

Acta
Universitatis
Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(52) 2019



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(52) 2019

Muzyka i muzyczność w literaturze

pod redakcją

Jerzego Wiśniewskiego

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”

I(52) 2019

MUZYKA I MUZYCZNOŚĆ W LITERATURZE

RADA NAUKOWA

John Bates (Prof., University of Glasgow), *Stanley Bill* (Prof., University of Cambridge)
Clare Cavanagh (Prof., Northwestern University), *Teresa Dalecka* (Dr, Vilnius universitetas)
Aleksander Fiut (Prof., Uniwersytet Jagielloński), *Kris Van Heuckelom* (Prof., Katholieke
Universiteit Leuven), *Małgorzata Kita* (Prof., Uniwersytet Śląski), *Maryla Laurent*
(Prof., Université Charles-de-Gaulle, Lille), *Jakub Z. Lichański* (Prof., Uniwersytet
Warszawski), *Bogdan Mazan* (Prof., Uniwersytet Łódzki), *Arkadiusz Morawiec*
(Prof., Uniwersytet Łódzki), *Arent van Nieukerken* (Prof., Universiteit van Amsterdam)
Maria Wojtak (Prof., UMCS w Lublinie), *Tomasz Wójcik* (Prof., Uniwersytet Warszawski)

Numer recenzowany w trybie *double-blind review*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Anna Artwińska (Uniwersytet w Lipsku, Niemcy), *Joanna Bachura-Wojtasik*
(Uniwersytet Łódzki), *Andrea de Carlo* (Uniwersytet „L’Orientale” w Neapolu, Włochy)
Marta Dynel (Uniwersytet Łódzki), *Margreta Grigorowa* (Uniwersytet im. św. Cyryla
i św. Metodego w Wielkim Tyrnowie, Bułgaria), *Martin Hinton* (Uniwersytet Łódzki)
Magdalena Renouf (Uniwersytet w Paryżu – Sorbona 4), *Anna Wiśniewska-Grabarczyk*
(Uniwersytet Łódzki), *Monika Worsowicz* (Uniwersytet Łódzki, zastępca redaktora)
Marzena Woźniak-Łabieniec (Uniwersytet Łódzki, redaktor naczelny)

REDAKTOR WYDAWNICZY

Jowita Podwysocka-Modrzejewska

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

ISSN 1505-9057

e-ISSN 2353-1908

<http://www.litterariapolonica.online.uni.lodz.pl>
adres redakcji: ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: foliapolonica@gmail.com

Spis treści

Od Redakcji	9
I	
Dorota Samborska O muzyczności <i>Wirów</i> Henryka Sienkiewicza	13
Katarzyna Badowska Mit orfejski <i>à rebours</i>. O <i>Pieśni tryumfującej miłości</i> Tadeusza Micińskiego	25
Monika Cieślik Między Bogiem a Naturą. Słowo i muzyka w świecie Leśmiana	49
Ewelina Radion Percepcja wrażeń akustycznych w wierszu <i>Mochnacki</i> Jana Lechonia	69
Anna Tenczyńska Muzyczny idiom <i>Ośmiu nokturnów</i> Władysława Sebyły Rozpoznanie wstępne	87
Piotr Bogalecki Możliwości partytury – możliwości poezji. Schäffer i Wirpsza	99
Joanna Adamowska Beethoven Różewicza i Herberta	119
Jerzy Wiśniewski Deprecjacja czy podziw? O <i>Skrzypcach i Klawesynie</i> Zbigniewa Herberta	139
Julia Dynkowska Julia Hartwig i „studia osobowe”	163

Joanna Dembińska-Pawelec Stanisław Barańczak słucha Mozarta	179
Aleksandra Reimann-Czajkowska Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki	193
Krystyna Pietrych Tkaczyszyn-Dycki's Continuous "Song About..."	213
Piotr Krajewski „Biały klawisz, czarny, czarny, biały...” czyli jak rozwiązać muzyczne łamigłówki z przeszłości. Tego lata, w Zawrociu Hanny Kowalewskiej	231
Maria Berkan-Jabłońska Kryminał muzyczny? Refleksje na marginesie powieści kryminalnych Jana Antoniego Homy	249
II	
Anna Opiela-Mrozik Od Baudelaire'a do Mallarmégo. W poszukiwaniu ideału muzyczności	275
Małgorzata Sokalska Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D'Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)	291
Anna Ginter Muzyka i muzyczność w utworach Vladimira Nabokova	313
Libor Martinek Literature reflecting on Frederic Chopin's visits to the spa towns of western Czechia	325
Radomil Novák Contrapuntal text and rondo (in the poetry of Desmond Egan and Jaroslav Seifert)	345

Małgorzata Gamrat	
Szkarłatna partytura Ralfa Isaua jako przykład recepcji twórczości Franza Liszta w literackiej kulturze popularnej	359
Elżbieta Zarych	
Co jest przedmiotem krytyki muzycznej? Pytania wokół pewnego pojedynku na argumenty w <i>Chińskim fortepianie</i> Étienne'a Bariliera	379
III	
Beata Kornatowska	
Między wizją a praktyką. Początki niemieckiej opery romantycznej w ujęciu E.T.A. Hoffmanna	401
Patrycja Rosół	
Konteksty muzyczne w <i>Rymach dziecięcych Kazimierzy Iłłakowiczówny</i>	415
Lidia Ignaczak	
Słowno-muzyczne widowisko składankowe jako palimpsest kulturowy – na przykładzie <i>Niech no tylko zakwitną jabłonie</i> Agnieszki Osieckiej	425
Barbara Zwolińska	
Muzyka i akustyka w słuchowiskach – radiowych adaptacjach sztuk Tadeusza Różewicza	447

Od Redakcji

Muzyka i muzyczność w literaturze to temat, który po kilku latach powraca na łamy czasopisma „Folia Litteraria Polonica”. W opublikowanych w 2012 roku zeszytach 1 (15) i 2 (16) znalazły się artykuły poświęcone muzycznym odniesieniom i kontekstom dzieł literackich polskich i obcych autorów, autobiografom, pamiętnikom i felietonom tworzonym przez muzyków, a także słowno-muzycznym formom eksperymentalnym oraz piosenkom. W niniejszym tomie publikujemy kolejne studia dotyczące związków muzyki i literatury, powstałe jako rezultat namysłów i prac badawczych, prowadzonych przez osoby z polskich ośrodków naukowych i z zagranicy. Także i tym razem wybór przedmiotu oraz metody badań był efektem indywidualnych decyzji autorów, co zaowocowało dużą rozpiętością podejmowanej tematyki i różnorodnością sposobów oglądu i interpretowanych dzieł. W polu obserwacji badaczy znalazły się utwory literackie o muzycznych filiacjach – teksty zarówno polskich, jak i obcych twórców – pochodzące z XIX i XX wieku, a także powstałe w bieżącym stuleciu. Uwagą autorów zostały również objęte gatunki funkcjonujące na skrzyżowaniu muzyki i literatury – opera i piosenka.

Artykuły zawarte w tym tomie zostały uszeregowane w trzech działach. W pierwszym znalazły się studia poświęcone utworom polskich poetów i prozaików (Henryka Sienkiewicza, Tadeusza Micińskiego, Bolesława Leśmiana, Jana Lechonia, Władysława Sebyły, Bogusława Schäffera i Witolda Wirpszy, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta, Julii Hartwig, Stanisława Barańczaka, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Hanny Kowalewskiej oraz Jana Antoniego Homy). W drugim zostały umieszczone teksty odnoszące się do wybranych dzieł i twórczości pisarzy z kręgu kilku literatur obcojęzycznych (m.in. Charlesa Baudelaire’a i Stéphane Mallarmégo, Gabriela D’Annunzia, Élémira Bourgesa, Vladimira Nabokova, Jaroslava Seiferta, Desmoda Egana, Ralfa Isaua, Étienne’a Bariliera). Natomiast w trzecim dziale zgromadzono artykuły dotyczące form słowno-muzycznych (wczesnej opery romantycznej i jej twórcy – Ernsta T.A. Hoffmanna, piosenek skomponowanych przez Karola Szymanowskiego do wierszy Kazimierzy Iłłakowiczówny oraz widowiska składankowego, opracowanego przez Agnieszkę Osiecką); znalazł się tu także szkic poświęcony muzyce

i przestrzeni akustycznej w słuchowiskach radiowych (będących adaptacjami dramatów Tadeusza Różewicza).

Zestaw prezentowanych w tym tomie studiów, przynoszących szereg nowych propozycji interpretacyjnych i spostrzeżeń, to dowód na żywotność dociekań, dotyczących związków muzyki i literatury. To także przesłanka podkreślająca zasadność dalszego rozwoju tego rodzaju badań. A ponadto potwierdzenie celowości interdyscyplinarnych ujęć w dogłębnym rozpoznawaniu złożoności rzeczy i zjawisk, przeprowadzanym przez nauki humanistyczne.

Jerzy Wiśniewski

1

Dorota Samborska*

 <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 znikomym 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 wstrzeźliwość 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 – kwantyfikacja 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 wdzierając 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 wężami, 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 nadmiarem (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 siemienności. 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 wyzwiania 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 poświaty, 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. Tezę 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 rejony 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 uśpiionych 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 wzdłuż 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 ekfrazja 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.

Katarzyna Badowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-6149-5612>

Mit orfejski à rebours O Pieśni tryumfującej miłości Tadeusza Micińskiego

Głęboka fascynacja, z jaką literaci Młodej Polski studiowali tajniki muzyki oraz transponowali język dźwięków na grunt sztuki słowa, nie ominęła również Tadeusza Micińskiego. Powszechnie wiadomo, iż autor *Nietoty* żył w przyjaźni z Karolem Szymanowskim, a warto przypomnieć, iż utrzymywał kontakty także z innymi kompozytorami – Adamem Wieniawskim, z którym mieszkał podczas studiów w Berlinie rozpoczętych w roku 1896, Mikalójusem Čiurlionisem, z którym dyskutował o sztuce podczas „herbatak poziomkowych” u dyrektora warszawskiej ASP, z Ludomirem Różyckim, Mieczysławem Karłowiczem, Grzegorzem Fitelbergiem oraz Apolinarym Szelutą, z którymi przebywał w Zakopanem w 1905 r. i uznanie dla których wyraził w słowach wstępnych do pisanego kilka lat później dramatu *W mrokach złotego pałacu, czyli Basilissa Teofanu*¹. Wielkim przeżyciem była dla pisarza wizyta w Instytucie Jaques-Dalcroze’a w Hellerau koło Drezna, gdzie w czerwcu 1912 r. podpatrzył ideę teatru wcielającego koncepcję tzw. gimnastyki rytmicznej, entuzjastycznie zaprezentowaną następnie polskiemu czytelnikowi na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”². Dzieła Micińskiego potwierdzają erudycję muzyczną ich autora; zawierają wiele odwołań do rozmaitych pieśni i kompozycji narodowych (polskich, litewskich, niemieckich), w tym także ludowych, i religijnych

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: katarzyna.badowska@uni.lodz.pl

1 Zob. M. Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012, s. 44–45; T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 325–340. Pod wpływem lektury tomu *W mroku gwiazd* wymienieni powyżej muzycy komponowali pieśni na głos i fortepian do słów wierszy Micińskiego.

2 T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30 (z 27 lipca), s. 628–629.

(np. w *Menè-Menè-Thekel Upharislam!*... odnajdujemy opis renesansowego hymnu Giovanniego da Palestrina, w *Bazylissie Teofanu* – wykonania psalmów) oraz czynią z nich tło dla wydarzeń scenicznych czy rozmów bohaterów (np. w *Mścicielu Wenety* Wanda gra Chopina). *Xiądz Faust* zawiera „imaginacyjną partyturę *Zmierzchu bogów*”³ Richarda Wagnera, zaś *Termopile polskie* opatrzył autor wiele mówiącą instrukcją dla inscenizatorów, zalecającą konkretną oprawę muzyczną poszczególnych partii dramatu, zanim nie doczeka się on własnej muzyki instrumentalnej – najbardziej pożądanej, ponieważ stworzonej dla niego, a więc harmonijnie z nim zespolonej⁴.

Twórcy przełomu XIX i XX w. cenili ten rodzaj muzyki, który ówczesny francuski psycholog i filozof Théodule Ribot określił „pełną” – miała to być muzyka opracowująca stany wewnętrzne i wyrażająca uczucia (w przeciwieństwie do muzyki opartej na zręcznej kombinacji tonów, dowodzącej wyłącznie technicznej biegłości, „pustej”)⁵. W takiej muzyce jest upojenie i ekstaza wiązana z żywiołem dionizyjskim, który Nietzsche sytuował w opozycji do apollońskiego charakteru sztuk przedstawieniowych. Taka muzyka ma moc magnetyzowania słuchacza, jest silnym narzędziem oddziaływania na jego emocje i psychikę, łączy wykonawcę i odbiorcę nawet poza ich świadomością, zdolna jest więc zarażać ich wzajemną miłością. Obezwładniającą moc dźwięków jako źródła oraz medium wzajemnej fascynacji akcentował Lew Tołstoj w głośnej *Sonacie Kreutzerowskiej* (1889). Bohater opowiadania, dostrzegając uczucie rodzące się podczas wspólnego muzykowania między jego żoną a znakomitym skrzypkiem, winą za zbliżenie obojga obarcza właśnie muzykę:

Stałby się pośmiewiskiem ktoś, kto by zwalczał zbliżenie na balach, [...] bliskość przy zajmowaniu się sztuką, malarstwem, a przede wszystkim – muzyką. Ludzie zajmują się we dwoje najszlachetniejszą sztuką, muzyką, do tego potrzebna jest pewna bliskość, w tej bliskości nie ma nic zdrożnego, i tylko głupi zazdrosny mąż może widzieć w tym coś niepożądanego. A przecież wszyscy wiedzą, że właśnie za

3 A. Wiedemann, *Sytuacja muzyki współczesnej i wizje jej rozwoju w prozie powieściowej Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 507.

4 Na temat obecności muzyki w dziele Micińskiego zob. m.in.: I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podrazy-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 303–323; I. Nowak, *Muzyka w dramatach Tadeusza Micińskiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 45–57; M. Jastrząbek, *Muzyka w dramatach Tadeusza Micińskiego na przykładzie „Termopili polskich”. Misterium na tle życia i śmierci Księcia Józefa Poniatowskiego*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 58–76; A. Wiedemann, dz. cyt.; I. Łodzińska, *Twórczość Tadeusza Micińskiego w kontekście muzyki* [praca doktorska obroniona w Instytucie Muzykologii UW, 2015].

5 Zob. T. Ribot, *Logika uczuć*, tłum. K. Błeszyński, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921, s. 177.

pośrednictwem tych zajęć, zwłaszcza muzykowania, dochodzi do większości wypadków cudzołóstwa w naszej sferze⁶.

Odkrycia erototwórczej roli muzyki dokonywał również Stanisław Przybyszewski. Zazdrość o ukochaną zbyt namiętnie akompaniującą poecie czytającemu swój poemat dręczy bohatera utworu *Z cyklu Wigilii*, zaś w powieści *Synowie ziemi* hipnotyzujące, uwodzicielskie działanie melodii płynącej z fortepianu zostaje cynicznie wykorzystane do zniewolenia i zgwałcenia zasłuchanej w dźwiękach kobiety.

Powiązanie muzyki i Erosa w interesującej kompozycyjnie oraz ideowo postaci odnajdujemy we wczesnym poemacie prozą Tadeusza Micińskiego, drukowanym w krakowskim „Życiu” w 1899 r. (nr 5)⁷: w *Pieśni tryumfującej miłości*. Jako istotny, choć niepodsuwany przez autora explicite, trop interpretacyjny nasuwa się czytelnikowi utworu mit o Orfeuszu, trackim muzyku i śpiewaku, uważanym za jednego z twórców muzyki greckiej, który mocą melodii próbował wyzwolić z krainy zmarłych ukochaną Eurydykę. Mit ten ma w poemacie charakter aluzyjny i ukryty, implikowany jest przez konstrukcję i rozpoznawalną motywikę, nie oznacza natomiast przyjęcia i rekonstrukcji gotowego wątku. Buduje znaczenia odpowiadające sytuacji jednostki przełomu wieków, stając się artystyczną refleksją o potrzebie wtajemniczenia we własną podmiotowość, inicjacji w „ja” przez miłość i muzykę o charakterze dionizyjskim, wprawiającą w stan upojenia, kierującą ku temu, co nieskończone, otwierającą na kontakt z absolutem⁸.

* * *

Pieśń tryumfującej miłości to monolog człowieka uwięzionego, rozpoczynający się pełnym bóleści wykrzyknieniem, w którym streszcza się mizéria kondycji bohatera-narratora, zestawiona z nieskończonością kosmosu: „I tyle jedno pozostało mi szczęścia na tym bezgranicznym świecie, że mi dano czasem rozmawiać z gwiazdami!”⁹.

6 L. Tołstoj, *Sonata Kreutzerowska*, tłum. M. Leśniewska, Książka i Wiedza, Warszawa 1987, s. 150.

7 O perypetiach związanych z tym numerem „Życia”, a co za tym idzie i z *Pieśnią tryumfującej miłości* pisałam w nieco innej wersji tego artykułu: *Eros et Musica – „Pieśń tryumfującej miłości” jako opowieść o kłęsce wyzwolin z egzystencjalnej pustki*, w: *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, red. nauk. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017, s. 379–380.

8 Jako ciekawostkę warto przypomnieć, że kilkanaście lat później w Hellerau Miciński oglądał operę Christopa Willibalda Glucka *Orfeusz i Eurydyka*, której – zachwycony – poświęcił w prasowej relacji wiele miejsca, określając spektakl m.in. jako „misterium godne Danta i Ajschylosa” (T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, s. 629).

9 T. Miciński, *Pieśń tryumfującej miłości*, w: tenże, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 47. Dalej skrótowa lokalizacja cytatów z poematu za tym wydaniem, z podaniem w nawiasie numeru strony.

Sytuacja uwięzienia jest niezwykle dojmująca, sądząc po skali emocji, i zapewne nie raz zajmowała myśli udręczonego nią człowieka, o czym świadczy inicjalny parataktyczny spójnik „i”, sugerujący uprzednie już podjęcie refleksji, której kontynuację stanowi niejako treść monologu-poematu. Pierwszy werset wydaje się bowiem ciągiem dalszym, uzupełnieniem, a po części nawet podsumowaniem jakichś niewyeksplikowanych utyskiwań na egzystencję tak bardzo naznaczoną cierpieniem, że wyłączną radością pozostaje możliwość spoglądania ku gwiazdom, w których bohater pragnie widzieć nie tylko świadka niedoli, ale też towarzysza, rozmówcę, odbiorcę swego rozpaczego wyznania, co poświadcza również padająca nieco dalej apostrofa: „O gwiazdy – jedyne powiernice mojej duszy” (s. 49).

Kwestia adresata owej pełnej skarg opowieści jest chyba w ogóle bardziej interesująca, niż to się może na pozór wydawać. Lamentacja jest bowiem ustrukturyzowana w taki sposób, jakby jej odbiorcą – poza czytelnikiem rzecz jasna – miał być ktoś ze świata przedstawionego. Bohater-narrator wyraźnie stara się nadać jej formę, ułożyć z myślą o słuchaczu. Jego monolog nie jest rejestrem luźnych skojarzeń ani zapisem wrywkowych, akcydentalnych wrażeń czy wspomnień przebytych doświadczeń – jak w XIX-wiecznej prozie mogłoby przebiegać wewnętrzne wyłączenie, podświadomościowe rozliczenie z własną egzystencją. Porządek opowiadania w znacznym stopniu został przez niego uzgodniony z porządkiem fabularnym i poddany zabiegom retorycznym. Elementem retorycznej gry z odbiorcą jest już nienaturalność konstrukcji pierwszego zdania, przez użycie spójnika nacechowanego lekkim patosem i wyjaskrawiającego ból podmiotu. Wyznanie rozpoczyna bohater od określenia swojego stanu, by następnie przystąpić do zrelacjonowania niezwyklej „miłosnej przygody”, która w efekcie pogłębia alienację oraz poczucie pustki istnienia. Silne emocje zakłócają oczywiście rytm całości, sprawiają, że składnia rwie się – zwłaszcza w drugiej części tego ekspresjonistycznego poematu, gdy czas nakreślonych wydarzeń staje się niemal tożsamy z momentem snucia opowieści, a bohaterowi coraz trudniej odróżnić jawę od nękających umysł ułudnych wizji – jednak próba ułożenia zdarzeń w sekwencje, z uwzględnieniem ich chronologii, jest uderzająca, naturalnie przy zastrzeżeniu, iż rzeczywistym tematem monologu jest nie jedno czy drugie zdarzenie, lecz monologujące „ja”. Artykulacja wewnętrznego doświadczenia uporządkowana pod kątem odbiorcy nie oznacza bynajmniej, że ów odbiorca istnieje. Wręcz przeciwnie – wyznanie trafia w próżnię. Spotyka się z absolutnym milczeniem. Nieme pozostają także gwiazdy, do których bohater kilkakrotnie kieruje swe wezwania. W rezultacie osamotniony człowiek, którego skarga nie znajduje rezonansu ani wśród ludzi, ani w bezmiarze wszechświata – może jedynie zakończyć opowieść bezsilnym: „Jak cicho...” (s. 62).

