątek księżycowy”, przekonująco udowadniając, iż pojawia się

[...] kontemplacja piękna jednostkowego (tu: sztuki muzycznej) prowadzi w rejon kontemplacji Piękna jako idei najwyższej. Ekstazy wizja Grońskiego spełnia się zgodnie z prawem, które teoretycy onirycznych objawień kosmologicznych nazywali *furor divinus, vis imaginativa* czy też *vita contemplativa*, natomiast sama postać kontemplującego *Sonatę księżycową* wydaje się być ostatnim wcieleniem ulubionego symbolu platonizującego renesansu: śpiącego Endymiona, który w promieniach księżyca podąża tajemnymi ścieżkami metafizycznego poznania¹².

Posłyszane zestroje dźwiękowe genialnej sonaty inspirują duszę bohatera do nocnego lotu, by mogła usłyszeć muzykę sfer. Mijane po drodze krajobrazy uśpionych wiosek i miasteczek wyjęte jakby z płócien starych mistrzów włoskich zmieszanych z wyobrażeniami prerafaelitów¹³, mają proveniencję mitologiczną i baśniową; romantyczne (ale też impresjonistyczne) opisy gór i wzburzonego morza (z akcentem Friedrichowskim) – jako przestrzeni tajemnic odsyłają do krainy wyobraźni, gdzie wszystko jest symultaniczne i nie ma zjawisk niemożliwych. Muzyka nie zna barier czasoprzestrzennych tak, jak dusza uwolniona od ciała. Muzyka Beethovena okazuje się więc posiadać moc orfejską, znosić dualizm i umożliwiać odkrywanie tajemnic wszechświata.

Taka muzyka oddziałuje nawet na istoty prymitywne. Rewolucjonista Laskowicz podczas słuchania sonaty doznaje nieokreślonych lepszych i wyższych uczuć¹⁴, a więc człowiek z „proletariackiego śmietnika” – jak chce Sienkiewicz – bywa podatny na nieśmiertelne piękno, które rodzi wyższe uczucia. „Gdy Beethoven położył mu rękę na głowie” (W, XXXV, 35) Laskowicz uległ czarowi:

Nie posiadał dość kultury, by muzyka przemówiła do niego tak, jak na przykład do Grońskiego, zrodziło się w nim wszelako jakieś głuche poczucie, że to jest coś takiego jak powietrze, którym wszystkie piersi mogą oddychać bez względu na to, czy kochają, czy nienawidzą. I obejmowało go pewne zdziwienie na myśl, że są rzeczy, leżące ponad rojowiskiem ludzkich namiętności. (W, XXXV, 36).

on w trzech planach powieści i w trzech tonacjach: „w tonacji lirycznej na planie muzycznym” (wizja Grońskiego), „w tonacji realistycznej na planie fabularnym” (nastrój wieczorny sprzyjający przeżyciom) oraz „w czasoprzestrzeni wspomnień” Krzyckiego (nocne schadzki z Hanką).

¹² A. Mazur, *Transcendencja realistów*, s. 221.

¹³ Chyba jednak nie o jeden obraz Sienkiewiczowi chodziło (por. A. Kuniczuk-Trzciniowicz, dz. cyt., s. 150), ile o kolaż różnych płócien, nie tylko starych mistrzów i romantyków, ile właśnie prerafaelitów.

¹⁴ T. Sobieraj, dz. cyt., s. 607.

Święta Cecylia

Mimo iż „dzieje twórczości muzycznej sprawiają wrażenie domeny wybitnie męskiej, w której kobiety pojawiają się w dwóch rolach pomocniczych. Jako żony [...] i kochanki”¹⁵, animacja muzyczna zostaje w *Wirach* powierzona przede wszystkim kobiecie. Asocjuje ona w wyobraźni słuchaczy postać świętej Cecylii, chrześcijańskiej patronki muzyki (ale także piękna, nieosiągalnej miłości i męczeńskiej śmierci)¹⁶, co sprawia, że kontemplacji poddane zostają nie tylko cudowne, pełne harmonii dźwięki płynące ze skrzypiec, ale również jej ciało, a zwłaszcza natchniona twarz tak, jak zazwyczaj w ikonografii zwrócona ku górze, szukająca natchnienia w muzyce sfer. Dzieło sztuki stapia się z artystą, dzięki czemu niematerialność i nieprzekładalność muzyki nabiera kształtów, odbiór staje się w jakimś sensie synestezyjny. Patrzenie na instrumentalistkę jest wolne od erotyzmu, Groński uważa dziewczynę za „wcielenie i symbol” muzyki, zaś Krzycki jako model do obrazu św. Cecylii.

Gdy młoda skrzypaczka gra *Ich grolle nicht* Schumanna:

Grońskiemu wydawało się, że ma przed sobą jakąś lilię mistyczną – i rozpoczął do niej w duszy jakby litanię, w której każde słowo było uwielbieniem małej skrzypaczki za to, że gra i że wzbudziła w nim miłość tak pozbawioną najdrobniejszego nawet pyłu ziemi, jakby była nie dziewczyną, złożoną z krwi i ciała, ale naprawdę jakąś lilią mistyczną. A ona tymczasem przestała grać i zwiesiła rękę ze skrzypcami wzduż sukni. Nikt jej nie dziękował, nikt nie ozwał się ani słowem, albowiem wszyscy słuchali w dalszym ciągu tej muzyki, która jak echo grała jeszcze w nich samych (W, XXXVI, 6–7).

[...] gdyby obecni nie byli przyzwyczajeni do jej widoku, mogliby zdumiewać się zmianą, jaka w niej zaszła. Śliczna, ale dziecinna twarz rozbawionej i ciekawskiej dziewczyny, nabrała w jednej chwili wyrazu powagi i głębokiego spokoju. Oczy jej stały się jakby zamysłone i smutne. Na czerwonym tle salonu jej wąska biała postać wyglądała jak stylizowany rysunek na kościelnym witrażu. Było w niej coś po prostu hieratycznego. (W, XXXVI, 60).

Nadanie kobiecie nazwy: „lili mistycznej” oznacza u Sienkiewicza uwielbienie wolne od pożądania cielesnego, miłość czysto duchową. W przywołanych passusach są także zapowiedzią śmierci Maryni, która już za życia jawi się jako święta, jako medium, przez które za pomocą celebracji muzycznej przemawia inny wymiar.

15 D. Gwizdalanka, *Muzyka i płeć*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2001, s. 8.

16 Sienkiewicz znał, co wynika z Listu do „Słowa” w sprawie *Quo vadis* („Słowo” 1896, nr 173, s. 2), francuskie dzieło opata z Solesmes, Dom Prospera Guérangera pt. *Święta Cecylia a społeczeństwo rzymskie w dwóch pierwszych wiekach*.

*

Unicestwienie istot wyższych, wyróżnionych talentem i zdolnością odczuwania rzeczy wzniosłych, ma początek w *Janku Muzykancie*, a finał w tragicznej śmierci Maryni Zbyłtowskiej. To klamra spinająca Sienkiewiczowski temat o znaczeniu bardzo wymownym, bo oskarżycielskim. I Janko, i Marynia padają ofiarami istot bezmyślnych i ich prymitywnych metod, w piękno, subtelność i wrażliwość wdziera się żywioł niszczenia. *Sic transit gloria mundi* – zdaje się mówić pisarz obawiający się o przyszłość, kształtowaną na jego oczach przez zwycięską siłę i przemoc. Zamiast harmonii i kontemplacji – rewolucja działająca jak chaotyczne wiry wsysające i topiące wszystko. To pierwsza, ideologiczna funkcja muzyczna w powieści. Drugą, równie ważną, bo artystyczną, jest ćwiczenie Sienkiewicza ze słuchania, gdy każe Grońskiemu „widzającemu muzykę” oddać serią obrazów sonatę Beethovena jako arcydzieła o mocy zaklęcia. Sienkiewiczowska ekfrazą miała stać się odpowiednikiem formy niewerbalnej, jaką była *Księżycowa* zobaczona w imaginatywnym filmie marzącego bohatera. Trzeci aspekt muzyczności *Wirów* odsyła do kontekstów filozoficznych, a konkretniej do myśli Artura Schopenhauera o możliwości ucieczki w sztukę. Gdy dookolność zawodzi i dręczy, „pospolitość skrzeczy”, a znużenie osiąga ekstremum, muzyka, poprzez swój nieracjonalny, ponadczasowy i ponadprzestrzenny wymiar staje się ratunkiem i zapomnieniem. A także rodzajem medium między tu a Tam, umożliwiającym Człowiekowi upragniony, a tak rzadki, kontakt z Tajemnicą.