Kim jest podmiot szukający zrozumienia dla swej sytuacji? Paradoksalnie – wiadomo o nim niewiele i niemało zarazem. Z jednej strony, nie jest znane nawet jego imię czy pochodzenie, a rozmyciu konkretnego sprzyja silna liryzacja i metaforyzacja opowieści, nasuwającej skojarzenia z orientalną baśnią i powiązanej z mitem

orfejskim. Z drugiej jednak, wewnątrz bohatera zostaje na wskroś obnażone, świat przedstawiony jest bowiem *de facto* obrazem jego psychiki. W autodefinicji, opartej na anaforze i paralelizmie składniowym, mówiący przedstawia siebie jako więźnia przykutego do ściany w zatęchłych lochach, nigdy nie widzącego słońca i jedynie późnym wieczorem wypędzanego w kajdanach na powietrze w grodzie innych dzielących ten sam los więźniów. Poczucie osaczenia bohatera buduje Miciński piętrowo. Zniewolenie mężczyzny nie zostało zredukowane wyłącznie do okoliczności wtrącenia go do ciemnicy i spętania łańcuchami. Stosując technikę „od szczegółu do ogółu”, przenosi uwagę czytelnika z pojedynczego lochu na scenerię wokół kazamatów, na których dziedzińcu niewolnicy spędzają początek każdej nocy otoczeni wieżycami strażnic i murem z wysokich skał. A poza tymi barierami, wzniesionymi siłami człowieka, czeka już cały bezmiar osaczenia i osamotnienia niemożliwy nawet do ogarnięcia okiem: pozbawiona życia skalista pustynia oraz przestwór morza. Z tego żywota-więzienia nie sposób się wydostać. Toteż położenie spycha bohatera poematu na najniższy poziom bytu, czyni zeń istotę wyniszczoną, bliższą widmu niż człowiekowi; sprawia, że jest on „przegniły”, „zatruty”, „lichszy od pajaków”, „skąpą jałmużną księżycowych promieni jak upiór karmiony” (s. 47). Implikuje poczucie pustki i absurdu egzystencji poddanej delimitacji tak w wymiarze somatycznym, jak epistemologicznym, choć toczącej się przecież, jak zauważa narrator, w otwartym obszarze niewyczerpanych potencji – „na **bezgranicznym** świecie”, pod „**bezkresnymi** przestworzami” nieba (s. 47 i 48, podkr. K.B.).

Zarysowane na wstępie elementy świata przedstawionego zawdzięczają wiele, jak widać, obrazowaniu gnostyckiemu. Rzeczywistość staje się dla doznającego podmiotu układem niekończących się antynomii, obejmujących wszystkie kategorie istnienia: mrok – jasność, sfera ziemską (i podziemną) – sfera astralna, zniewolenie – wolność, granice – bezkres, zamknięcie – otwarcie, małość człowieka – ogrom kosmosu. Bohater doświadcza rozdarcia świata, który nie stanowi harmonijnej jedności, lecz zawiera pierwiastki sprzeczne, stanowiące o nieustannym, nieznajdującym rozwiązania napięciu. Na nim samym również ciąży skaza niekompletności, wynikająca z niemożności zaspokojenia braku, osiągnięcia pełni istnienia, zintegrowania „ja”. Towarzyszy mu poczucie obcości, będące doznawaniem oddalenia od istoty życia, od prawdziwego świata¹⁰. Pozostaje on w fazie entropii, marząc o wypełnieniu pustki, wykroczeniu poza wyznaczony los i przeniknięciu sfery ducha, o uformowaniu „jednostkowej, świadomej siebie odrębności”¹¹, co przekracza już ramy gnozy, a przynależy psychologii głębi. Sugestywnym wyrazem owych duchowych tęsknot są odbywające się na poziomie nieświadomości

¹⁰ Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków 1994, s. 64–82.

¹¹ J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 222.

rojenja o sferze niebios, podczas których bohater – utraciwszy kontakt z rzeczywistością – pozostaje głuchy na wezwanie strażniczej trąbki.

Niemal całkowita ciemność, w której znajduje się bohater („leżałem w pomroce”), odnosi się tak do obszaru kazamatów, jak do jego własnej psychiki owładniętej przez mroki nieświadomego. Nietrudno się domyślić, że mamy w poemacie do czynienia z pejzażem wewnętrznym, „topografią świata imaginowanego”¹², a cała opowieść to relacja z „przeżycia duchowego”, nabierająca znamion projekcji głębokich pragnień. Podobne rozwiązania pojawiały się w twórczości Micińskiego wielokrotnie, na co zwracał uwagę już Jan Prokop: „Miciński odkrywa nieprzeźroczyistość własnego wnętrza i dlatego jawi mu się ono jako przestrzeń zewnętrzna. Zawartość psyche «wyprojektowana» jest w zewnętrzny obraz przestrzeni”¹³. W zbudowanym na antynomiach świecie przedstawionym jedna opozycja ulega zatem zatarciu: immanentne interferuje z zewnętrznym, dając mentalny krajobraz osamotnienia, zagubienia, osaczenia, tworzony nie tylko przez zamknięte wnętrza lochu, ale i otwarte, lecz wrogie przez swą rozległość obszary rozciągające się poza murami kazamatów.

Spętany w głębi lochów zbudowanych na skalnych wykrotach, skazany na nieustającą ciemność poniżej niedoścignionego poziomu gwiazd, trwa bohater w egzystencjalnej otchłani, w nicości bytu, w stanie przypominającym śmierć za życia. Tkwi gdzieś w podziemiach istnienia, uwikłany w mrok własnego wnętrza. Pozostaje na etapie katabazy, rozumianej jako próba penetracji własnej osobowości, jako spotkanie z tym, co nieświadome. Jest to więc katabaza w jej wzorcu Nervalowskim¹⁴. Od momentu rozpoznania obecności tego toposu wyrazistości nabiera wpisany w *Pieśń tryumfującej miłości* schemat mitu orfejskiego, potraktowany jednak *à rebours*, na miarę doświadczeń schyłku XIX wieku. Bezimienny bohater poematu to Orfeusz przetransponowany w czasy współczesne. Sytuacja jego zniewolenia w obszarze ciemności stanowi odpowiednik zstąpienia do Hadesu, jest zejściem w egzystencjalne czeluści, w piekło wewnętrzne, będące jednakowoż miejscem wtajemniczenia.

Podobnie jak tracki śpiewak – pogrąża się on w mroku (istotna wydaje się w tym kontekście etymologia imienia mitycznego lirnika wywodzona z greckiego słowa *orphne*, czyli mrok właśnie¹⁵), który umożliwia dotarcie do gnoseolo-

12 W. Gutowski, *W mroku gwiazd. Poemat metafizycznego protestu i rozpaczliwej nadziei*, w: tenże, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Akademia Bydgoska im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2002, s. 208.

13 J. Prokop, dz. cyt., s. 224.

14 Zob. więcej w interesującym opracowaniu Magdaleny Siwiec *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Universitas, Kraków 2002.

15 Zob. A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, w: tenże, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Alethia, Warszawa 2000, s. 65. Badacz wskazał w swym studium także inne, mniej chętnie przyjmowane przez uczonych, skojarzenia etymologiczne dotyczące imienia „Orfeusz”.

gicznej, metafizycznej i egzystencjalnej tajemnicy. Ciemność czyni jednostkę podobną ślepcowi – tak zresztą określa siebie na wstępie bohater poematu – lecz wyostża jej widzenie wewnętrzne¹⁶. Noc rozmywa kontury tego, co znane, burzy racjonalny obraz rzeczy, otwierając na inny wymiar poznania. Podczas jej trwania człowiek zdolny jest przeniknąć najskrytsze głębie istnienia¹⁷. Leży ona u podstaw mitu genezyjskiego, istniała bowiem przed stworzeniem słońca i księżyca. Ten aspekt silnie eksponowały kosmogonie orfickie, uznające Noc za bóstwo, z którego powstały wszystkie inne, za *arché*, przaprzyczynę i źródło całego wszechświata, co znalazło odzwierciedlenie w jednym z osiemdziesięciu siedmiu zachowanych do naszych czasów hymnów orfickich, napisanych rzekomo przez Orfeusza i należących do kategorii *teletai*, czyli wtajemniczeń, oraz wykorzystywanych – jak sądzą badacze – w charakterze pieśni podczas praktyki kultowej. Zgodnie z jego słowami, modlący się oddawali nocy cześć jako „rodzicielce tak bogów, jak ludzi” oraz „macierzy wszystkiego”¹⁸. Ważna zarówno dla orfików, jak i dla sensów omawianego poematu jest antynomiczność nocy: niesie ona grozę swą czernią i wiąże z podziemnym światem umarłych, a jednocześnie zawiera aspekt niebiański, uraniczny, ponieważ jedynie w mroku, na nocnym niebie, widoczne są gwiazdy¹⁹. Toteż w poemacie katabaza motywuje swe przeciwieństwo – anabazę; ma być niezbędnym wstępem, krokiem na drodze do transgresji, integracji „ja”, finalnej pełni, etapem inicjacji służącej połączeniu z absolutem²⁰. Preludium owej anabazy – której najistotniejszym elementem będzie spotkanie z księżniczką-Eurydyką – stanowi imaginacyjny wzlot ku niebiosom jako wyraz poczucia niespełnienia i tęsknoty. Widzialny firmament jest dla mężczyzny znakiem istnienia wspanialszej rzeczywistości i wartego spenetrowania obszaru tajemnic, daje złudzenie lepszego świata, ale jednocześnie swą niedostępnością urąga ludzkiemu nieszczęściu. Dlatego na widok konstelacji zawieszonych na sklepieniu niebieskim tuż nad jego głową, bohater stwierdza: „siedem gwiazd koronowało moje czoło niewolnika” (s. 49), co jest zarazem pierwszym sygnałem chrystusowych rysów postaci.

16 O znaczeniu motywu ślepoty pisałam w artykule „Bo mi się wciąż zdaje, gdy spojrzę na mnie, że widzi... nawet lepiej od innych... Że mnie do dna przeziera...”. *Symboliczne znaczenie ślepoty w dramacie młodopolskim*, w: Jacek Malczewski i symboliści, red. K. Stępnik, M. Gabryś-Stawińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2012, s. 317–333.

17 Zob. hasło *Noc*, w: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1989, s. 136–137.

18 [*Hymn*] *Nocy. Kadziło z pochodni*, w: *Hymny orfickie*, przekł. i oprac. E. Żybert, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012, s. 61.

19 Zob. *Komentarz*, w: *Hymny orfickie*, s. 116, przypisy 88 i 92.

20 Pionierskich interpretacji motywu schodzenia w głąb dokonała M. Podraza-Kwiatkowska w książce *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, zwł. s. 170–176.

To ważne, że bohater dostrzega nad sobą właśnie Warkocz Bereniki, związana z nim legenda aluzyjnie antycypuje bowiem rodzaj cierpienia, o jakie przyprowadzi mężczyznę wspinaczka na skałę podjęta w nadziei potwierdzenia związku z makrokosmosem. Gwiazdozbiór powstał przecież z miłości – to przeniesione na nieboskłon włosy żyjącej w III w. p.n.e. królowej Egiptu, która ścięła je i złożyła w ofierze za szczęśliwy powrót z wojny ukochanego męża Ptolemeusza III. Dodatkowo korona z siedmiu gwiazd nasuwa skojarzenia z Koroną Północną, która dla Greków była umieszczonym na niebie złotym diademem, jaki podarował Ariadnie jej niechciany mąż Dionizos. Powstały ok. trzech tysięcy lat temu mit o córce kreteńskiego króla, która zmarła na Naksos ze złamanym przez Tezeusza sercem, uważany jest za pierwszą literacko opracowaną historię tragicznej miłości, jaka przytrafia się i bohaterowi poematu Micińskiego. Czy jednak wspomniana w opowieści liczba gwiazd ma istotnie ważkie dla interpretacji poematu znaczenie? Wiadomo, że autor *Nietoty* wielokrotnie czynił siódmką komponentem semantycznym i kompozycyjnym swych utworów (*vide m.in.* siedem cykli tomu *W mroku gwiazd*), a mimo to trudno udzielić odpowiedzi na powyższe pytanie – także, a może przede wszystkim, ze względu na bogatą symbolikę tej liczby. Uwzględniając orfejski szyfr poematu, można przypomnieć, że Orfeusz uchodzi za konstruktora siedmiostrunowej liry, która wydawała doskonale dźwięki odpowiadające harmonii siedmiu planet. Uważano go bowiem za pierwszego w Grecji znawcę zasad astrologii, przenikającego arkanu niebios dzięki wiedzy o położeniu ciał niebieskich²¹. Znajomość nieboskłonu cechuje również narratora, który próbuje dosięgnąć tajemnic firmamentu poprzez fizyczne się doń zbliżenie, poprzez dosłowną wspinaczkę *ad astra*.

Zatem i Orfeusz, i bohater *Pieśni tryumfującej miłości* sięgają granicy świata dostępnego człowiekowi, pukają do bram nieznanego. Pierwszy schodzi do Erebu, drugi z podziemi bytu pnie się ku empireum – ze świadomością, że to wysiłek przekraczający możliwości ludzkiej kondycji, że nie sposób zdobyć pionowej skały stojącej w północnym narożniku więziennego podwórza. I rzeczywiście – wspinaczka po wąskich zrębach zostaje zahamowana na jakiejś skalnej przeszkodzie. A następnie w cudowny sposób wznowiona:

21 Zob. C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit – człowiek – literatura. Praca zbiorowa*, red. S. Stabryła, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 107, 117. W charakterze ciekawostkowego apendeksu można wspomnieć o jeszcze jednym siódmkowym aspekcie losów Orfeusza: według *Georgik* Wergilego tracki śpiewak przez siedem miesięcy płakał u źródła Strymonu po tym, jak Eurydyka pozostała w głębinach Hadesu. Ważną funkcję pełni siódmka w kosmologii gnostycznej, jest to bowiem liczba sfer rozciągających się wokół Ziemi i zamykających człowieka niczym w więzieniu oddzielającym od Boga. Podobnie duch człowieczy (pneuma) zniewolony jest przez siedem szat duszy.

[...] po zrębach wąziutkich piąłem się coraz wyżej – aż nagle uderzył głową o wykrot...

Kres tu mojej wędrówki ku gwiazdom...

Z rozpaczą przycisnąłem się do zimnej skały, jakby próbując rozeprzeć ją swoją tęsknotą –

A wtem stała się rzecz boska.

Srebrzysta melodia rozperliła się – niby słowiki w noc majową – z tajemniczych oddali płynie gondola cudownej brylantowej pieśni.

[...] nigdy potężniej huragan miłości nie uderzył w pierś niewolnika –

Wyciągnąłem ręce – i chwyciwszy jakąś wizję oparcia – rozkołysałem ciało swoje i ogromnym kręgiem je zatoczywszy – przerzuciłam w górę i czepiając się bieglem po skalistych zrębach jak łasica aż na szczyt (s. 49).

To ważny moment poematu. Nie tylko dlatego, że rozpoczyna on kluczową dla sensów utworu transgresję bohatera. Również z tego powodu, iż uprzytamnia, co jest owego doświadczenia katalizatorem. Nadludzka siła więźnia ma oto swe źródło w potędze muzyki, która – podobnie jak w micie orfejskim – posiada właściwości magiczne, silnie oddziałuje na otoczenie, łamie bariery, prowadzi poza granice widomego świata, porywa duszę, budząc w słuchaczu miłość. Narrator utworu zdradza wyraźne trudności z rozpoznaniem zagadkowej, trudno uchwytej natury korelacji miłości i muzyki, urastających do rangi sił sprawczych procesu poznania. Charakter całego zajścia – rozlegającej się niespodzianie pieśni, która wywołuje miłosny malstrom, oraz fenomenu naglej nadludzkiej siły – potrafi zamknąć jedynie w ramach formuły „stała się rzecz boska”, a konstatacja ta, będąca mglistą werbalizacją olśnienia, jest niewątpliwie i wyrazem przekonania o niebiańsko-boskim pochodzeniu muzyki. Moc melodyjnych tonów potężnieje, gdy stanowią one ekspresję namiętności. Wiedział o tym Orfeusz, próbując wyblagać u Hadesa uwolnienie Eurydyki. Miciński w intrygujący sposób odwraca sytuację mityczną: czarowne dźwięki, pozwalające bohaterowi-Orfeuszowi przekroczyć ograniczenia jego własnej kondycji i kontynuować inicjację, wydobywają się spod palców grającej na harfie²² księżniczki (Eurydyki), którą bohater widzi stojącą na

22 Orfeusza przedstawiano najczęściej z kitarą bądź lirą; harfa natomiast w kulturze starożytnej Grecji była instrumentem rzadszym i przeznaczonym głównie dla kobiet. Miciński mógł wybrać harfę jako instrument utożsamiany z mistyczną drabiną do nieba, przerzucający most między światami ziemskim i niebiańskim, a także łagodzący tęsknotę i melancholię (taką moc miała harfa króla Dawida, proroka). Nie bez znaczenia wydaje się również inspiracja słynnym tryptykiem *Ogród rozkoszy ziemskich*, który mógł pisarz widzieć w Madrycie, a w którego prawym skrzydle namalował Hieronim Bosch ludzkie ciało rozpięte w kształt krzyża na strunach olbrzymiej harfy i cierpiące piekielne męki. Zdaniem Cirlota, na obrazie Boscha „harfa mogłaby [...] symbolizować bolesne, krzyżowe rozpięcie człowieka między dążeniem do świata nadprzyrodzonego

tarasie otoczonego ogrodem Alkazaru, jaki autor *Nietoty* oglądał zapewne podczas pobytu w Hiszpanii, być może w Granadzie lub Sewilli²³. W proponowanej przez Micińskiego wersji *à rebours* to Orfeusz jest więźniem podziemnej krainy mroku, wyprowadzanym ku życiu (znakiem jego piękna jest przepych pałacu i jego otoczenia: cyprysy przypominające koronki, eukaliptusy niczym srebrne anioły, palmy o liściach imitujących strusie pióra, kaktusy naprężone jak węże zasłuchane we flet zaklinacza, rodyjskie marmury, posadzka rzeźbiona w złote arabeski) potęgą muzyki tworzonej przez kochającą kobietę.

Wyciągnęła ręce na spotkanie –

Oczy nasze stopiły się w jedno słońce upojenia – a z palców jej wybiegła skrzydlata wiekuista – święta – niewysłowiona – pieśń tryumfującej miłości (s. 50).