Bibliografia

- Barska Joanna, *La musique n'est pas représentable? Ekfrazja muzyczna jako szczególnie rodzaj komunikacji intersemiotycznej*, w: *Komunikacja przez sztukę, komunikacja przez język*, red. B. Bączkowski, P. Gałkowski, Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji UAM, Poznań 2008, s. 77–88.
- Bujnicki Tadeusz, „Wiry” Sienkiewicza. *Rewolucja w oczach dekadenta i pozytywisty*, w: *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – publicystyka – ikonografia*, red. M. Gabryś, T. Stępnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2005, s. 11–19.
- Dubownik Henryk, *Literatura – muzyka – plastyka*, w: *Szkice z historii i teorii literatury*, red. J. Konieczny, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań–Bydgoszcz 1971, s. 3–30.
- Głowiński Michał, *Muzyka w powieści*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 285–293.
- Górski Konrad, *Muzyka w opisie literackim*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 259–283.

- Gwizdalanka Danuta, *Muzyka i płeć*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2001.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008.
- Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka, *W poszukiwaniu słowa – Sonata księżycowa w rękopisie i druku*, w: *Sienkiewicz z innej strony*, red. J. Axer, T. Bujnicki, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2015, s. 145–154.
- Majkowski Hilary, *Sienkiewicz i muzyka*, „Kurier Poznański” 1931, nr 202, s. 4.
- Mazur Aneta, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001, s. 219.
- Mazur Aneta, *Wiry polskości, czyli o niedocenionej powieści Henryka Sienkiewicza*, w: *Spotkanie Sienkiewiczowskie*, red. Z. Piasecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997, s. 169–182.
- Poradecki Jerzy, „*Aż tu moje skrzydło sięga*”. *Studium o dziejach motywu lotu poety w poezji polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1988.
- Sobieraj Tomasz, *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki” 2004, z. 6, s. 591–608.
- Świerzewski Stefan, *Henryk Sienkiewicz o życiu muzycznym Warszawy*, „Stolica” 1967, nr 12–13, s. 19.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka i literatura*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 579.
- Tysza Adam, *Henryk Sienkiewicz i wiry rewolucji*, w: *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, red. K. Stępnik, T. Bujnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2007, s. 289–296.
- Wrocki Edward, *Sienkiewicz i muzyka*, „Twórczość Młodej Polski” 1924, nr 8, s. 81–90.

Dorota Samborska-Kukuć

O muzyczności Wirów Henryka Sienkiewicza

Streszczenie

Mimo że trudno mówić o rozległości kompetencji muzycznych Henryka Sienkiewicza, w jego piśmarstwie widać szczególną fascynację harmonią dzieł wybitnych kompozytorów, przede wszystkim Beethovena i Schumanna. Tematyżacje muzyczne służące podkreśleniu zdolności transcendentnych, jakie uwalnia obcowanie z tą najsubtelniejszą ze sztuk, ujawniają się głównie w *Bez dogmatu*

i *Wirach*. W tej ostatniej powieści muzyka staje się sygnaturą wyższej, lepszej sfery i kultury rozumianej przez pisarza jako bastion polskości i oazę piękna, jako wskaźnik estetyczny, ale też etyczny. Pojawiająca się w dziele figura św. Cecylii – patronki muzyki ma silny związek z kobiecością jako animacją piękna. W *Wirach* podejmuje Sienkiewicz także próbę transpozycji muzyki na obrazy, dokonując dość osobliwej formy ekfrazy – opisu poetycką prozą Beethovenowskiej sonaty zwanej *Księżycową*.

Słowa kluczowe: Henryk Sienkiewicz, *Wiry*, muzyka, ekfaza

The musicality of Henryk Sienkiewicz's *Swirls*

Summary

Although Henryk Sienkiewicz's musical competence was not extensive, his writing shows predilection for the harmony of such eminent composers as Beethoven and Schumann. Musical thematisations that highlight the transcendent skills released upon contact with this subtlest of arts transpire mostly in *Without dogma* and *Swirls*. In the case of the latter, music becomes a signature of the superior upper echelon and culture, which the writer takes to be a stronghold of Poland and an oasis of beauty, an indicator that is as much aesthetic as it is ethical. The figure of Saint Cecilia, the patroness of music, is invoked to indicate femininity as the ostension of beauty. The novel *Swirls* is also an attempt at transposing music onto picture by a peculiar form of ekphrasis - a poetic prose description of Beethoven's *Moonlight Sonata*.

Keywords: Henryk Sienkiewicz, *Wiry*, Music, Ekphrasis

Prof. dr hab. Dorota Samborska-Kukuć – historyk literatury, kresoznawca, genealog, biograf. Zajmuje się – jako literaturoznawca – przede wszystkim dziewiętnastowiecznością, szczególnie zaś zjawiskami i fenomenami pogranicznymi. Autorka 11 książek i ponad 100 artykułów naukowych.