Uzucie wzbudzone pieśnią ma wymiar androgyniczny. Podmiot akcentuje jedność z ukochaną, w stanie utożsamienia upatrując objawienia absolutu: „Ja – Ty – i dusza nasza – Trójca nierozdzielna [...] – Adonai!...” (s. 50). Miłosną pełnię, o której pisał w słynnych dialogach Platon, transponuje Miciński w sferę *sacrum*, widząc w niej odbicie pełni i harmonii właściwych istocie boskiej, w sposób doskonały ucieleśniającej ideę wielości w jedności (Trójca Święta). Pamiętać jednak należy i o tradycji wcześniejszej. To pierwsi orficy, stawiając Erosa w panteonie najwyższych bóstw, uprzytomnili bowiem Grekom potęgę miłości przekraczającej ramy indywidualnego bytu, pozwalającej ludziom stworzyć doskonalszą od każdego z nich całość, wzbogacić jaźń dzięki drugiej oddanej im jaźni, a przez to wstąpić na prawdziwą drogę szczęścia i swobody²⁴. Idea miłości stanowiła istotny

a miłością, skutkiem czego całe jego ziemskie życie jest oczekiwaniem”. Ta interpretacja zadziwiająco dobrze wpisuje się w kontekst poematu (*Harfa* [hasło], w: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2006, s. 156; zob. też *Harfa* [hasło], w: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 108–109). Warto zaznaczyć, że harfa pojawia się stosunkowo często w poezji Micińskiego, m.in. w lirykach ***[*Kwiat purpurowy marznie w lodowni...*], ***[*Jam ciemny jest wśród wichrów płomień boży...*], ***[*Na księżycu czarnym wiszę...*], *Baśń*, *Głębinny duch*, *Zamek duszy*, *Msza żałobna*, *Reinkarnacja*, *Serenada*, *Droga Mleczna*.

²³ Por. Alkazar przedstawiony przez Przybyszewskiego – który razem z Micińskim był w Hiszpanii na zaproszenie Wincentego Lutosławskiego – w poemacie *Androgyne* z 1899 roku (wyd. os. 1900). Na temat pobytu Micińskiego w Hiszpanii zob. m.in. S. Pięgoń, *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: tenże, *Miłe życia drobiazgi*, Warszawa 1964; J. Illg, *Niesamowitego spotkania karty nieznanne. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 341–402; P. Sobolczyk, *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.

²⁴ Zob. A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 50–52. Według kosmogonii orfickiej Eros wylął się ze srebrnego jaja, które złożyła Noc. To on miał wprowadzić w ruch cały wszechświat (zob. m.in.

rdzeń ich doktryny²⁵. Zapewne dlatego tak chętnie zarówno do orfejskiego mitu, jak i do filozofii starożytnych orfików nawiązywali romantycy. Miciński u samego kresu XIX wieku spleta tradycję orficką z refleksją na temat przestrzeni wewnętrznej człowieka, w której dosięga on swej istotności – stąd w wypowiedzi narratora poematu mowa o duszy jako elemencie spajającym „ja” z „ty”, wspólnym dla pierwiastka męskiego i kobiecego. Stojąca na tarasie Alkazaru kobieta jest obrazem duszy bohatera – pochodząca z najgłębszych warstw jego nieświadomości animą (łac. dusza), z którą konfrontacja stanowi niezbędny krok na drodze indywidualizacji²⁶. Świadczy o tym również intrygująca „wertykalna” strategia: bohater musi podjąć trud anabazy, by ostatecznie z wysokiego szczytu ujrzeć księżniczkę daleko w dole („a w dole głęboko u stóp moich – maurytański ogród”, s. 49) – w głębinie własnej psyche.

Rozbudzona siła uczucia generuje wyrażoną w formie symbolicznych obrazów przemianę – kolejną fazę wyniesienia, które w intymnym doświadczeniu bohatera oscyluje na granicy projektowanego planu-marzenia i rzeczywistości. Z ukochaną u boku, jak Orfeusz przekracza wszystkie formy materii, pokonuje siły natury, wznosi się ponad to, co istnieje fizycznie, przemieszcza się ponad czasem i przestrzenią, poza granicę świata. Wzlatuje, pozostawiając w dole wszelkie uraniczne modele, wyzwalaając się spod ich wpływu i tym samym rzucając wyzwanie Demurgowi:

Z bezzmierną miłością trzymając ją w objęciach leciałem jak Demon ponad wszechświatami –

Jak Demon, którego niegdyś jedna kropla bólu mogła roztopić żelazo – a spojrzenie rezygnacji, rzucone w niebiosa, zatruwało je na wieki świętym wybrańcom i aniołom – teraz – roztopiony w szczęściu – jako obłok w zorzy porannej – cichy – jako sen kwiatów lub muzyka gwiazd – radosny – jako zwiastowanie słońca w noc polarną – płynąłem w krainy marzeń, jakich nie ma na ziemi – (s. 51).

Oksymoroniczne sensory, za pomocą których podmiot próbuje wyartykułować swój stan szczęścia, bez wątplenia korespondują z powiązaną z androgynią ideą *coincidentia oppositorum*. Co ważne jednak, bohater pozostaje na poziomie porównań językowych oddających niewyobrażalność i skalę doznań; nie zyskuje

R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 46).

²⁵ Obok idei związku wielości z jednością oraz idei nieśmiertelności dusz ludzkich.

²⁶ Personifikacje animy pojawiają się w twórczości Micińskiego częściej – zwracali na ich obecność uwagę J. Prokop, dz. cyt., s. 156 oraz W. Gutowski we wstępie do *Wyboru poezji z 1999 r.*, przedrukowanym następnie w zbiorze poświęconych Micińskiemu rozpraw *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej*, dz. cyt., s. 220.

bliskiego panteizmowi przekonania o stopieniu elementów wszechbytu w jedność. Nie integruje się z całością istnienia, lecz dystansuje odeń, szybując „ponad”. Powrót do średniowiecznego modelu uniwersum nie jest możliwy. Miłość nie scala kosmosu, którego heterogeniczność i rozpad są faktem (wielość wszechświatów, na którą wskazuje narrator), inicjuje natomiast penetrację i integrację wielowarstwowego „ja” w procesie konfrontacji z nieświadomością. Marzenie o jedności, będące sensem orfizmu²⁷, przenosi zatem Miciński w duchu *fin de siècle*'u na poziom jednostki i jej świata wewnętrznego. Dlatego komponentem pełni jest „dusza nasza”, nie zaś dusza (wszech)świata, a między tymi kategoriami w epoce intensywnych badań psychologicznych nie można już stawiać znaku równości. Nie zmienia to faktu, że miłość pozostaje w poemacie zasadą kosmiczną powiązaną z prawem harmonii, ta zaś przynależy do pola semantycznego związanego z muzyką. Wypada więc ponownie odwołać się do mitu, w którym harmonia Orfeuszowej pieśni odzwierciedlała harmonię świata, a nieco później posłużyła pitagorejczykom do opracowania koncepcji muzyki sfer, czyli muzyki płynącej z samego kosmosu, będącego źródłem najpiękniejszych tonów i doskonale zestrojonych dźwięków.

Skąd bowiem pochodzi właściwie pieśń słyszana przez bohatera? Z opowieści wynika, że wydobywa się ona spod palców księżniczki Alkazaru trzymającej w dłoniach harfę. Brak w utworze wzmianki o tym, jakoby księżniczka śpiewała, wręcz przeciwnie – podkreśla się jej milczenie; rozlega się zatem „pieśń bez słów”, zawierająca treści immanentne, a więc niepotrzebująca medium werbalnego. W przeciwieństwie do wyrażen językowych służących reprezentacji sfery fenomenów, muzyka – jak twierdził Schopenhauer – jest bezpośrednią ekspresją woli, odzwierciedla sedno podmiotu i zjawisk, czystą prawdę o nich²⁸. Bohater ulega jej czarowi, ponieważ jest ona uczuciem *per se*, siłą kierującą człowiekiem na równi

27 Tajemniczy związek wielości z jednością rozpatrywali orficy przede wszystkim na poziomie metafizyki, podkreślając związek teogonii z kosmogonią. Zwracali uwagę, że wielość wyłania się z jedności, ale po pewnym czasie do niej powraca a wszystkie rzeczy są tożsame. Na poziomie uczuć czynnikiem jednoczącym jest miłość i harmonia części tworzących całość. Ucieleśnienie marzeń o powrocie do pierwotnej jedni stanowi postać Orfeusza, który połączył różne wymiary istnienia poprzez zstąpienie do piekieł, a dzięki sile muzyki integruje wszelkie byty: bogów, ludzi, zwierzęta, rośliny. Dlatego w wierzeniach orfickich panuje zasada pojednania i zgody nie tylko między ludźmi, ale także między ludźmi a pozostałymi elementami świata (zob. A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 41, 49; M. Siwiec, dz. cyt., s. 13).

28 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 1–2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009 (tu zwłaszcza: t. 1 – par. 52 w księdze trzeciej; t. 2 – rozdz. 39 pt. *Przyczynek do metafizyki muzyki*). Na gruncie polskim Przybyszewski argumentował, iż muzyka jest doskonalsza od pozostałych dziedzin sztuki ze względu na najszersze możliwości ekspresji: „dla wszystkiego, co niepojęte [...], dla czego nie umieliśmy podać powodu, dla czego w mowie nie ma słowa, dla czego najbystrzejsze określenie jest tylko sztuką karcianą, dla tego mamy w dźwiękach wyraz” (*Z psychologii jednostki twórczej. Chopin*

z popędami i emocjami, które są składową woli; oddziałuje na najgłębsze doznania, ponieważ zostaje przez duszę całkowicie zrozumiana. Myśl niemieckiego filozofa – która reformatorom pokroju Wagnera pozwoliła widzieć w muzyce narzędzie *katharsis*, środek bezpośredniego odwoływania się do woli człowieka i poruszania jego istoty²⁹ – Miciński nasyca treściami metafizycznymi i psychologicznymi. Pieśń jest w poemacie nie tylko, jak mówi bohater, „niewysłowiona” (s. 50), lecz także – boska, a zatem powiązana z transcendencją i wyższym porządkiem.

Właściwa muzyka sfer pojawia się jako analogia dla stanu wewnętrznego podmiotu w szczytowym momencie anabazy. Istotne, że rozbrzmiewa ona nie w Kosmosie, lecz w narratorze, który szybuje ponad wszechświatami szczęśliwy i cichy niczym „muzyka gwiazd”, odnalazłszy wewnętrzną harmonię (użyte porównanie świadczy o tym, że Miciński znał pitagorejską ideę przyjmującą, iż muzyka sfer pozostaje niesłyszalna dla człowieka – „cicha” – z powodu dostojeństwa i triumfalności dźwięków, do odbioru których ludzki aparat słuchowy nie został dostrojony). Melodia ma zatem źródło w bohaterze, i to od początku, skoro poruszająca struny instrumentu księżniczka jest obrazem jego duszy. Można pokusić się o dalsze wnioski: Eurydyka-księżniczka zostaje utożsamiona z muzyką. Bohater-Orfeusz ma jej miłość tylko w pieśni, i tylko gdy rozbrzmiewa pieśń, pobudzona zostaje kreatywna moc jego wyobraźni, którą poświadczą słowami: „i tworzyłem światy wizyj – jakich nie było nigdy w raju –” (s. 51). Blanchot pięknie pisał w jednym z esejów: „Błąd Orfeusza zdaje się tkwić w pragnieniu widzenia i posiadania Eurydyki, podczas gdy jego jedynym przeznaczeniem jest pieśń”³⁰. Ale nie ma pieśni bez Eurydyki a Eurydyki bez pieśni, obie konotują w utworze upragnioną przez bohatera harmonię, która w świecie Greków znaczyła etymologicznie tyle, co zestrój, zjednoczenie, integralność składników, jako bogini patronowała zaś prawdziwej miłości. W poemacie Micińskiego sprzężenie zasłyszanych dźwięków z narodzinami uczucia ma więc charakter wielopłaszczyznowy i synkretyczny. Wyrazem łączenia różnorodnych tradycji jest wprowadzenie do poematu hebrajskiego imienia księżniczki – Miriam. Mało prawdopodobne, by Miciński zastosował je ze względu na znaczenie („być piękną”) i pokrewieństwo z egipskim słowem *mer*, tj. miłość, bowiem jego etymologia jest niepewna i budzi wątpliwości. Przypuszczalnie pisarz pragnął skierować uwagę czytelnika na starotestamentowy epizod, w którym siostra Mojżesza – ogarnięta duchem Bożym – śpiewa triumfalną pieśń

—
i Nietzsche, tłum. S. Helsztyński, w: tenże, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 21).

29 A. Nowok, *Nadczłowiek, dramat i katharsis. O filozoficzno-estetycznych aspektach reformy opery Ryszarda Wagnera*, <http://meakultura.pl/edukatornia/nadczlowiek-dramat-i-katharsis-o-filozoficznoestetycznych-aspektach-reformy-opery-ryszarda-wagnera-520> (dostęp: 10.10.2013).

30 M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 37.

chwały powodu przejścia Izraelitów przez Morze Czerwone. Egzegeci widzą w jej pieśni najstarszy dowód biblijny mówiący o wyjściu z Egiptu, a sama Miriam zyskuje ważną rolę w ucieczce „z domu niewoli”, w drodze ku wyzwoleniu, jakie ma stać się przecież i udziałem bohatera poematu.

Będący punktem wyjścia „duchowej przygody” model romantyczny, w którym kobiecie przypada rola cicerone, zostaje jednak przez pisarza odwrócony, podobnie jak sam mit o Orfeuszu. Iluzja niezwykłego wyniesienia i miłosnego spotkania pryska wraz z nadejściem świtu niczym czar w baśniach. Tylko noc jest porą kontemplacji, sprzyjającą próbie przeniknięcia tajemnic. Przed wschodem słońca bohater – spełniając nieme błagania księżniczki – zsuwa się w dół, w swą otchłań. Kolejna próba wdrapania się na szczyt w celu zyskania pewności, że spojrzenie ukochanej oraz doświadczenie bezkresu nie były wyłącznie sennym mirażem bądź halucynacją więźnia, już się nie powiedzie – zakończy bolesnym upadkiem ze skały i zakuciem w łańcuchy.

Od tego momentu dramatyzm przeżyć podmiotu ulega spotęgowaniu, choć na płaszczyźnie konstrukcyjnej utworu napięcie spada po kulminacyjnym momencie anabazy. Wrzuconemu do ciemnicy mężczyźnie pozostaje ponownie los niewolnika zawieszonoego „nad bezdenną próżnią” bytu, ale już z dojmującą, przeklętą świadomością istnienia doskonalszej rzeczywistości i niedokończonej szansy wykroczenia poza ograniczenia „ja”.

Bohater miota się między marzeniem o jedności rozumianej ontycznie i psychologicznie a przecuciem klęski tożsamej z unicestwieniem duchowym. Jego myśli się płaczą, organizm drży z zimna, jednocześnie płonąc od gorączki. Mężczyzna balansuje na granicy lęku przed końcem i pragnienia śmierci, którą przyzywa w tonie dekadencjonalnej litanii. Pojawiają się u niego pokusy masochistyczne i wampiryczne jako objawy agresji wywołanej narastającą złością i bezsilnością. Ze stanu bliskiego szaleństwa, spotęgowanego jeszcze przekazaną przez strażników wiadomością o ślubie księżniczki, ponownie – jak mu się zdaje – wrywa go pieśń, dodająca sił do zerwania kajdan i sforsowania krat. Wyzwolenie się z celi kończy się jednak ostatecznym upadkiem w rozpościerające się w dole a niedostrzegalne urwisko – symbolicznie: w przepaść psychiczną. W omdleniu spowodowanym uderzeniem bohater doznaje halucynacji, w których przenosi się na teren Alkazaru, podpatruje księżniczkę w towarzystwie jej oblubieńca, a następnie słucha wygrywanej przez nią na harfie pieśni weselnej, „czarodziejskiej pieśni, gwiazdami przetykanej”, w której widzi tym razem „pieśń zbzczeszczzonej miłości” (s. 60). Melodia, o której sądził, że jest kierowana do niego, przyprawia go teraz o niewyobrażalne katusze; miast wyzwalać jak w micie orfejskim – niszczy. Poszczególne dźwięki przypominają chińską torturę wodną:

[...] słucham przedziwnej melodii srebrzystych kropeł, które spadają wciąż na jedno miejsce mego mózgu –

naprzód jako płatki róż więdnących – potem – jako srebrzyste pieniądze – potem jako ciężkie gwoździe, którymi nabijają tarcze –
I wciąż rośnie ich moc – gradem siekąc mnie i deszczem kamiennym – druzgocąc mnie na wskroś [...]. (s. 60–61)

W scenie spotkania bohatera z księżniczką eksponuje Miciński motyw spojrzenia, tak istotny w micie orfejskim, ale niebagatelny i dla literatury młodopolskiej, eksponującej performatywny charakter patrzenia, wskazującej na jego hipnotyczną, uwodzicielską, erotyczną moc. Kontakt wzrokowy zbliża, zadzierzga silną uczuciową więź. Czytamy o niej już u Platona. W *Fajdrosie* filozof pisze, jak to promieniująca uroda młodego chłopca uwalnia strumień drobinek, które pobudzają oczy miłującego i przenikają w głąb jego duszy. Łaskotana przez wizualne cząsteczki psyche wysyła w odpowiedzi strumień, który – niesiony przez promień wzrokowy – kieruje się ku ukochanemu obiektowi, wciska w jego oczy, dosięga duszy i ją rozpala. Eros jest zaraźliwy, a infekcja przenosi się przez wymianę spojrzeń³¹. Wzrokowe porozumienie jest w poemacie Micińskiego, podobnie jak w greckiej koncepcji miłości, ważnym aspektem budowanej dwój-jedni (już w relacji z pierwszego kontaktu z księżniczką narrator akcentuje: „Oczy nasze stopiły się w jedno słońce upojenia” – s. 50), ale siła odrzuconego uczucia może sprawić, że wzrok pali, sprawia ból, zabija. Dlatego księżniczka łaskawie pozwala wynędzniałemu intruzowi wysłuchać ślubnej pieśni, ale jedynie po zawiązaniu mu oczu:

Nogi moje obrzękły – pierś zapadła się – ręce obwisły bezwładnie – i tylko w oczach skupia się moc – palą się – czuję wulkany, jakie z nich biją. Ona mimo woli odwróciła się w moją stronę – i krzyknęła przeraźliwie.
[...]
Boję się swego wzroku – i wbijam go w ziemię, bo wzrok szaleńca może zabijać –
[...]
Spotkały się nasze wejrzenia i harfa z brzękiem upadła na marmury.
„Związać mu oczy” [...]. (s. 59–60)

Niepożądane spojrzenie, będące złamaniem zakazu, wygórowanym żądaniem, niemożliwą do przewyciężenia pokusą, powiększa repertuar *loci communes* mitu orfejskiego oraz *Pieśni tryumfującej miłości*. Wyjście z piekła z (od)zyskaną Eurydyką nie udaje się ani bohaterowi mitu, ani powstałego prawie dwa i pół tysiąca lat później młodopolskiego poematu³², choć – zdawałoby się – jest nadzwyczaj bliskie,

31 F. Frontisi-Ducroux, *Oko, wzrok, spojrzenie – kilka greckich wyobrażeń*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2005, z. 3, s. 5–11.

32 O Orfeuszu wspomina po raz pierwszy w VI w. p.n.e. poeta Ilikos z Region. Tracki muzyk jest przedstawiony także na metopie z tego samego stulecia należącej do skarbcza Sykionczyków

niemal urzeczywistnione. Eurydyka jest przecież na wyciągnięcie ręki jako upragniony cel marzeń: Orfeusz, odwróciwszy się w kierunku ukochanej, traci ją na moment przed opuszczeniem Hadesu; nieszczęśliwy więzień, ośmieliwszy się pragnąć ujrzenia księżniczki, otrzymuje od jej dworaków cios w głowę w chwili, gdy – jak czuje – zarzuca mu ona ręce na szyję w geście duchowej doń przynależności.

I w mitologii, i u Micińskiego znajdujemy informacje o dalszych losach bohatera – osamotnionego, bolejącego nad stratą, pogrążonego w bezsilnej żałości. Bezimiennego więźnia czeka los banity na pustyni oraz poczucie wielkiego oszustwa, przekonanie, że „świata nie było i nie ma”, a jedyną rzeczywistością jest grzęzawisko, w które zapada jego „gnijąca dusza” (s. 61). O tak głębokiej rozpaczy poruszająco pisał w prywatnych notatkach Gustave Moreau, który mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Miciński tworzył swój poemat, pracował nad płótnem *Orfeusz na grobie Eurydyki*:

Dusza jest sama, utraciła wszystko, co było jej wspaniałością, jej siłą, jej słodyczą, płacze sama nad sobą, w zupełnym opuszczeniu, w niepokieszonej samotności; jej – czy i jej ciężka skarga jest jedynym ludzkim odgłosem w tej samotnej śmierci...³³

Francuski symbolista dostrzegł w micie sens głębszy, wykraczający poza li tylko miłosną żałobę. Utratę, jakiej doświadczył Orfeusz, interpretował nie na płaszczyźnie tragedii uczuciowej, lecz w wymiarze osobowościowym. Odczytywał ją jako klęskę jednostki, której pozostaje pustka duszy. Podobny wydzźwięk ma wersja Micińskiego.

Odnalezienie sensu „ja”, scalenie własnej podmiotowości i wyzwolenie z ontologicznych ograniczeń ku sferze transcendencji pozwalającej zharmonizować psychikę do stanu pełni, okazuje się wyłącznie rojeniem, mirażem spragnionego umysłu, imaginacyjną ułudą. Eurydyka, będąca w poemacie *le double* Orfeusza³⁴, pozostaje niezintegrowaną częstką jego osobowości, niespełnionym marzeniem o wykreowaniu indywidualnej jaźni, o samospelnieniu. Ekskursja poza granice dostępnego bohaterowi świata tylko przez chwilę ma znamiona przygody „ja”

w Delfach. Miłość Orfeusza i Eurydyki poświadczona jest już wyraźnie w *Alkestis* Eurypidesa, a więc w V w. p.n.e. Zob. m.in. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, t. 2, Pax, Warszawa 2008, s. 151–152 oraz Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, wyd. II popr., Świat Książki, Warszawa 1998, s. 355.

³³ Fragment tych niepublikowanych zapisków podaje M. Poprzęcka za: J. Paladilhe, *Gustave Moreau*, Paris 1971, s. 65. M. Poprzęcka, *W stronę ukochanych cieni. Obraz Orfeusza w sztuce symbolizmu*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 234.

³⁴ Ten inspirujący aspekt relacji kochanków eksplorował wcześniej Ballanche, którego *Orfeuszowi* poświęca uwagę w przywoływanej już pracy M. Siwiec (dz. cyt., s. 74–76, 133–134, 157–158 i in.).

tryumfującego. W istocie boleśnie uprzytamnia zniewolenie we własnym wnętrzu, niemożność przejścia z egzystencji-śmierci do egzystencji-życia, z piekła dezintegracji ku astralnej wolności (nad)boskich mocy. Co więcej, w rezultacie dotkliwej porażki owa doskonałość i majestatyczność *stellatum* podlega demistyfikacji. Celowość wszechświata zostaje podważona na równi z człowieczą zdolnością kreowania własnej podmiotowości. Gwiazdy, których widok motywuje do ekspansji psyche, „które mnie wzbijały – jak mówi bohater – ponad wszystkie szczyty mego więzienia” (s. 62), pozostają nieprzekraczalną granicą oddzielającą i od prawdy o „ja”, i od transcendencji: „znowu nad moją głową świecą” (s. 62). Trwają niewzruszenie, tak bezwzględne w swej constans, iż sprawiają wrażenie martwych. Ich światło zdaje się jedynie błędzającym w kosmosie echem pierwotnego blasku – budzącą nadzieję złudą, urągającą w istocie człowieczej przemijalności i metafizycznej tęsknocie. Owe gasnące gwiazdy³⁵ tworzą firmament-falsyfikat maskujący pustkę nieba, unieważniający sens ludzkiego dążenia wwyż, uświadamiający człowiekowi egzystencjalną nicość³⁶:

Kto wie? Może już od wieków zamarły –
i tylko upiory ich światel błędzą po pustyniach –
kształtem złamanego krzyża urągające... (s. 62)

Nawet jeśli istnieje porządek transcendencji, to człowiek go nie rozpoznaje i nie jest jego częścią³⁷. Harmonia wszechświata to iluzja, skoro *stellatum* jawi się jako cmentarzysko, przestrzeń upiorów zdestruowanego uniwersum, sfera nie tylko obca, ale i groźna, przysparzająca jednostce – z natury słabej i bezradnej wobec ogromu świata – bólu i cierpienia:

O gwiazdy!
Na waszych złotych ćwiekach krzyżujecie najbiedniejsze ze stworzeń –
bo już nie ma nic biedniejszego nad Pana wszechświatów – Syna bożego –
który kona – na krzyżu – gwiazd –
Jak cicho... (s. 62)

35 Ów astralistyczny symbol poezji Micińskiego analizował W. Gutowski w rozprawie „A gwiazdami osypuje Mrok...” *O symbolice uranicznej w poezji Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej, G. Halkiewicz-Sojak, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2006 s. 431 i nast. Praca ta została przedrukowana w najnowszej książce badacza pt. *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.

36 Podobne refleksje na temat sfery astralnej znajdujemy i u innych młodopolskich poetów – poświęciła im uwagę A. Wydrycka w artykule *Motywy gwiazd w liryce młodopolskiej*, w: *Poezja i astronomia*, s. 403–421.

37 Por. uwagi W. Gutowskiego, „A gwiazdami osypuje Mrok...”, s. 428, przypis 18.

Epilog anabazy podmiotu, konstatującego finalnie: „Ale te gwiazdy [...] znowu nad moją głową świecą”, sprawia wrażenie świadomej polemiki z Dantem, który po opuszczeniu zaświatów z ufnością spoglądał ku gwiazdom potwierdzającym ład świata i celowość pojedynczego istnienia w poincju każdej części *Boskiej Komedii*. Drugim celowo potraktowanym opacznie punktem odniesienia była zapewne dla Micińskiego słynna Kantowska formuła o „niebie gwiazdzistym nade mną”. Zawieszony między dwiema otchłaniami: nieskończonością i nicością, mógłby raczej bohater poematu powtórzyć za Pascalem: „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie”.

Wykorzystuje Miciński utrwalony w sztuce od wieków, a bliski myśli modernizmu za sprawą dzieła Nietzschego (ukończonego w 1889 roku, o czym świadczy datowanie na tytułowej stronie rękopisu, ale wydanego dopiero w roku 1908³⁸) – motyw *Ecce homo*. Paralele między przeżyciami bohatera a Pasją – akcentowane właściwie od początku poematu – w finale nabierają wyrazistości, układają się w spójny interpretacyjnie obraz: otóż najpierw korona z gwiazd niczym korona cierniowa, później przebijający bohatera „ostry gwóźdź zwątpienia” (s. 52), poczucie bólu i osamotnienia wyrażone w formule „O Boże – Boże – czemuś mnie opuści!...” (s. 55), wreszcie ukrzyżowanie na ćwiekach gwiazd. Bohater utworu byłby zatem Orfeuszem o Chrystusowych rysach – co ciekawe, nie po raz ostatni w twórczości Micińskiego. Cecylia Suszka podobieństwa do Nazarejczyka dostrzegła w Orfeuszu ze znacznie późniejszej, niedokończonej powieści *Mené-Mené-Thekel Upharisim!...* – wyszydzonym przez tłum, obrzuconym guzikami, z krwawiącymi rękami³⁹.

Paralela Orfeusz–Jezus tylko pozornie może budzić niezgodę czy zdziwienie. W istocie bliska była już tradycji wczesnochrześcijańskiej. W trackim śpiewaku widziano prefigurację Bożego Syna, którego przedstawiano z atrybutami Orfeusza: z lirą i w otoczeniu zwierząt (obaj mieli dar ich poskramiania); takie wizerunki Orfeusza-Chrystusa jako natchnionego śpiewaka i „dobrego pasterza” były elementem np. malowideł katakumbowych⁴⁰. Postać Orfeusza wzbogaciła więc symbolikę przedstawień ikonograficznych, ale odegrała również rolę znacznie poważniejszą: analogie między postaciami dotyczyły podobieństwa zjawienia się Orfeusza na wzgórzu w Tracji do transfiguracji na górze Tabor, roli rewela-

38 Wydanie polskie ukazało się w 1912 roku na podstawie wersji ocenzonej przez siostrę filozofa.

39 Zob. C. Suszka, *W poszukiwaniu utraconej jedni. O synkretyzmie kulturowo-religijnym w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 2, s. 175. Być może inspirację stanowił dla Micińskiego *Boski Orfeusz (El divino Orfeo, 1663)* Pedra Calderóna de la Barca – alegoryczny dramat związany z liturgią święta Bożego Ciała, w którym Jezus ukryty jest pod postacią mitycznego lirnika.

40 A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 30. Zob. też. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 340–341.

tora prawd wiecznych, motywu zstąpienia do Piekieł, udziału w tajemnicy życia i śmierci, konania w umęczeniu⁴¹, a także wspólnych elementów kultu religijnego (ofiara, oczyszczenie, łaska)⁴². Wybitny znawca tematu, Adam Krokiewicz uważał, że wśród chrześcijan z dużym prawdopodobieństwem było wielu nawróconych orfików, a ich wierzenia oraz dawne poematy orfickie miały wpływ na powstawanie gnozy chrześcijańskiej⁴³.

Paralela Orfeusz–Jezus ma w poemacie sens negatywny, odwrócony. W wersji zaproponowanej przez młodopolskiego autora ani Orfeusz, ani Chrystus nie są władni, by dokonać zjednoczenia przeciwieństw (przypomnijmy, że krzyż w symbolice wyraża ideę pojednania sprzeczności⁴⁴), doprowadzić do – użyję adekwatnego w kontekście poematu, astronomicznego określenia – koniunkcji zasady duchowej i ziemskiej, wyjść z obszaru śmierci.

Miłości wzniosłej, majestatycznej, która mogłaby być fundamentem jedności i autowtajemniczenia, miłości-sacrum z orfejskiego mitu, przeciwstawiona zostaje w poemacie miłość-profanum, odrzucona, będąca skutkiem pomyłki, a więc skalana nieautentycznością, poniżająca kochającego. Miłość triumfującą zastępuje miłość zbezczeszczona. Toteż będąca jej wyrazem pieśń jest świętokradztwem, znieważeniem rewelatorskiej, objawieńczej, sakralnej istoty muzyki, w której sens – jak się zdaje – bohater nie zaprzestaje wierzyć. Trzykrotnie powtórzony przez niego w finale przysłówki „cicho” staje się implicytywnym odzwierciedleniem tęsknoty za transgresyjną mocą wtajemniczenia przez dźwięk otwierający wrota innego świata, bezsilną skargą Orfeusza tragicznie pogrążonego w milczeniu.

U Micińskiego pozostaje wyłącznie cisza pod bezlitosnym niebem, które uświadamia człowiekowi jego samotność i potęguje odczucie uwięzienia w świecie pozbawionym metafizycznego uzasadnienia. Protagonista jest tu człowieczym widmem lamentującym pod upiorami gwiazd, przygniatającymi jak kosmiczny los. Modernistyczna potrzeba wyrwania się z zagubienia i regresu, wydobycia z pustki, spirali cierpienia i egzystencjalnej ciemności do pełni życia podmiotowego, nie zostaje spełniona. Zdezintegrowany podmiot nie odnajdzie sensu w miłości-transcendencji, bo ta przybiera znamiona tęsknoty za niemożliwym. Istota bytu, a przede wszystkim istota „ja”, pozostaje ukryta „za zasłoną Sais”.

41 Według różnych wersji mitu Orfeusz miał zostać rozszarpany przez zazdrosne trackie kobiety, na które po utracie Eurydyki nie zwracał uwagi, bądź przez menady, które rozerwały go na strzępy na rozkaz Dionizosa po tym, jak Orfeusz odwrócił się od boga i przeciwstawił składanym mu krwawym ofiarom oraz orgiom. Inny wariant podaje, iż Orfeusz zginął od Zeusowego pioruna za ujawnienie tajemnic świata zmarłych.

42 O podobieństwach postaci Orfeusza i Jezusa zob. M. Siwiec, dz. cyt., s. 130–148 (rozdz. *Religia*).

43 A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 30.

44 Zob. Krzyż [hasło], w: J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 208–209 oraz Krzyż, Ukrzyżowanie [hasło], w: M. Lurker, dz. cyt., s. 101–103.

* * *

Na zakończenie warto poruszyć kwestię ewentualnego związku *Pieśni tryumfującej miłości* z powstałą blisko dwadzieścia lat wcześniej, w roku 1881, nowelą Iwana Turgieniewa, noszącą dokładnie ten sam tytuł (*Pesn' toržestvujuščej ljubvi*). Badacze, zgadzając się, iż Miciński prawdopodobnie znał prozatorską perełkę rosyjskiego pisarza⁴⁵, bezradnie rozkładają ręce, próbując odpowiedzieć na pytanie, czy autor *Nietoty* zamierzenie odniósł się utworu poprzednika – tak wiele dzieli ekspresjonistyczny poemat od małej prozy, inspirowanej włoskim renesansem. Jako oczywiste podobieństwo wskazać można bowiem jedynie temat: niespełnioną miłość, ten jednak był wspólny dla ogromnej ilości młodopolskich dzieł. Sądzić można, że inspiracje tkwią głębiej i że Miciński czytał Turgieniewa przez Nietzschego. Bohaterowie noweli reprezentują bowiem wyróżnione przez niemieckiego filozofa przeciwstawne pierwiastki: uprawiający malarstwo Mucjusz – apolliński, pasjonujący się muzyką Fabiusz – dionizyjski. Drugi z żywiołów wiąże się z dążeniem do metafizycznego poznania i mistycznego zjednoczenia ze światem, z wejrzeniem w istotę rzeczy, z uczestnictwem w doskonałości i pełni (prajedni), której gorąco pragnie i podmiot poematu Micińskiego. Co więcej, odsłania on antynomiczność rzeczywistości, zbudowanej – jak u autora *Nietoty* – na opozycjach, wśród których jedna z najbardziej ważkich dotyczy dwoistej, tytaniczno-boskiej natury człowieka, zajmującej istotne miejsce w ufundowanej ma micie dionizyjskim doktrynie orfickiej⁴⁶.

⁴⁵ Zob. A. Semczuk, *Iwan Turgieniew*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970; W Gutowski, *Komentarz edytorski*, s. 302; W. Koschmal, *Przekształcenie noweli w poemat prozą*, „*Pieśń tryumfującej miłości*” I.S. Turgieniewa i T. Micińskiego, „*Rocznik Komisji Historycznoliterackiej*” 1990, t. XXVII, s. 171.

⁴⁶ Przypomnijmy: Tytani rozszarpali i pożarli Zeusowego syna – małego Zagreusa, ale z uratowanego serca boskiego dziecka odrodził się drugi Zagreus, czyli Dionizos. Zeus spalił Tytanów piorunem, zaś z ich prochów stworzył rodzaj ludzki, który nosi w sobie element „titaniczny”, zły, ale także pierwiastek boski z wchłoniętego przez Tytanów Zagreusa. Dlatego – jak uważali orficy – dobro walczy w człowieku ze złem, dusza z ciałem.

Bibliografia

- Blanchot Maurice, *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 35–42.
- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 325–340.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2006.
- Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, t. 2, Pax, Warszawa 2008.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Pax, Warszawa 1990.
- Frontisi-Ducroux Françoise, *Oko, wzrok, spojrzenie – kilka greckich wyobrażeń*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2005, z. 3, s. 5–11.
- Gmys Marcin, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2012.
- Graves Robert, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Gutowski Wojciech, „A gwiazdami osypuje Mrok...” *O symbolice uranicznej w poezji Tadeusza Micińskiego*, w: Wojciech Gutowski, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 298–315.
- Gutowski Wojciech, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o Twórczości Tadeusza Micińskiego*, Akademia Bydgoska im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2002.
- Illg Jerzy, *Niesamowitego spotkania karty nieznane. Korespondencja Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 341–402.
- Jastrzębek Martyna, *Muzyka w dramatach Tadeusza Micińskiego na przykładzie „Termopili polskich”. Misterium na tle życia i śmierci Księcia Józefa Poniatowskiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 58–76.
- Jonas Hans, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Wydawnictwo Platan, Kraków 1994.
- Koschmal Walter, *Przekształcenie noweli w poemat prozą. „Pieśń tryumfującej miłości” I.S. Turgieniewa i T. Micińskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1990, t. XXVII, s. 171–176.
- Krokiewicz Adam, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Aletheia, Warszawa 2000.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, wyd. II popr., Świat Książki, Warszawa 1998.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1989.

- Miciński Tadeusz, *Pieśń triumfującej miłości*, w: Tadeusz Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 47–62.
- Miciński Tadeusz, *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30 (z 27 lipca), s. 628–629.
- Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Nowak Iwona, *Muzyka w dramatach Tadeusza Micińskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 45–57.
- Pigoń Stanisław, *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: Stanisław Pigoń, *Miłe życia drobiazgi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 405–454.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Prokop Jan, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Przybyszewski Stanisław, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, tłum. S. Helsztyński, w: Stanisław Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 3–36.
- Ribot Théodule, *Logika uczuć*, tłum. K. Bleszyński, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921.
- Rowiński Cezary, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit – człowiek – literatura. Praca zbiorowa*, red. S. Stabryła, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 105–132.
- Schopenhauer Artur, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 1–2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Semczuk Antoni, *Iwan Turgieniew*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970.
- Siwiec Magdalena, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Universitas, Kraków 2002.
- Sławińska Irena, *Miciński i Hellerau*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 303–323.
- Sobolczyk Piotr, *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Suszka Cecylia, *W poszukiwaniu utraconej jedni. O synkryzmie kulturowo-religijnym w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2001, z. 2, s. 165–182.
- Tołstoj Lew, *Sonata Kreutzerowska*, tłum. M. Leśniewska, Książka i Wiedza, Warszawa 1987.
- Wiedemann Adam, *Sytuacja muzyki współczesnej i wizje jej rozwoju w prozie powieściowej Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, studia pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 505–516.
- Wydrycka Anna, *Motywy gwiazd w liryce młodopolskiej*, w: *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej, G. Halkiewicz-Sojak, Wydawnictwo UMK, Toruń 2006, s. 403–421.

Katarzyna Badowska

Mit orfejski à rebours. O Pieśni tryumfującej miłości Tadeusza Micińskiego

Streszczenie

Autorka interpretuje poemat prozą Tadeusza Micińskiego jako transpozycję mitu o Orfeuszu. Rozważaniami obejmuje przy tym nie tylko mit orfejski, ale i doktrynę orficką. Analizy sytuuje na szerokim tle podkreślającym znaczenie muzyki w Młodej Polsce. Odnotowuje kontakty pisarza z kompozytorami, reperkusje jego pobytu w Hellerau, a także utwory, w których tematyzował muzykę. W takiej perspektywie dokonuje analizy *Pieśni tryumfującej miłości*.

Słowa kluczowe: Mit o Orfeuszu i Eurydyce, muzyka w literaturze, Tadeusz Miciński, orfizm

Pieśń tryumfującej miłości by Tadeusz Miciński as an inverted version of the Orpheus myth

Summary

The author analyses *Pieśń tryumfującej miłości* (one the prose poems by Tadeusz Miciński) as an inverted version of the myth of Orpheus and Eurydice. The interpretation is embedded in the context of the Orphic doctrine and Orphic mystery cults. It refers also to the significant role of music – not only in the nineteenth-century literature but also in Miciński's life and work.

Keywords: The myth of Orpheus and Eurydice, Music in Literature, Miciński Tadeusz, Orphism

Katarzyna Badowska – autorka książki „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (2011), redaktorka takich tomów jak *Liryka Młodej Polski. Interpretacje* (2017), *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych* (2014), *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (2013). Zajmuje się literaturą przełomu XIX i XX wieku.

Monika Cieřlik*

Między Bogiem a Naturą Słowo i muzyka w świecie Leśmiana

Poezja Bolesława Leśmiana zarysowuje szereg wielokierunkowych relacji zachodzących pomiędzy Bogiem a Naturą¹. Pośrednikiem między nimi jest człowiek, a szczególnie obdarzony wyjątkową wrażliwością na głos świata poeta-śpiewak, w którym spotykają się oba bieguny i który zdolny jest odzwierciedlić je w słowie i muzyce. Poeta staje się instrumentem przeobiekowania pieśni świata w słowa, pozwalającym ją wyrazić. Muzyka tu występująca ma charakter witalistyczny², co oznacza nawiązanie do muzyki ludowej, natury i sił pierwotnych. Jej specyfika sprawia, że na różne sposoby wpływa na poszczególne składowe świata. Z jednej strony, prowadzi do ich ożywienia, przejścia ze sfery niebytu w istnienie, z drugiej strony, do zachowań autodestrukcyjnych, których rezultatem jest śmierć lub wcielenie się człowieka w Naturę. Słowo, będące atrybutem Boga, ukazane zostaje jako ograniczone i niezdolne do uchwycenia, jak to ujmuje Leśmian, tajemnicy istnienia. Elementem, który wyzwala je z więzów, jest rytm – to on pozwala

* Mgr; Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Humanistyczny, kierunek filologia polska, ul. Jagiellońska 11, 85-067 Bydgoszcz.

- 1 Pojęcie (i pisownię) „Natura” jako charakterystyczne dla mitu Natury (archaicznego), tyleż opozycyjnego, co splecionego z mitem Boga (nowoczesnym), przyjmuję za: L. Wiśniewska, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009.
- 2 Muzyczność obecna w poezji Leśmiana można powiązać także z witalizmem jako stylem muzycznym, w którym szczególną rolę odgrywają pierwotność instynktów człowieka, folklor oraz rytm. Zob. M. Gařiorowska, *Witalizm – panorama*, w: *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej 6–10 grudnia 1995 w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, pod red. K. Drobey, T. Maleckiej, K. Sz wajgiera, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 53–66.

„przeinaczyć” (Po, 356)³ treść. „Sztuka rytmu”⁴ jest niematerialna i bezcielesna, charakterystyczna dla pierwotności i zdolna wyrazić czyste myślenie. Wobec tego zadaniem poety staje się poszukiwanie odpowiednich słów i przemienianie ich treści za pomocą rytmu. Wspomniane skomplikowane relacje powodują, że Leśmianowski świat często usytuowany zostaje na krawędzi, na pograniczu, nad przepaścią. Rola, którą odgrywa w tej poezji Stwórca, okazuje się daleka od tej, jaką przypisuje mu chrześcijaństwo. Leśmian dokonuje zjednoczenia Stwórcy z Naturą, co odwraca znaczenie chrześcijańskich motywów, a czasem nawet prowadzi do zakwestionowania Jego istnienia.

Człowiek pomiędzy Bogiem a Naturą

Leśmian przedstawia poetę jako człowieka o ogromnej wrażliwości na głos świata, zjednoczonego silną więzią z Naturą. Te cechy wraz z wyraźnie podkreślaną sensualnością jego odczuć, wskazują, że związek poety, używając określenia Leśmianowskiego, z istnieniem zachodzi nie na płaszczyźnie umysłu, lecz cielesności. To poprzez swoje ciało, które zostaje włączone w nurt istnienia, poznaje on życie, wszechświat i wieczność. Ciało staje się narzędziem, dzięki któremu może ono przemówić, a dokładniej zaśpiewać, gdyż to, co w swoim wnętrzu odczuwa człowiek, jest muzyką – rytmem, tańcem i pieśnią świata: „Ciało me, wklęte w korowód istnienia, [...] Zna płąsy gwiazdne, wszechświatów taneczność / I wir i turkot rozszalałych jazd – / Pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność [...]” (C, 513). Poeta zostaje włączony w taneczny, śpiewny korowód, który obejmuje zarówno świat, a więc Naturę, jak i Boga, który go porusza i „rozdzwania” (C, 513). Pieśń przybywa do poety z zewnątrz, niezależna od jego woli i nie może on zapanować ani nad jej pojawieniem się, ani nad treścią. Bardziej przeczuwa jej obecność, niż jej doświadcza, bo jest ona czymś ulotnym, istniejącym poza formą. W wierszu *Zamyślenie* (Z, 276) zostaje przyrównana do dzikiego, niebezpiecznego, przybyłego z lasów zwierzęcia, które dopiero trzeba oswoić i nauczyć mowy. Takie porównanie podkreśla, podobną jak poety, dwoistość pieśni, która zawiera w sobie muzykę, utożsamianą z Naturą, dzikością i brakiem reguł oraz słowa, które odzwierciedlają rygor, porządek i prawo. Poeta jednak tylko wtedy, gdy będzie bierny i do pewnego stopnia przezroczysty, stanie się dla pieśni odpowiednim schronieniem. Będzie ona mogła wtedy sama się w nim przeistoczyć, przyoblec w słowa i,

3 B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010. Odwołania z utworów Leśmiana oznaczam w tekście głównym następującymi skrótami: C – [Ciało me, wklęte w korowód istnienia], D – Dąb, E – Epilog, G – Głuchoniema, I – Ideaty, J – Jadwiga, K – Karczma, Pi – Piła, Po – Poeta, Ś – Świdryga i Midryga, Z – Zamyślenie, dodając numer strony.

4 Tenże, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i opracował J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 22.

wreszcie, „wygwarzyć” (Z, 276). Przemianę tę rozumieć można jako przejście od dzikiej Natury do oswojenia przez słowo (należące do obszaru Boga, ale przeobrażone przez rytm).

Jakakolwiek ingerencja niszczy istotę pieśni i uniemożliwia objawienie się tajemnicy, dlatego też artysta stara się dla niej upodobnić do Boga: „być niewidzialnym, jak ten, co mnie stworzył” (Z, 276). W konsekwencji poeta nie jest twórcą, bo sytuuje się w hierarchii poniżej stworzonego dzieła: „[...] nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera” (Z, 276)⁵. Jego rolę można porównać do roli instrumentu, który pod wpływem impulsu rozbrzmiewa i pozwala słyszalnie zaistnieć dźwiękom. Jednak impulsem, który rozbudza poetę jest i samo istnienie, i Stwórca. Wedle słów śpiewaka, to: „Bóg [...] W pierś mą uderza i rozdzwania w dal...” (C, 513), burząc krew i wznecając twórczy obłęd. W ten sposób zarysowuje się obraz, w którym Bóg, rozdzwaniający człowieka, oraz istnienie, objawiające się jako pieśń, a wreszcie i ciało poety-śpiewaka, pełniące rolę narzędzia przemiany, tworzą całość (ale nie hierarchiczną).

Widoczne jest tutaj odmienne od chrześcijańskiego ujęcie Boga, który wykorzystuje cielesność, a więc sferę Natury, aby ukazać człowiekowi tajemnicę, umożliwić poznanie życia i wieczności. To poeta zatem stwarza obraz jedności: „[...] pieśnią całe ogarniam niebiosy, / I ziemię całą widzę poprzez śpiew!” (C, 513). Skoro pieśnią są życie i wieczność, to Bóg jako ten, który ujawnia tajemnicę, pozwala człowiekowi właśnie dzięki życiu i wieczności spojrzeć na niebo i ziemię, ogarnąć je, a więc ujrzyć całokształt istnienia wszechświata poniekąd boskimi oczyma.

Sposób, w jaki poeta-śpiewak ujmuje pieśń w słowa, związany jest z pojęciem „ideałów”, które w wierszu o tym tytule (I, 555–556) zostają przedstawione dwójście. W pierwszym przypadku to skończone, materialne kształty, uznawane za najwyższy ideał. Współdziałają one z myślą, ponieważ dzięki myśli twórca może

5 Fragment ten w ciekawy sposób wiąże się z cytatem pochodzącym z artykułu Andrieja Biełego: „Muzyka to okno, przez które wlewają się w nas potoki Wieczności i bryzga magia” (tłum. za A. Sobieską, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 118; zob. A. Белый, *Символизм как миропонимание*, w: tegoż, *Арабески*, Мусарет, Москва 1911, s. 225.). Oba teksty wykorzystują te same elementy – okno oraz śpiew i muzykę – jednak w odmienny sposób. Dla Biełego okno tożsame jest z muzyką, a więc to za pomocą muzyki w ludzi wnika z zewnątrz Wieczność i magia. Przy tym podmiot jest zbiorowy, co może oznaczać, że wszyscy ludzie predysponowani są do szczególnej, głębszej formy poznania. Inaczej dzieje się u Leśmiana – poeta stoi samotnie wobec tajemnicy i to z niego, a nie z zewnątrz, wydobywa się słowo. Dopiero ono wraz z muzyką staje się pieśnią, która, co warto podkreślić, tworzy się sama, bo poeta u Leśmiana nie śpiewa, a jest tylko narzędziem przeistaczania się muzyki w pieśń opatrzoną słowem. Wydaje się, że najważniejszym pytaniem, które rodzi się z zestawienia obu fragmentów, jest pytanie o to, kto otwiera okno przed Leśmianowskim poetą?

ując wszechświat w formie i symetrii. Jako drugi przypadek pojawiają się, jak nazywa je Leśmian, ideały czuć, których charakter jest odmienny. Obecne są one jedynie w marzeniach, a wyrazić się mogą tylko bezcielesnie. Ideały czuć ujęte w formę zatracają swoją istotę, bledną i ubożeją. Dla nich konieczny jest inny, niematerialny środek wyrazu. Zatem skontrastowane zostają tu myśl z czuciem oraz zmaterializowana forma z bezcielesnością. Za sprawą tej dychotomii uwydatnia się dwoistość i wewnętrzne pęknięcie samego człowieka, który czuje w sobie i próbuje wyrazić oba ideały. Z powodu tego rozdarcia postrzega on siebie jako pół-boga w życiu, a więc w sferze materii, i boga w ideale, czyli w bezcielesności marzenia: „Dwie nam są losów wyznaczone drogi: / Sługi i pana co włada wspaniale!” (I, 555). Paradoksalnie, ludzka cielesność, która umożliwia odczuwanie istnienia, okazuje się jednocześnie przeszkodą w jego wyrażaniu. W tej sytuacji słowo, będące głównym narzędziem poety, staje się kajdanami dla marzeń, ogranicza ich treść i istotę, jest trucizną, w której zanika to, co nieuchwytnie. Jedynym środkiem, mogącym unieść ideały czuć, okazuje się muzyka, to ona dzięki swojej bezcielesności staje ponad słowem i może wyrażać niewyraźalne. W ten sposób Leśmian wartościuje opisane elementy, sytuując tajemnicę ponad prawdą, bezcielesność ponad formą, uczucie ponad myślą, muzykę ponad słowem:

Są takie prawdy najwyższe i święte,
W krąg otoczone tajemnic krainą,
Które jakoby we dźwiękach zakłęte,
Tylko melodią gdzieś – w bezmiary płyną!...
(I, 555)

Jednak słowo, które okazało się ograniczone, może wyzwolić się dzięki rytmowi. W samoświadomości Leśmiana pełni on niezwykle ważną rolę⁶. Jednak wydaje się, że należy go rozumieć nie tylko jako środek poetycki, ale przede wszystkim jako odzwierciedlenie ruchu i zmienności świata. W rytmie poeta dostrzega pierwotność, która pozwala przemieniać słowa, uwalniać je z więzów zastygłych znaczeń – poeta: „słowa nawleka / Na sznur rytmu [...] Treść, gdy w rytm się stacza, / Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza” (Po, 356). Dopiero w ten sposób przeistoczona treść jest w stanie uchwycić tajemnicę. Leśmianowski poeta staje się więc poszukiwaczem przeinaczonych słów. Z tego powodu towarzyszą mu trud, łzy i obłąd. Twórczość staje się rozpaczliwą walką, próbą przywłaszczenia sobie Natury, a nawet sprzysiężeniem się z otchłanią. Bohaterem nie jest więc poeta racjonalny, ale jego antynomia – obłąkaniec. Podobnie sama poezja nie dąży do wyrażenia prawdy, lecz właśnie tajemnicy.

⁶ Zob. B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd oraz U źródeł rytmu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice...*, s. 40–42 oraz 52–58.

Wiersz *Poeta* ukazuje konsekwencje takiego stanu rzeczy – nieudolność artysty związaną ze zwykłymi ludzkimi obowiązkami i praktycznymi wyzwaniem życia. O to w utworze oskarża go żona: „Giniemy... Córki nasze – w nędzy i rozpacz... [...] Spójrz – my tu pod płótem / Mrzemy z głodu bez jutra, a ty nie wiesz o tem!” (Po, 356). Twórca jednak jest świadomy swojej niezaradności, cierpi z powodu krzywdy, którą zadaje własnej rodzinie, dlatego: „ze łzami w gardle / Wiersz układa pokutnie” (Po, 356). Tym samym poezja zostaje ukazana jako sposób na zadośćuczynienie za popełnione zło i beznadziejność ziemskiego życia. W odpowiedzi na dwoistość poety, jego szłał twórczy w nieunikniony sposób spleciony z uderzającą nie tylko w niego niezaradnością życiową, Bóg, nazwany tu znawcą słowa, kieruje do niego znamieny, bo także dwojaki, gest – uśmiecha się i jednocześnie grozi pięścią. Oznacza to, że Stwórca akceptuje poetyckie szaleństwo, tak jak wynikający z niego związek człowieka z Naturą. Natomiast potępia on życiową bezradność poety. Przy tym owa dwoistość dotyka również samego Boga. Z jednej strony, przedstawiony on zostaje jako stwórczyni ładu i harmonii, ten, który włada słowem, a kieruje się regułami i prawami. Jednak z drugiej strony, jest Bogiem szaleńców, popiera twórczy egoizm, słuszną dumę i chęć zapanowania nad Naturą, a nawet sam wywołuje w człowieku taki obłęd.

Poza omówionymi powyżej cechami, pieśń posiada jeszcze jedną, jak wydaje się, najgroźniejszą cechę – daje władzę. Przedstawione to zostaje w wierszu *Epilog* (E, 54), który ukazuje dwie odmienne postawy ludzi, dążących do poznania głębi istnienia. Pierwsza z nich reprezentowana jest przez człowieka wpatrzonego w życie, który chce swą duszę tchnąć w głąb marzeń. Spotyka się jednak z niemocą, popada w smutek i melancholię. Druga jest udziałem poety, który odwołuje swego „brata” od zapatrzenia w życie i świat. Według niego należy zapomnieć o krótkim i przemijającym życiu, a spojrzeć w dalekie szlaki gwiazd. Tym, co może uwolnić człowieka od banalności życia, jest znowu pieśń, więc poeta nakłania:

[...] Pij truciznę mej pieśni, cenniejszą od złota,
Pieniącą się obłędem wonnym, niby kwiaty!
[...] Pij truciznę mej pieśni i w tajemne znaki
Swych przeczuć wglądaj zawsze ufny, jako dziecię!
(E, 54)

Obłędna pieśń jest zarazem trucizną, odwołuje od racjonalnego myślenia, a wprowadza do sfery intuicji i przeczuć⁷. Ponadto wyrzywa duszę z ram przeznaczonego

7 Ten aspekt poezji Leśmiana łączony jest z filozofią Henri Bergsona, o której sam poeta pisze w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* oraz pośrednio w *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice...*, s. 7–20 oraz 21–39. Z szeregu opracowań na ten temat warto wymienić choćby następujące: M. Podraza-Kwiatkowska, *Leśmianowy „czyn”*,

jej śmiertelnego losu i pozwala zaistnieć w innym świecie, przekroczyć, ostre dotąd, granice. Poeta chce opanować bratnią duszę, co ważne „stworzoną od Bożego tchnienia” (E, 54) i dać jej – władzę swojej poezji – inne, dłuższe i lepsze istnienie. W ten sposób artysta podważa panowanie Boga nad duszą, natomiast w ostatniej strofie kreuje samego siebie na stwórcę:

A oto przykazanie daję ci w żałobie
 Z moich marzeń Synaju, gdzie ukryty płonę:
 Czyń tak zawsze i dumaj, jak gdyby ku tobie
 Oczy wszystkich umarłych były wciąż zwrócone!
 (E, 54)

Obecne są tu dwa odniesienia do Starego Testamentu. Pierwszym jest przekazanie przez Boga Mojżeszowi dziesięciu przykazań⁸, które w wierszu zostają zastąpione napomnieniem o umarłych, co też stanowi swego rodzaju nakaz moralny, jednak wypełniany nie wobec Boga, a innych ludzi. Drugim odniesieniem jest płonący krzew, w którym u podnóża góry Synaj ukazał się Mojżeszowi anioł boży i polecił mu wyprowadzić Izraelitów z Egiptu⁹. Oznaczać to może, że poeta swoją pieśnią chce uwolnić „brata” z niewoli racjonalnego myślenia, melancholii, smutku, pokładania nadziei w życiu. Niewątpliwie wiersz przedstawia poetę jako człowieka posiadającego boską władzę i roszczonego sobie prawo do kierowania ludzkim istnieniem. Natomiast narzędziem tej władzy staje się pieśń.

Bóg a Natura

Odrębną kwestię stanowi w poezji Leśmiana bezpośrednia relacja zachodząca pomiędzy Bogiem a Naturą, co chyba w najpełniejszy sposób ukazują ballada *Dąb* (D, 190–191), przy czym elementem pełniącym w tekście kluczową rolę okazuje się muzyka. Bohaterem wiersza jest dębowy upiór, który zjawia się w kościele i grając na organach zaczyna opowiadać o (u)czuciach (por. „ideały czuć”) lasu. Aby zrozumieć jego przynależność do Natury, warto przyrzeć się jego złożonej istocie. Łączą się w nim sfery duchowości i Natury. Upiór¹⁰ bowiem to zwykle potępiona, błakająca się dusza człowieka, natomiast dąb funkcjonuje jako symbol cielesnej

„Ruch Literacki” 1964, z. 5–6, s. 259–272 oraz J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 62–91.

⁸ *Księga Wyjścia* 20, 1–17, w: *Stary Testament*, tłum. Stanisław Łach, Pallotinum, Warszawa 1971, s. 85.

⁹ Tamże, 3, 1–12, s. 70.

¹⁰ Upiór to duch, widmo człowieka zmarłego, błakającego się po świecie i nawiedzającego żywych. Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa

siły, żywotności i długowieczności. Ważne jest również znaczenie, jakie posiadało to drzewo w wierzeniach ludowych. Dąb był poświęcony m.in. słowiańskiemu bogu piorunów Perkunowi, a co jeszcze ciekawsze, uznawano go też za narzędzie komunikacji między niebem a ziemią, a więc tym, co przynależne Bogu lub Naturze. Był też ojcem rodu ludzkiego oraz alegorią człowieka¹¹. Dla wydobycia związku dębowego upiora z Naturą znaczący okazuje się również refren ballady:

Grajże, graju, graj,
Dopomóż ci Maj,
Dopomóż ci miech, duda
I wszelaka ułuda!
(D, 190)

Upiorowi w grze ma pomagać Maj (którego rolę podkreśla zapis wielką literą) – miesiąc związany z rozkwitem przyrody, płodnością i witalnością oraz ułuda, a więc doświadczenie zwodnicze. Po raz kolejny Natura, muzyka i wyrażane przez nią uczucia stanowią opozycję dla rozumu. Pieśń, którą wydobywa z organów bohater, znacząco odbiega formą i charakterem od muzyki kościelnej. Określona zostaje jako „pokrzyżowanie” (D, 190) ryku, jęków, lamentów i wrzawy – zatem właściwie hałas. Jej opis odzwierciedla jednak założenia wspomnianego tu już witalizmu, który w muzyce jest kategorią wyrazową (tzn. nadającą jej określony charakter, pewną jednorodność interpretacyjną), zakładającą istnienie pierwotnej siły życiowej i towarzyszących jej wyznaczników, takich jak hałas właśnie, ruch, rytm, dynamizm, szybkość, zabarwienie folklorystyczne, sonoryzm¹². Zjawisko to odwołuje się do zmysłowego, wręcz biologicznego, postrzegania świata, jednak reprezentujące je kompozycje są niezwykle precyzyjnymi konstrukcjami, co tworzy efekt uporządkowanego chaosu¹³.

Niezwykłość muzyki dębowego upiora sprawia, że w kościele pojawiają się (na pewno przywykli do innego typu muzyki) słuchacze: święci, którzy wyszli z obrazów oraz sam Bóg, „niebywały w tej porze [...], lecz cały zasłuchany” (D, 190). Wtedy to organista wpadł w leśny szał i „Wygrzmiał z miechów to wszystko, co las myśli o Bogu!” (D, 190). Ale nie są to myśli pochlebne. Zaczyna on opowiadać muzyką historię cierpień przyrody – gra o obłędzie drzew, snach martwej zieleni, o rozpacz i marszach żałobnych, milczeniu i śmierci lasu, o łzach i nieukojonym

1982, s. 220–223 oraz *Upiory*, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 1231.

¹¹ Zob. *Dąb*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 63–65.

¹² Zob. I. Pacewicz, *Sonoryzm*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod red. Marka Podhajskiego, t. 1, *Eseje*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk 2005, s. 269–275.

¹³ M. Gąsiorowska, dz. cyt., s. 59–60.

żalu. Sam sposób gry przypomina raczej walkę z instrumentem, niż uporządkowany, opanowany akt twórczy – upiór uderza i bije w organy „rąk swych zmorą nie zmorą” (D, 190), „stare miażdżąc im koście” (D, 191). Zmora, rozumiana jako widmo dręczące człowieka w czasie snu, może stanowić nawiązanie do koszmaru sennego¹⁴ i sugerować, że muzyka ma oniryczny, odrealniony charakter. Podkreśla to jej związek z marzeniem i uczuciem, a tym bardziej stawia to ją po innej stronie, niż racjonalne myślenie. Ten sen nacechowany jest pejoratywnie – to koszmar. Ale właśnie jego ujemne zabarwienie współgra z treścią pieśni, bo przecież upiór opowiada muzyką o destrukcji i cierpieniu lasu. Sposób gry także odzwierciedla wyrażane emocje – hałas i koszmar łączą się z rozpaczą. Jednak powstała z celowego chaosu pieśń przybiera niezwykłą formę – staje się „od wnętrza zieloną, a po brzegach kwiatatą” (D, 190), a więc żywą. Pokazuje to, że chaos wiąże się z życiem, śmierć z odradzaniem, a muzyka odnawia się cyklicznie, niczym sama Natura. Pieśń staje się środkiem wyrazu dla tego, co dotąd pozostawało niewidoczne czy nieznane Bogu i potrafi bezsłownie opowiedzieć o uczuciach Natury. To właśnie muzyka sprawiła, że „między Bogiem a grajem znikła inszość i przedział” (D, 191), że możliwe stało się porozumienie reprezentantów dwóch przeciwstawnych biegunów. W tym momencie pieśń obejmuje swoim oddziaływaniem sam kościół, rozmurawia go od dołu i zazielenia, ocieniając twarze słuchaczy – można powiedzieć, że zaczyna przemieniać świątynię w sposób materialny, wpisując ją w Naturę. Podobny zresztą opis zamieścił Leśmian w szkicu *U źródeł rytmu*, w którym przedstawił działanie tzw. pieśni pracy:

Milczenie, utworzone wymarciem pieśni robotnych przy powstawaniu świątyni, wynagradza nam chóralny śpiew organów, który [...] świątynię z rytmu powstałą raz jeszcze w rytm obraca, raz jeszcze ją odbudowuje, [...] aby tym murom i sklepieniom ich życiorys śpiewny przypomnieć i zniewolić je do radosnej odnowy swych wcieleń [...]¹⁵.

Rytm przedstawiony zostaje jako czynnik mający moc odnawiania, a w tym kontekście gra upiora może mieć na celu odnowę kościoła, czy nawet religii – w taki sposób, aby uwzględniła ona i wpisała w swą istotę Naturę. Pieśń płynąca z organów w sposób decydujący wpływa także na Boga, nie tylko wzruszając go, ale i sprawiając, że w „duszy mu było i ruczajno i leśno” (D, 191). Oznacza to, że role Stwórcy i jego dzieła zostały tu odwrócone – to Natura przenika i odmienia boską duszę. Muzyka została tutaj przedstawiona jako siła wpływająca na duchowość, materię, byt absolutny, ale przede wszystkim jako pozytywna siła jednocząca i wprowadzająca porozumienie. Bóg, który „dotąd nie słyszał takiego organi-

¹⁴ Zob. A. Gieysztor, dz. cyt., s. 216–224.

¹⁵ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice...*, s. 56.

sty” (D, 191) dopiero poprzez muzykę poznaje uczucia Natury. Jest to ujęcie, które ujawnia, że wszechwiedza Boga nie jest oczywista, i ogranicza absolutyzację jego myśli, a jednocześnie podkreśla zdolność muzyki do wyrażania tajemnic i rzeczy niewypowiedzalnych.

Człowiek a Natura

Ważnym elementem w poezji Leśmiana jest taniec, który można interpretować jako swoiste przejście od *danse macabre* do tańca dionizyjskiego. Motyw ten towarzyszy wkraczaniu bohaterów na drogę prowadzącą ku otchłani lub ich przechodzeniu w sferę niebytu. Nie jest to jednak, jak w średniowiecznej koncepcji, obraz zrównania wszystkich ludzi wobec śmierci i wywyższenia Boga, który jako jedyny daje nadzieję na zbawienie. Podobnie sama śmierć nie zostaje ukazana jako kres życia, i nie podkreśla jego marności. Przeciwnie, Leśmianowski taniec przedstawia się jako obłądne, upajające doświadczenie pierwotności życia i związku człowieka z Naturą – śmierć zaś czy upadek w otchłań okazują się zjednoczeniem z istnieniem, powrotem do tego istnienia, pozwalającym stopić się ze światem w jedność. Za Nietzschem można by powiedzieć, iż dzięki muzyce i związanemu z nią tańcowi, człowieka opanowuje „przecucie najwyższej przyjemności, do której droga wiedzie przez upadek i negację, wskutek czego zda mu się, że słyszy, jakby przemawiała doń wyraźnie najgłębsza otchłań rzeczy”¹⁶. Owa przyjemność to wyrzeczenie się jednostkowej indywidualności człowieka na rzecz zjednoczenia z Naturą.

W balladzie *Piła* (Pi, 180–181) tytułowa zmora zostaje przedstawiona jako nęcąca kibicią, zębami, pocałunkami, uwodząca ludową pieśnią niczym wiejska dziewczyna. Kusi ona parobczaka obietnicą cielesnego spełnienia, jakiego dotąd nie doświadczył z żadną kobietą i o którym nawet nie śnił. Zdobyć kochanka dla niej samej oznacza zadawanie śmierci, jej namiętność sieje zniszczenie, a dawana przez nią rozkosz utożsamia się z bólem. Piła mówiąc: „idę w miłość, jak chadzałam na leśne wyręby” (Pi, 180), nie ma na myśli duchowego doznania, ale fizyczną bliskość, która ma stać się dla chłopca przekroczeniem granic, doświadczeniem nieznanego. To pożądanie oparte na instynkcie i dzikim pragnieniu, u którego kresu leży destrukcja. Zmora w miłosnym uścisku wydziera z kochanka „niejedną duszę” (Pi, 180), rozszarpuje go na części i rozrzuca po świecie z szyderczym okrzykiem: „Niechaj Bóg was pouzbiera, ludzkie omieciny!” (Pi, 180). Wydaje się, że przywołanie w tym momencie Stwórcy ma ukazać rozrzucenie szczątków jako zemstę na Bogu, który nie rozumie namiętności, nie akceptuje popędu Natury.

16 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Alethia, Warszawa 2009, s. 197.

Motyw rozszarpania ciała na części jest znany z mitologii archaicznej: Dionizosa Tytani rozszarpali na kawałki a towarzyszące mu w orszaku bachantki w szale rozrywały swoje męskie ofiary¹⁷; także Ozyrys zamordowany przez swego brata Seta, boga Zła, rozcięty zastał na piętnaście kawałków rozrzuconych po całym Egipcie¹⁸. Warto też wspomnieć, że w *Narodzinach tragedii* Nietzsche opisuje przemianę rozdartego Dionizosa w cztery żywioły¹⁹, a więc pokazuje swoiste zjednoczenie boga ze światem. Podobnie też dzieje się w *Pile*, gdzie morderstwo nie jest wymierzone przeciw parobkowi, ale ma, by tak rzec, unieważnić Stwórcę. Dlatego szczątki chłopca zostają wpisane w Naturę i jej różne wymiary:

Piersią, sobie przywłaszczoną, jar grabieżczo dyszy,
Uchem, wbiegłym na wierzchołek, wierzba coś tam słyszy!
(Pi, 181)

W ten obraz śmierci *à rebours* włączone zostały gesty skierowane do Boga, który nie istnieje:

Jedna noga popod lasem uwija się w tańcu,
Druga włóczy się na klęczkach po zbożowym łańcu.

A ta ręka, co się wzniosła w próżnię ponad drogą,
Znakiem krzyża przeżegnała nie wiadomo kogo!
(Pi, 181)

W tym fragmencie pojawia się nie tylko obraz śmierci *à rebours*, ale i obraz tańca *à rebours*, mianowicie tam, gdzie „noga popod lasem uwija się w tańcu” (jako przeciwieństwo nogi klękającej lub kreslającej znak krzyża ręki), możemy dostrzec odwrócenie koncepcji średniowiecznego tańca śmierci i jego znaczenia²⁰. Idea tańca śmierci, unicestwiającego wszystkich ludzi, nie znajduje swojego odzwierciedlenia w tańcu szczątków parobka, ponieważ one nie podlegają śmierci,

¹⁷ Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. S. Tokarski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2007, s. 338–351 oraz R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 102–108.

¹⁸ Zob. M. Eliade, dz. cyt., s. 113–129 oraz Ozyrys, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 813.

¹⁹ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 108.

²⁰ Zob. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, tłum. T. Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 105–180; J. Barański, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Astrum, Wrocław 2000, s. 11–34; J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 168–183.

trwają w świecie Natury i prawdopodobnie tak, jak to się dzieje w świecie Natury, pozostaną na wieczność wpisane w cykl umierania i odradzania się. Ponadto Bóg nie reaguje na śmierć chłopca, nie przenosi go w zaświaty, nie odpowiada na jego pobożne gesty. W osobie Stwórcy nie realizuje się chrześcijańska nadzieja na pośmiertne wynagrodzenie ziemskich cierpień. Można więc powiedzieć, że taniec szczątków chłopca staje się zaprzeczeniem sensu *danse macabre* – rozszarpanego człowieka nie dotknął śmiertelny los, przeciwnie, tańczy on odrodzony do innej formy istnienia.

Inny wariant tej sytuacji znajdziemy w wierszu *Jadwiga* (J, 358–359), którego bohaterka, podobnie jak chłopiec uwiedziony przez Piłę, trawiona jest przez głód erotyczny i doświadcza miłości połączonej ze śmiercią. Dla niekochanej Jadwigi brak pieczyoty stał się największym cierpieniem i właśnie dlatego decyduje się zasmakować jej choćby z czerwem, który reprezentuje śmierć:

„Owom – twoja! Pieść do syta! Nie szczędź w lesie mego ciała!
Jam tu przyszła nie po to, bym się sama ostała...”
(J, 358)

Jej pragnienie cielesnej bliskości zostaje spełnione, natomiast czerw, który przenika kochankę do kości, pozostaje nienasycony – niczym sama śmierć. Życie staje się ofiarą złożoną w zamian za miłość, a doświadczenie erotyczne okazuje się doświadczeniem śmierci. Ciało Jadwigi, będące jedyną drogą do zaspokojenia, bezpowrotnie przeniknięte przez larwę, przemieniło się w zgniliznę, a zostaje po nim biały szkielet, który zadaje gniewne pytania o obietnicę nieba i istnienie Boga:

„Powiedz, czerwiu, gdzie jest tysiąc obiecanych w niebo ścieżek?”
A on tylko popatrzył – i nic nie rzekł, nic nie rzekł...
„Powiedz, czerwiu, czy Bóg widział moje męki, moje zale?
I czy jest On w niebiosach, czy też nie ma Go wcale?” –
(J, 359)

Zatem Bóg i wiara w wynagrodzenie ziemskich cierpień są ostatnią nadzieją Jadwigi. Tylko Stwórca mógłby uzasadnić celowość jej utraconego życia i dać pocieszenie. Jednak w tym świecie Stwórca nie istnieje – czerw „zadarł pysk ku niebu i mackami wzruszył dwiema / I pokazał na migi, że go nie ma, bo – nie ma!” (J, 359). Ma tu miejsce szereg paradoksów: historia śmierci wydarza się w maju, miesiącu witalności i płodności Natury; miłosna pieczyota sprowadza śmierć, więc pragnienie spełnienia okazuje się destrukcyjne; Boskie obietnice nie zostają dotrzymane, co podważając fundamentalną zasadę świata, pozbawia człowieka oparcia i nadziei. To moment przełomowy dla bohaterki, która teraz spogląda w zaświaty – i tańczy oraz śmieje się na sposób dionizyjski:

A tam – nicość, rozścierwiona od padołów aż do wyżyn!
I tańczył i śmiał się biały szkielet Jadwiżyn...
(J, 359)

Nicości, w którą spogląda Jadwiga, nie należy rozumieć jako realizacji motywu *vanitas*, nie jest ona symbolem przemijania i nietrwałości, ale, jak się wydaje, stanowi kontrpropozycję dla chrześcijańskiego obrazu zaświatów. Unieważnia istnienie Boga, a nawet go zastępuje, stając się jednak nieostatecznym kresem ludzkiego istnienia. Taniec i śmiech szkieletu odartego z nadziei są również w tym wypadku odwróceniem *danse macabre*. Jeśli w epoce średniowiecza czy baroku śmierć obracała w nicość grzeszne i potępiane ciało, ale dla duszy Bóg pozostawał zbawieniem, to w świecie Jadwigi nie ma Boga, a przy tym śmierć jej ciała nie oznacza nieistnienia, lecz (w domyśle) umożliwia przekształcenie się czerwia w dojrzałą postać bytu. Również emocjonalny charakter tańca został odwrócony – nie jest on tożsamy ze strachem i poczuciem marności, ale z wyzwolonym ze złudzeń śmiechem (który w kulturze judeochrześcijańskiej, szczególnie gdy przypisywano go kobiecie, kiedyś był uznawany za grzeszny²¹). Zakończenie po raz kolejny uzmysławia to, że w poezji Leśmiana tradycyjny obraz chrześcijaństwa zostaje podważony, a wyznaczane przez niego granice moralne – zatarte.

W *Jadwidze* obecne są elementy, które sytuują Leśmianowski świat na pograniczu. Opisane tu wydarzenia rozgrywają się w maju, a „Maj był w lesie i na polu i opodal – na rozstaju” (J, 358) – w miejscu, gdzie rozchodzą się drogi. Ponadto, aby upewnić się o nieistnieniu Boga, Jadwiga znalazła się na krawędzi świata i zaświatów: „ku snowi wieczystemu uchyliła nieco czoła / I spojrzała w zaświaty, a tam nicość dokoła!” (J, 359). Pogranicze sprawia, że zarówno bohaterowie, jak i wydarzenia obecne w poezji Leśmiana, nie są jednoznaczne i spójne, ale znajdują się w momencie przejścia, przeobrażenia, ewolucji w inny stan czy postać.

Pogranicze

Motywow krawędzi, granicy, czy przepaści, a także przejścia pomiędzy nimi lub metamorfozy, często towarzyszy muzyka o charakterze witalistycznym. W wierszu *Świdryga i Midryga* (Ś, 173–175) zarówno treść, jak i budowa wersyfikacyjna oparte zostały na motywie żywiołowego tańca, który kreuje wszechobecny w utworze dualizm. W czasie pijackiego cwału tytułowi bohaterowie zostają zaskoczeni przez Południcę. Ten kobiecy *daemon meridianus* pragnie, by obaj go w tańcu „wyhulali” (Ś, 173). W samej postaci Południcy zawarte są elementy pogranicza: to demon pojawiający się w południe, a więc w momencie, który dzieli dobę na dwie części,

21 Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 145–151.

a właśnie w tym momencie odbywa się taniec tytułowych opojów; zaskakuje ona swoje ofiary zwłaszcza, gdy te odpoczywają na miedzach – przestrzeniach granicznych, na których najczęściej przebywają widma; ponadto to demon powietrzny, zatem sytuujący się pomiędzy niebem a ziemią²². Podwójność i rozdwojenie przenikają tu zresztą wszystkie elementy świata. Ponieważ Południca jest jedna dla obu dionizyjskich tancerzy, więc „rozdwaja się po równu, rozszczepia się żwawo / Na dwie dziewczki, na siostrzane – na lewą i prawą” (Ś, 173), nie tylko istniejąc podwójnie, ale też tworząc opozycję prawej i lewej strony. Taniec porywa wszystkie postaci, potęgując w nich wzajemne nienasycenie:

Jedna dziewczka rąk ma czworo i cztery ma łydy!
Niech opoją nas do reszty twe słodkie bezwstydy!
(Ś, 173)

Doprowadza on do śmierci widma, stając się formą przejścia z życia do śmierci. Ciało dziewczyny „podwójne w tańcowaniu, a w śmierci dwukrotne” (Ś, 174) zostaje pogrzebane w dwóch trumnach, które zaczynają uczestniczyć w tańcu, włączając w niego samą śmierć. Ten obłądny wir mąci rozum bohaterów i odbiera im poczucie tożsamości, bowiem obaj łączą się w Świdrygę-Midrygę, nie potrafiąc już rozróżnić, która strona świata jest lewą, a która prawą, w której trumnie leży czyja dziewczyna. Opoje tańcząc, zbliżają się do skraju przepaści:

Tańcowali na czworakach, tańcowali płazem,
Tak i nie tak – i na opak – razem i nie razem!

Aż wzwichrzeni w mrok dwóch trumien jak dwa błędne wióry,
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!
(Ś, 175)

Muzyka w widoczny sposób odpowiada za świat przedstawiony utworu. Wzniesając nieustający ruch, zaburza trwałe formy. Jej pierwotny charakter aktywuje poziom nieświadomości w psychice Świdrygi i Midrygi, co prowadzi do ich upadku w otchłań – którego nie powstrzymuje samozachowawczy rozum. Uwzględniając kontekst muzyczności, można powiedzieć, że bohaterowie stają się ofiarami Południcy właśnie za przyczyną tańca i jego obezwładniającej siły. Obecny w wierszu motyw tańca nad przepaścią, przejścia z życia w śmierć i wielopoziomowego rozdwojenia łączy się w interesujący sposób z samą strukturą tekstu. Ballada została napisana charakterystycznym dla twórczości Leśmiana

22 Zob. A. Gieysztor, dz. cyt., s. 239 oraz *Południce*, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 905.

dystychem²³, który uwydatnia średniówki i klauzule, natomiast zupełnie eliminuje przerzutnie. Ponadto sylabizm czternastogłoskowca w zestawieniu z muzycznym, silnie zrytmizowanym charakterem wiersza, powoduje jego sylabotyzację²⁴. Jednak, co najbardziej istotne, zestawienie występujących w utworze stóp metrycznych i ich akcentów (peon III i amfibrach) z rytmem i akcentacją mazura ujawnia, że nakładają się one na siebie z pełną zgodnością. Dla mazura charakterystyczne jest akcentowanie drugiej lub trzeciej miary i figury rytmiczne składające się z występujących naprzemiennie czterech (co odpowiada peonowi III) i trzech (co odpowiada amfibrachowi) nut. Odzwierciedlenie rytmu tańca w wersyfikacji *Świdrygi i Midrygi* potęguje muzyczność wiersza i tworzy jego dosłowny związek z muzyką.

Przestrzeń pogranicza przedstawia też wiersz *Karczma* (K, 367), opisujący miejsce znajdujące się „między niebem a piekłem” (K, 367), a więc poniekąd wpisane w chrześcijański, hierarchiczny model budowy świata. W karczmie, z jednej strony, przebywają widma umarłych grzeszników: pijaków, skąpca, zbrodniarza, nierządnicę, lubieżnego tłuściocha, którzy w dalszym ciągu oddają się występkom popełnianym za życia. Poza nimi:

[...] są w karczmie grajkowie, stłoczeni w kapelę,
Co dbają o płas cieniów i o ich wesele,
A grają im takiego szczękacza-brzękacza,
Że karczma z tancerzami w otchłań się zatacza [...]!
(K, 367)

Jeszcze raz pojawia się motyw tańca prowadzącego ku otchłani, choć tym razem nie sprowadzającego obłędu, jak miało to miejsce w *Świdrydze i Midrydze*. Jest on jednak dziki i potęguje pijackie szały. Określenie muzyki jako szczękacza-brzękacza oznacza, że brak w niej klasycznej harmonii czy melodii, które zastąpione zostają przez hałas. Z drugiej strony, w opozycji do potępieńców pojawia się postać staruchy, matki pięciorga wisielców. Ona jako jedyna nie jest przedstawiona jako przestępczyni, lecz wspomina piękno i słodycz swojej pierwszej miłości. Nie słucha wrzawy tancerzy, ale na „rdzawym grzebieniu” (K, 367) wygrywa swoją własną muzykę – polkę-wytrzykątą. Wytrzykąt to ludowa nazwa tańca – tzw. wściekłej

²³ Zob. M. Głowiński, *Dystychy balladowe Leśmiana*, w: *Z teorii i historii literatury: prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. 131–155.

²⁴ O sylabizmie jako mierze wiersza ludowego zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 469–479.

polki – który występuje na terenie Rabki-Zdroju²⁵. Taniec, mający określoną formę i charakter, kontrastuje więc z grą kapeli, a tym samym podkreśla różnice w postawie i zachowaniu obecnych w karczmie postaci, które podobnie jak sama karczma, zawieszona między niebem a piekłem, sytuują się „pomiędzy” – a mianowicie pomiędzy grzechem a marzeniem.

Pogranicze pojawia się u Leśmiana także jako metafora niewyraźności, przejścia słowa w niebyt. Ucieleśnieniem tego znaczenia jest tytułowa bohaterka *Głuchoniemej* (G, 46–74), wiejska dziewczyna, w której mimo jej milczenia obecne jest słowo, a dokładnie „gadatliwa śpiewka” (G, 46). W sposób dostrzegalny uobecniają się w niej tajemnica i pieśń, ale nie mogą zostać wyrażone, ujęte w formę. Głuchoniema jest w wieloraki sposób obca: nie wiadomo skąd przyszła; czy jest realna, czy wysniona; nikt nie zna jej imienia, ani treści drzemiących w niej słów. Ona sama nie może się wyrazić, przedstawiona jako „śpiewaczka bezgłośna, lira bez lirnika” (G, 46). Zostaje porównana do rzeki płynącej przez wieś – mimo że ludzie nazywają ją Tykicz lub Mohiła, Daleka lub Bliska, także pozostaje bezimienna, bo „trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...” (G, 46). Warto zwrócić uwagę, że nazwy nadane rzece przez mieszkańców wsi w znaczący sposób ilustrują tkwiącą w niej sprzeczność – to, że jej charakter nie jest jednoznaczny i domaga się rozbieżnych określeń. Daleka i Bliska to oczywiste antonimy, natomiast słowo Tykicz (nazwa rzeczywistej rzeki znajdującej się na terenie Ukrainy) pochodzi od ukraińskiego czasownika *tekty* (текти) oznaczającego „ciec”, „płynąć”, co stanowi kontrast wobec nazwy Mohiła (czyli mogiła), sugerującej stałość i związaną z jednym miejscem poprzez śmierć. W tym ujęciu rzeka także znajduje się na pograniczu – tego co dalekie i bliskie, zmienne i stałe. Ponadto nie ma dna, które zgubiła w snach, jest więc pozbawiona przynależności do miejsca. Głuchoniema i rzeka żyją w przyjaźni, łączy je bezimiennność, szukają w sobie tego, czego nie mogą wyrazić. Dziewczyna przychodzi nad rzekę wieczorami, a więc w granicznym momencie „między dniem a nocą” (G, 47), zagląda w wodę i na dnie próbuje zobaczyć swoje odbicie, które przemówi. Ale rzeka nie ma dna, a dziewczyna milczy. Obie znajdują się pomiędzy tym, co wyrażalne i niewyraźne, pomiędzy uwiecznionym wewnątrz siebie słowem a światem, i tak „nad bezimienną rzeką stoi bezimienna...” (G, 47).

Konkluzje

W poezji Leśmiana dochodzi do pojednania biegunów Boga i Natury oraz porozumienia między nimi, którego instrumentem staje się człowiek, a owocem – jego twórczość, ale czasami także do ich walki, której ofiarą staje się człowiek, a konsekwencją może być całkowite zanegowanie istnienia Boga. Wydaje się, że w tym

²⁵ Zob. D. Majerczyk, *Ślady folkloru muzycznego Rabki Zdroju i okolic*, „Etnomuzykologia Polska”, 2016, nr 1, s. 71–78.

odwiecznym sporze to jednak Natura okazuje się siłą dominującą. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że Leśmianowski Bóg nie do końca tożsamy jest z Bogiem chrześcijańskim. Brakuje mu wszechmocy i wszechwiedzy, a i los człowieka wymyka mu się z rąk (czy, właściwie, zostaje z nich wyrwany przez Naturę). Niewątpliwie ponad tymi sprzecznościami znajduje się muzyka i to ona niezmiennie towarzyszy istnieniu wszechświata w przeciwieństwie do słowa, które zostaje ukazane jako ograniczone i niezdolne do wyrażenia tajemnicy.

Muzyka działa przede wszystkim jako pieśń istnienia, a z tego powodu najbardziej wpływa na samego poetę-śpiewaka, będąc w tym ujęciu głosem tajemnicy, przeczuciem, samym życiem i wiecznością. Ale ma ona też cechy, dzięki którym staje się pożądanym narzędziem w rękach człowieka i Natury. Będąc sztuką związaną z poezją, potrafi wyrażać niewyraźne, ujmować nieuchwytnie – dzięki temu człowiek i Natura, posługując się nią, mogą zagrać, czy wyśpiewać to, co nie może zostać wypowiedziane słowem. Jest ona także siłą stwórczą i kreacyjną, nadaje życie bytom materialnym, a nawet przywołuje do niego zmarłych. W naturze muzyki leży pierwotna siła, która budzi w człowieku głęboko ukryte instynkty, jednocześnie tłumiąc rozsądek. Odwołuje się do uczuć, przeczuc i pragnień, a przez to staje się niebezpiecznym narzędziem, mogącym równie dobrze prowadzić do życia, jak i do śmierci. Z powodu swojej dynamiki muzyka odzwierciedla lub kreuje sprzeczności, metamorfozy świata i ciągle przekraczanie granic. Ona, jako jedyna, potrafi wyzwolić człowieka z pęt ciała i umysłu, i ukazać mu największe, najświętsze prawdy. Jednak muzyka nie staje się przez to celem samym w sobie – prawdy i tajemnice wybrzmiewają w niej, ale nie urzeczywistniają się. Co więcej, gdyby miały się ucieleśnić, muzyka straciłaby rację bytu:

I nieraz sobie, słysząc grę, wymarzę
 Jakiś świat inny na cichym błękanie
 I w tym spokojnym, cudownym obszarze
 Pełne melodii, pełne dźwięków życie!...
 Gdybym dosięgnął takiego istnienia,
 Co się za grobem może ucieleśni,
 Wtenczas by moje skrzydlate marzenia
 Żądały więcej niż dźwięku i pieśni!...
 (I, 555–556)

Bibliografia

Literatura podmiotu

Leśmian Bolesław, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Literatura przedmiotu

Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Barański Jarosław, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Astrum, Wrocław 2000.

Белый Андрей, *Символизм как миропонимание*, [w:] Андрей Белый, *Арабески*, Мусагет, Москва 1911, s. 225.

Błoński Jan, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 62–91.

Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. Stanisław Tokarski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2007.

Księga Wyjścia, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, tłum. Stanisław Łach (Wj), Pallottinum, Warszawa 1971, s. 70, 85.

Gąsiorowska Małgorzata, *Witalizm – panorama*, [w:] *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej 6–10 grudnia 1995 w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, pod red. Krzysztofa Droby, Teresy Maleckiej, Krzysztofa Sz waj-giera, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 53–66.

Gieysztor Aleksander, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Głowiński Michał, *Dystychy balladowe Leśmiana*, [w:] *Z teorii i historii literatury: prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. Kazimierza Budzyka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. 131–155.

Graves Robert, *Mity greckie*, tłum. Henryk Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Huizinga Johan, *Jesień średniowiecza*, tłum. Tadeusz Brzostowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.

Leśmian Bolesław, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. Jacek Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.

- Majerczyk Dorota, *Ślady folkloru muzycznego Rabki Zdroju i okolic*, „Etnomuzykologia Polska”, 2016, nr 1, s. 71–78.
- Miodońska-Brookes Ewa, Kulawik Adam, Tatara Marian, *Zarys poetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2009.
- Pacewicz Iza, *Sonoryzm*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod red. Marka Podhajskiego, t. 1, *Eseje*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk 2005, s. 269–275.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Leśmianowy „czyn”*, „Ruch Literacki” 1964, z. 5–6, s. 259–272.
- Sobieska Anna, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
- Vovelle Michel, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, tłum. Tomasz Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Wiśniewska Lidia, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009.

Monika Cieślik

Między Bogiem a Naturą. Słowo i muzyka w świecie Leśmiana

Streszczenie

Niniejsza praca pokazuje, w jaki sposób w świecie Leśmiana powstają wielokierunkowe relacje zawiązujące się między biegunami słowa i muzyki. Pośrednikiem jest w nich człowiek, a szczególnie poeta-śpiewak obdarzony wyjątkową wrażliwością na głos istnienia, który ujmuje muzykę w słowa i jednocześnie zostaje przez nią wprowadzany w uniesienie. Muzyka wnika w poetę, który powinien we własnym wnętrzu pozwolić jej się „wygwarzyć”, a następnie wyrazić ją poprzez słowo. Elementem, który wyzwala ograniczone słowo ze sztywnych ram znaczeń, jest rytm rozumiany jako samo życie. Związki zachodzące pomiędzy słowem a muzyką (i odpowiadającymi im – Bogiem i Naturą) obejmują także elementy świata, które zostają wcielone w słowo lub umuzycznione. Poprzez swój witalistyczny charakter

muzyka sprzyja usytuowaniu Leśmianowskiego świata „na pograniczu”, na krawędzi, nad przepaścią lub wpisaniu człowieka w Naturę. Sama muzyka bywa również umieszczona na granicy ze słowem, przejmując jego rolę lub wraz z nim przechodząc w niebyt.

Słowa kluczowe: Leśmian, słowo, muzyka, muzyczność, rytm, pieśń, istnienie, pogranicze, Natura, Bóg

Between God and Nature. Word and music in the Leśmian's world

Summary

This essay shows how multidirectional relations between the words and the music are bound in Leśmian's world. The medium is a human being, a poet-singer oversensitive to the voice of being, who turns music into words and reaches the state of exaltation thanks to music at the same time. The music permeates the poet who should let it speak out inside himself and then express it through words. The rhythm perceived as life itself is a part that allows the restricted word to be relieved from the rigid frames of meanings. The relations between the word and the music (and accordingly between God and Nature) can be seen as well in the elements of the world which hasn't become flesh or turned into music. Thanks to its vital character, music helps to locate Leśmian's world on the border, on the edge, over the precipice or to incorporate a human being into the Nature. The music itself is sometimes located on the edge of the word, overtaking its part or going into the abyss.

Keywords: Leśmian; Word; Music; Musicality; Rhythm; Song; Being; Borderland; Nature; God

Monika Cieślik, urodzona w 1989 roku w Nowej Soli. Absolwentka klasy perkusji w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Ukończyła studia licencjackie na kierunku filologia polska na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Obecnie kontynuuje naukę na studiach magisterskich na kierunku polonistyka-komparatystyka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ewelina Radion*

 <https://orcid.org/0000-0002-4252-3649>

Percepcja wrażeń akustycznych w wierszu *Mochnacki* Jana Lechonia

Dotychczasowy stan badań nad sferą akustyczną utrwaloną w poezji Jana Lechonia wiąże się z interdyscyplinarnymi studiami nad „muzycznością” poezji, rozumianą jako pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między estetyką literacką a muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej¹.

Badając „muzyczność” poezji Jana Lechonia, analizowano relacje słowa z muzyką na płaszczyźnie treściowej, wyobrażeniowej i fonicznej wierszy. Pisano o „koncercie polskości” Mochnackiego, zestawianym z koncertami z *Pana Tadeusza* i *Koncertem Chopina* Ort-Ota, o chopinowskim walcu granym przez panią Słowacką w *Duchu na seansie*, o postaci nadwornego lutnisty Zygmunta Augusta, zwanego Bekwarkiem i terytorium dźwiękowym zawartym w wierszu *Lutnia po Bekwarku*. Wskazywano na muzyczne odniesienia w *Polonezie artyleryjskim*, a także na relacje między Lechoniową *Arią z kurantem* a *Strasznym dworem* Stanisława Moniuszki oraz *Marszem żałobnym z Sonaty b-moll* Fryderyka Chopina. Zauważano obecne w wierszach nawiązania do śpiewów gregoriańskich (*Męczennicy*), piosenek żołnierskich (*Marsz Drugiego Korpusu*), Mazurka Dąbrowskiego (*Przypowieść*), czy *Źródła Aretuzy* – poematu na skrzypce i fortepian Karola Szymanowskiego (*Niebo*). Natomiast sprecyzowaniu warstwy dźwiękowej rzeczywistości lirycznej w utworze *Mochnacki* służy wielowątkowy namysł nad problemem: Czy Maurycy Mochnacki rzeczywiście koncertował w Metz na klawikordzie?².

* Dr, Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, al. mjr. W. Kopisto 2 B, 35-315 Rzeszów; e-mail: eradion@interia.pl

1 Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 53–67.

2 Zob. W. Horzyca, „Karmazynowy poemat”, „Skamander” 1920, z. 3, s. 159–170; J. Kwiatkowski, *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*, w: tenże, *Szkice do portretów*, Państwowy Instytut

Często przyjmowaną perspektywą badań nad „muzycznością” wierszy Lechonia jest jego biografia. Prześladowano artystyczne zainteresowania poety, muzyczne kompetencje oraz jego znajomości z artystami. Np. z klawesynistką – Wandą Landowską, której autor zadedykował wiersz *Sarabanda*, wybitnymi pianistami – Witoldem Małcużyńskim i Arturem Rubinsteinem oraz kompozytorem – Karolem Szymanowskim, będącym pierwowzorem postaci Kątskiego z nieukończony powieści *Bal u Senatora*. Lechoń bardzo wysoko cenił twórczość autora *Harnasi*, czemu również dał wyraz w entuzjastycznej recenzji drukowanej w „Gazecie Polskiej” (1932), a kilka lat później, zabiegając o wystawienie baletu-pantomimy w Operze Paryskiej. Sporo uwagi poświęcono krytyce muzycznej Lechonia, szczególnie jego niezwykle trafnym sądom o muzyce Szymanowskiego. W licznych pracach o emigracyjnej działalności, o dziennikach, korespondencji i publicystyce radiowej autora *Karmazynowego poematu* wspomniano również koncerty, w których Lechoń uczestniczył, jako słuchacz lub organizator.

Natomiast rozpatrując „muzyczność” wiersza *Mochnacki* wskazywano na poetyczną wizję koncertu, z jakim Maurycy, bohater narodowy i artysta, wystąpił w 1832 roku w Metz³. Literaturoznawcy i muzykolodzy niejednokrotnie podejmo-

Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 5–209; I. Opacki, *Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej”*. (Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra – zarys), w: *Studia romantyczne*, red. tenże, Uniwersytet Śląski, Katowice 1978, s. 5–36; I. Opacki, *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, w: tenże, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, „Śląsk”, Katowice 1979, s. 155–224; T. Burek, *Wstęp*, w: J. Lechoń, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp T. Burek, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 5–20; R. Loth, *Wstęp*, w: J. Lechoń, *Poezje*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. III–XCIV; G. Ostasz, *W cieniu „Herostratesa”*. O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1994; J. Skarbowski, *Muzyczna dusza Jana Lechonia*, „ISME” 1995, nr 3–4, s. 71–80; G. Ostasz, *Przypowieść Jana Lechonia*, w: tenże, *Przeciwko smokom, jadam, kulom... O poezji polskiej 1939–1945*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1998, s. 99–110; G. Ostasz, „Marsz Drugiego Korpusu” Jana Lechonia, czyli „Jeszcze Polska nie zginęła”, w: tenże, *Filiacje, dialogi, spór z tradycją. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 2001, s. 65–79; J. Wiśniewski, *Czy Maurycy Mochnacki koncertował, grając na klawikordzie? Uwagi na marginesie wiersza Jana Lechonia*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 2, s. 41–46; D. Utracka, *Emigracyjna wspólnota tęsknot, trosk i nadziei, czyli nad „koncertami polskości” – Mickiewicz – Lechoń – (szkic analityczno-porównawczy)*, w: *Szczególne problemy człowieka i edukacji u progu XXI w. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Bogdanowi Snochowi*, red. S. Podobiński, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 2002, s. 563–576; I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji Jana Lechonia*, „Studia Artystyczne Akademii Świętokrzyskiej” 2007, t. 4, s. 13–23; A. Kotliński, *Polonez artyleryjski Jana Lechonia*, w: *Reinterpretacje*, red. M. Tramer, A. Wójtowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 151–165; G. Ostasz, *Bekwark. Jana Lechonia osobowy znak sztuki idealnej*, w: tenże, *Śladami poezji czystej*, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 2017, s. 39–52; E. Radion, *Audiosfera „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, w: *Literatura współczesna w edukacji polonistycznej. T. 2, Interpretacje – wartości – konteksty*, red. U. Kopeć, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 135–148.

3 R. Loth, dz. cyt., s. 16–17.

wali się interpretacji owych obrazów powstających pod wpływem słuchanej muzyki. Według Jerzego Skarbowskiego, w utworze tym

ześrodkowały się jak w soczewce wszystkie stosowane przez poetę środki mające na celu oddanie poprzez relację z koncertu pianisty poetyckiej historii epoki napoleońskiej i powstania listopadowego. Jest więc czynny uczestnik walk – Maurycy Mochnacki – równocześnie muzyk, rywal Chopina z Warszawy, są kirasjerzy, lite pasy, ogolone głowy. W toku wiersza występują określenia muzyczne – wioliny, basy, akordy, melodie – wprzęgnięte tutaj w służbę idei narodowych: wielkości Polski, uczuć patriotycznych⁴.

Sound studies

Kontekstem prowadzonych przeze mnie badań nad percepcją rzeczywistości fonicznej, prezentowanej w wierszu *Mochnacki*, są interdyscyplinarne badania nad dźwiękiem (*sound studies*), które związane są „z jak największą liczbą kontekstów w jakimkolwiek stopniu zdeterminowanych przez dźwięk czy słuchanie”⁵. W tym przypadku znaczące okazują się ustalenia muzykologów i krytyków muzycznych, zarówno działających na przełomie XIX i XX wieku, publikujących w okresie poprzedzającym ogłoszenie wiersza *Mochnacki*, jak i badaczy współczesnych, a także psychologów muzyki, rozważających, co najmniej od czasów powojennych, problem oddziaływania sztuki dźwięku na człowieka.

Istotne okazują się konkluzje psychoakustyków analizujących związki zachodzące między falą dźwiękową, docierającą do uszu słuchacza, a subiektywnie odczuwalnym wrażeniem, jakie u niego wywołuje⁶. Nie bez znaczenia – również dla analizy wiersza, będącego „udramatyzowanym obrazem muzycznego spektaklu”⁷ – jest fakt, że odbiór dźwięków zawsze zdeterminowany jest przez postrzeganie osobiste, właściwe dla każdego odbiorcy, budującemu użyteczny obraz rzeczywistości akustycznej z danych wchodzących do układu słuchowego⁸.

Tymczasem w dziele literackim odbiór dźwięków jest podwójnie subiektywny; po pierwsze, zdeterminowany przez indywidualność słuchacza, który przyswajając dźwięki, dokonuje selekcji, a po drugie, zależny od preferencji artysty, świadomości pisarza, którego dzieło zawsze jest wyrazem „jego subiektywnego

4 J. Skarbowski, dz. cyt., s. 79.

5 T. Misiak, *W stronę kulturoznawczych badań nad dźwiękiem. Przypadek sound studies*, „Muzyka” 2014, nr 1, s. 7–8.

6 Por. U. Jorasz, *Wykłady z psychoakustyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998, s. 14.

7 D. Utracka, dz. cyt., s. 566.

8 Por. U. Jorasz, *Selektywność układu słuchowego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999, s. 63–65.

widzenia świata, jego kompleksową estetyczną wypowiedzią o świecie⁹. Warto przypomnieć, iż „utwór nigdy nie odnosi się do tych jedynie zdarzeń, rzeczy czy zjawisk, które stają się przedmiotem przedstawienia lub wypowiedzi; wyraża przede wszystkim stosunek autora do rzeczywistości jako całości”¹⁰.

W rozważaniach nad wrażeniami dźwiękowymi zawartymi w omawianym wierszu korzystam z obserwacji R. Murraya Schafera, twórcy ekologii akustycznej, kanadyjskiego kompozytora i pedagoga, który w centrum swoich rozważań postawił dźwięk „zaistniały w dowolnym miejscu i czasie, niezależnie od tego, czy jest to dźwięk muzyki, maszyny, człowieka, czy natury”¹¹. Postrzegam zarówno osobę mówiącą w wierszu *Mochnacki*, jak i samego Lechonia, w kategorii Schaferowskiego „nausznego świadka”¹², werbalizującego swoje przeżycia w mowie związanej. Jako autora lirycznych opisów, wyrażających stosunek do zjawisk dźwiękowych. Jako pilnego badacza świata akustycznego, który spełnia wymagania jakie stawiał słuchaczom autor *100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu muzyki*¹³. Lechoń posiadał wrażliwość słuchową i świadomie korzystał ze zmysłu słuchu, co poświadczają jego utwory poetyckie. Potrafił właściwie odczytywać (identyfikować), rozpoznawać (interpretować) sygnały dźwiękowe, a przy tym – nieustannie aktualizować formułę pejzażu dźwiękowego, który ze swej natury jest żywy i ulega nieustannym zmianom. Nie bez racji Schafer traktował słuchacza zarówno jako odbiorcę, przyswajającego dźwięki, jak i twórcę, dokonującego wyboru, na które odgłosy zwróci swoją uwagę¹⁴. W koncepcji Schafera percepcja ma kluczowe znaczenie: „zarysowuje przestrzeń, dzieli rzeczywistość na znaną i nieznaną, na ograniczoną ramami percepcji i na nieograniczoną, pozostającą na zewnątrz”¹⁵.

9 M. Grygar, *Struktura prozy epickiej a jej stosunek do rzeczywistości*, w: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965, s. 189.

10 Tamże.

11 K. Marciniak, *Trzydzieści lat ekologii akustycznej w Polsce*, „Ruch Muzyczny” 2012, nr 18, s. 11–15. Na grunt języka polskiego definicje najważniejszych Schaferowskich terminów przetoczyła Danuta Gwizdalanka (R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 288–315). W latach dziewięćdziesiątych XX wieku artykuły z zakresu ekologii akustycznej pojawiały się w czasopiśmie „Monochord”. Spory wpływ na upowszechnienie myśli kanadyjskiego kompozytora miał Maksymilian Kapelański, autor pracy magisterskiej: *Koncepcja pejzażu dźwiękowego (soundscape) w pismach R. Murraya Schafera (1999)*.

12 K. Marciniak, *Pejzaż dźwiękowy „Opisu obyczajów za panowania Augusta III” Jędrzeja Kitowicza*, „Muzyka” 2014, nr 1, s. 25.

13 Zob. R.M. Schafer, *The Thinking Ear. Complete Writings on Music Education*, Arcana Editions, Toronto, 1986. Wydanie polskie: *Poznaj dźwięk. 100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu muzyki*, przeł. R. Augustyn, Brevis, Poznań 1995.

14 Por. R. Losiak, *O opisach pejzaży dźwiękowych*, „Prace Kulturoznawcze” 2010, t. 9, s. 224.

15 M. Gradowski, *R. Murray Schafer – pan od przyrody?*, „Glissando” 2004, nr 2, s. 27–35.

Przechodząc na grunt rozpoznań literaturoznawczych, interesuje mnie więc taki rodzaj „muzyczności”, który objawia się, jako opis przedmiotu (dzieła muzycznego), albo jako opis perspektywy, gdzie centrum zorientowania przenosi się z samego dzieła muzycznego na perspektywę oglądu¹⁶. Taki rodzaj „muzyczności”, który uwidacznia się, gdy poezja „mówiąca” o sztuce „importuje na terytorium literatury pewne wartości naddane”¹⁷. Są nimi związane z utworem muzycznym przekonania autora, który nie podejmując się prób rekonstrukcji utworu muzycznego, postuluje raczej określony stosunek do sztuki, interweniuje w procesy percepcyjne, mówi o przebiegach odbiorczych, zajmuje się „swoistością muzycznego słyszenia”¹⁸.

Percepcja rzeczywistości akustycznej

Od czasów starożytnych uznaje się, że percepcja jest procesem przetwarzania informacji przez zmysły, aby wytworzyć mentalny obraz świata. Słowo „percepcja” pochodzi od łacińskiego *perceptio*, co oznacza ujmowanie, uświadamianie sobie postrzeganych zjawisk¹⁹.

Proces percepcji wrażeń akustycznych jest reakcją układu nerwowego na bodźce. Neurony za pomocą połączenia nerwu ślimakowego z mózgiem przesyłają informacje słuchowe do mózgowych ośrodków słuchu, gdzie zostają następnie przekształcane na wrażenia dźwiękowe i wyobrażenia słuchowe²⁰. To znaczy: na wrażenia, które wywołuje dźwięk rozumiany jako zjawisko fizyczne, posiadający określone cechy: wysokość, głośność, barwę i czas trwania, oraz na wyobrażenia słuchowe, opisywane jako „wewnętrzne obrazy słuchowe, aktywizujące się dowolnie bez udziału bodźca zewnętrznego, nie będące na ogół wierną kopią wcześniejszych spostrzeżeń lecz ich szczególnym przekształceniem”²¹. Zatem percepcja dźwięku to zarówno ujmowanie (identyfikacja), jak i uświadamianie sobie postrzeganych zjawisk (interpretacja).

Percepcja wrażeń akustycznych w wierszu *Mochnicki* obejmuje rozpoznawanie dobiegających z sali dźwięków, które – w wyniku dokonanej przez słuchacza selekcji – stały się częścią lirycznego opisu. Włączenie ich w ciąg relacjonowanych wydarzeń

16 A. Hejmej, dz. cyt., s. 78.

17 E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, red. T. Cieślakowska, J. Stawiński, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Wrocław 1980, s. 29.

18 Tamże, s. 34. O literackich przedstawieniach muzyki w wybranych utworach poetyckich pisał Jerzy Wiśniewski, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

19 J. Wierszytowski, *Psychologia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 225.

20 Za: P. Kładoczny, *Semantyka nazw dźwięków w języku polskim*. T 1, Leksem, Łask 2012, s. 21.

21 Za: tamże, s. 21–22.

ujawnia, jak istotny dla osoby słuchającej koncertu Mochneckiego był kontakt między artystą a odbiorcami, a więc także każdy przejaw niechęci, który, niczym „okop hardy”, uniemożliwia porozumienie. O właściwy kontakt z publicznością dbał również sam Lechoń, który, gdy recytował *Mochneckiego*, „na niezliczonych wieczorach poetyckich w Warszawie, budził za każdym razem taki sam dreszcz wśród słuchaczy, jak ten, co w wierszu «szedł po sali», słuchającej koncert w Metz»²². Zarówno recital Mochneckiego, jak i deklamacja Lechonia przerażały, przejmowały lękiem. W wewnętrznym świecie poematu niepokój potęguje rewolucyjna pieśń, wieńcząca utwór, a podczas poetyckich wieczorów, na których poeta chętnie recytował *Mochneckiego* – owa zniewalająca siła, którą Stanisław Baliński porównał „z dynamizmem uczuciowym, jakim naładowana jest *Etiuda rewolucyjna* Chopina”²³.

Niemniej jednak rzeczywistość wokół Mochneckiego, grającego na klawikordzie, nie jest precyzyjnie dookreślona. Otoczenie wyznaczają zwroty świadczące o powierzchowności oglądu: „a tam”, „a tu”, „a wyżej”. Wrażenia akustyczne „pochłaniają” słuchacza tak dalece, że zdaje się on tracić z oczu najbliższe otoczenie. Koncentrując się na odbiorze dźwięków, dba o to, ażeby nic nie wyprowadzało go „w sposób przykry ze świata muzyki, w którym wyłącznie się znajduje w czasie słuchania”²⁴. Następujące po sobie zespoły dźwiękowe prawdziwie go „poruszają”, a więc stwarzają „impulsy motoryczne, czyli napięcia i pobudzenia ruchowe”²⁵, które wprowadzają słuchacza w stan oczekiwania. Nie tylko osoba relacjonująca koncert Maurycego autentycznie „przeżywa muzykę”, ale również kirasjer, który, jak czytamy w wierszu, „poruszył się w kącie”.

Podmiot słuchający z niezwykłą uwagą koncertu dokonuje analizy podstawowych cech dźwięku: wysokości, głośności, barwy i czasu trwania, które w muzyce odpowiadają następującym kategoriom: wysokości, dynamice, kolorystyce i uporządkowaniu rytmicznemu. Wtedy procesowi słuchania towarzyszą procesy analizy i syntezy materiału muzycznego, a „nauszny świadek” objawia się jako słuchacz analityczno-formalny, koncentrujący się na środkach kompozytorskich lub na cechach wykonania utworu²⁶. Toteż odnotowuje kształt linii melodycznej („coraz niżej, niżej”, „więc do basu ucieka”, „wraca ku górze”). Zwraca uwagę na

22 J. Sakowski, *Żałobny pas lity*, w: S. Baliński i inni, *Pamięci Jana Lechonia*, Nakł. „Wiadomości”, Londyn 1958, s. 7.

23 S. Baliński, *Lechoń – poeta*, w: tamże, s. 60.

24 S. Szuman, *O słuchaniu i przeżywaniu muzyki*, w: tenże, Z. Lissa, *Jak słuchać muzyki*, Centralny Instytut Muzyki, Warszawa 1948, s. 16.

25 Tamże, s. 32.

26 W polskiej typologii, sporządzonej przez Janinę Koblewską-Wróbłową, wyodrębniono pięć rodzajów słuchaczy: polisensorycznego, wyobraźniowego, interpretującego, analityczno-formalnego, awersyjnego. Za: E. Szubertowska, *Muzyczna aktywność własna a świadoma percepcja muzyki młodzieży szkół średnich*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2002, s. 15–16.

artykulację („plącze, zrywa tony”), tempo utworu („z wolną ją próbować akord po akordzie”), fakturę (akompaniament „szaleje”), dynamikę („raz, dwa, trzy, cztery – wali”, „tępo weń tłucze”, „uderzył w instrument”), harmonię („akord po akordzie”), tryb i rytmikę („równo, równo rosną w jakiś smutny taniec”). Reaguje na zmianę barwy przypisując dźwiękom – zgodnie z metodą semantycznego opisu barwy – konkretny zespół parametrów określany za pomocą określeń werbalnych, tzn. przymiotników („rozedrgany”, „załawiony dźwięk”).

Liryczne opisy percepcji

Opisując własne doznania audialne, autor relacji stosuje animizacje i personifikacje („Szaleje, krzyczy w basie”, „I nagle się rozpląkał po klawiszach sztajer”). Używa metafor, będących „najczęstszym środkiem wyrazu, jak również nieustającym źródłem nieporozumień, w opisie oraz w zrozumieniu dzieła muzycznego”²⁷. Tworzy liryczne obrazy, które można traktować jako powstałe w czasie słuchania skojarzenia przymuzyczne i skojarzenia pozamuzyczne, które rozwijają się, co prawda, pod wpływem muzyki, ale rozprzestrzeniają się na inne, niż muzyczne, sfery wyobrażeń. Powstałe w ten sposób skojarzenia, odsyłające do konkretnych osób, rzeczy, sytuacji życiowych czy zdarzeń, chociaż wywodzą się z utworu muzycznego, to „wiążą się z nim dowolnie, subiektywnie i opacznie”²⁸. Stan uczuciowy i wzruszeniowy, jaki owładnął podmiotem słuchającym w wierszu *Mochnacki*, dość szybko przestaje być tylko bezpośrednią emocjonalną reakcją na słyszany utwór, a staje się oddzielnym, samorodnym i samowolnym procesem uczuciowo-wzruszeniowym, który rozwija się w nim jedynie na tle danego utworu, a nie w ścisłym, rzeczowym i ciągłym uzależnieniu od niego²⁹.

Podmiot słuchający w wierszu *Mochnacki* – pod wpływem muzyki – przebywa w świecie własnych uczuć i wzruszeń, rodzących się przy akompaniamencie kompozycji, powstających niejako obok dźwięków, a nie w świecie muzyki. W czasie koncertu – korzystam ze sformułowań Stefana Szumana, opisującego stan wielu słuchaczy – „zwidują mu się i przesuwają przed oczyma jego wyobraźni różne obrazy i sceny – jak w śnie. [...] Zlewają się one ze słyszonym utworem muzycznym w jedną całość i towarzyszą mu jakby «programowy» tekst. Powstaje wówczas jakby parafraza niewyraźnego sensu danego utworu muzycznego”³⁰.

27 M. Szyszkowska, *Metafora w doświadczeniu dzieła muzycznego. Wokół koncepcji Rogera Scrutona*, „Sztuka i Filozofia” 2008, nr 32, s. 27.

28 S. Szuman, dz. cyt., s. 61.

29 Korzystam ze sformułowań Stefana Szumana, dz. cyt., s. 35.

30 S. Szuman, dz. cyt., s. 56.

Słuchana melodia zdaje się tylko pretekstem do tworzenia poetyckiej wizji³¹. Ważniejszy od programu koncertu jest stan uczuciowy, jaki oświadczył słuchaczem. Dlatego relacja „nie składa się z konkretnych, znanych również w rzeczywistości pozaliterackiej utworów muzycznych, ale jest improwizacją przypominająca wielkie improwizacje romantyczne”³².

Wewnętrzne obrazy, aktywizujące się u słuchaczy podczas odbioru muzyki, jeszcze na początku XX wieku postrzegano jako znak doskonałości utworu. Zwolennicy subiektywistycznej koncepcji treści muzycznej uznawali zdolność do oddawania muzyką własnych emocji i przeżyć za najważniejszą właściwość stylu największych: Ludwika van Beethovena i Wolfganga Amadeusza Mozarta, Fryderyka Chopina. Dopiero kilkadziesiąt lat później uczucia wzbudzone przez muzykę zaczęto traktować jak balast utrudniający właściwy, czyli profesjonalny odbiór dzieła muzycznego. Uznano za nieprofesjonalnego takiego słuchacza, który posiada „silną pobudliwość wewnętrzną, oczekującą tylko jakiegokolwiek impulsu z zewnątrz, aby wysublimować się i wcielić w doznanie psychiczne, przy braku doświadczenia uznawane za przeżycie estetyczne związane z muzyką”³³. Słuchacza, który rzadko zdaje sobie sprawę z własnych mankamentów i tworzy „skojarzenia dźwiękowo-naśladowcze, albo podkłada pod muzykę własne treści psychiczne”³⁴, zestawiono z słuchaczem doskonałym, posiadającym „dostateczne kwalifikacje, by bez reszty zdać sobie sprawę z systemu organizacji dźwięku zawartego w utworze, i umiejącym przetransponować tę swoją świadomość na język emocji czysto muzycznej”³⁵.

Współcześnie muzyka traktowana jest jako sztuka asemantyczna, która poza wywoływaniem pewnych stanów uczuciowych i wzruszeń psychiki – nie przedstawia i nie sugeruje nic poza tym, co konkretnie i bezpośrednio słuchowi podaje³⁶. Do odejścia od koncepcji autonomicznego, czysto muzycznego przeżycia estetycznego w pewnej mierze przyczynili się, wskazał Stefan Kisielewski, sami twórcy muzyczni,

którzy w pewnych okresach (romantyzm, neoromantyzm, weryzm, impresjonizm) zapragnęli powiązać muzykę z emocjami natury pozamuzycznej, uczuciowej czy – jak impresjoniści – optycznej, emocjami nazywanymi po imieniu, wskazanymi

31 O programie koncertu Mochnackiego, który odbył się 23 marca 1832 w Metz, pisał m.in. R. Loth, dz. cyt.

32 Por. tamże, s. XLI.

33 S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, w: tenże, *Pisma i felietony muzyczne*. T. 2, wstęp A. Wiatr, Wydawnictwo Prószyński i Ska, Warszawa 2012, s. 318.

34 Tamże, s. 319.

35 Tamże, s. 318.

36 S. Szuman, dz. cyt., s. 55.

wprost, nawet w tytule; łączy się z tym oczywiście rozkwit opery Wagnerowskiej i jej ideałów „syntezy sztuk”³⁷.

U schyłku XIX wieku – niezależnie od prób pogodzenia romantycznej estetyki z klasycyzującą koncepcją harmonii treści i formy – starano się uściślić tezę o obrazowej treści muzyki, ustalić, „co konkretnie «wraża» muzyka, w jaki sposób dzieło muzyczne zostaje wyposażone w treść, jaki jest status ontologiczny owej treści oraz jak poznaje ją słuchacz”³⁸. Wówczas najważniejsze pojęcia o istocie ontologicznej i sensie muzyki kształtowała między innymi idealistyczna koncepcja wczesnych romantyków, zakładająca że muzyka jest samym czuciem. Od romantyków przyjęto założenie, że muzyka jest tworem idealnym, wyposażonym przez twórcę w przekaz transcendentny, który rozszyfrowywany zostaje przez uczucia, będące często postrzegane jako treść samej muzyki³⁹. Dlatego „wczuwanie się” uchodziło w tej epoce za optymalny sposób odbioru muzyki⁴⁰. Tym bardziej, że percepcję utworu muzycznego postrzegano w kategoriach dialogu; i to było Lechoniowi szczególnie bliskie. Po pierwsze, dialogu prowadzonego przez słuchacza z kompozytorem, polegającego na identyfikacji z przesłaniem dzieła, przyjęciu idei i uczuć zawartych w utworze, a po drugie, dialogu prowadzonego przez muzyka ze zbiorowością, której przeżycia potrafił on wyczuć, a następnie wyrazić⁴¹.

Poszukiwanie konkretnych znaczeń formuł muzycznych, po zawieszeniu granic między poezją a muzyką, uprawomocniły również nowatorskie rozwiązania stosowane w dramacie Wagnerowskim. Stąd też w tamtym okresie niestrudzenie powielano „romantyczny wzorec opisu ballad, a także sonat Chopina jako historii wojennych, związanych z walką narodu polskiego z różnymi wrogami z realnej lub mitycznej przeszłości”⁴².

Poglądy estetyczne Jana Lechonia – zrekonstruowane w oparciu o ujawniony w wierszu *Mochnacki* sposób odbioru utworu muzycznego – wpisują się w dyskurs krytyczno-muzyczny prowadzony na przełomie XIX i XX wieku. Są one zbieżne ze sposobem słuchania właściwym dla romantyków, których muzyka wprowadzała

37 S. Kisielewski, dz. cyt., s. 317.

38 Por. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 134.

39 Według Zygmunta Noskowskiego, muzyka wpada „wprost do duszy, bez uciekania się o pomoc do wyobraźni czy rozumu. Żadnej drogi pośredniej tu nie trzeba”. Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina*, „Wędrowiec” 1900, nr 27, s. 528.

40 Por. M. Dziadek, dz. cyt., s. 136.

41 Wysłunięto nawet tezę „o tożsamości zakodowanych w dziele przeżyć i uczuć artysty z przeżyciami zbiorowymi, jakie są udziałem pewnej formacji społecznej czy – w skrajnych przypadkach – ludzkości, została zobrazowana w postaci charakterystycznej metafory przedstawiającej Beethovena jako cierpiącego w imię całej ludzkości czy za ludzkość Prometeusza”. Tamże, s. 142.

42 Tamże, s. 145.

w stan marzenia, ułatwiając napływ obrazów, będących jakby komentarzem do sztuki dźwięku⁴³.

Przyjmując założenie współczesnych psychologów, że na percepcję muzyki mają wpływ wcześniejsze doświadczenia słuchacza, jego nawyki percepcyjne, uzdolnienia, kompetencje muzyczne, szeroko rozumiana wiedza muzyczna oraz cechy duchowo-intelektualne, należy wziąć również pod uwagę biografię poety. Warto dodać, że nie tylko współcześnie, ale także w epoce poprzedzającej powstanie wiersza Lechonia, twierdzono, że jedynie słuchacz posiadający szeroki wachlarz umiejętności zdolny jest do pełnego, estetycznego przeżywania muzyki. Taki odbiór wymaga bowiem zaangażowania zarówno czynnika emocjonalnego, jak i czynnika intelektualnego; współdziałania, które „pomaga porządkować w świadomości słyszaną muzykę, dostrzegać ład w jej organizacji”⁴⁴. Na początku XX stulecia owe naukowe sposoby śledzenia konstrukcji utworu nie były traktowane jako coś gorszego; były dopuszczalne.

Tradycja romantyczna

Na sposób odbioru muzyki przez Leszka Serafinowicza niewątpliwie wpłynęły jego zainteresowania artystyczne i doświadczenia percepcyjne nabyte w dzieciństwie.

W wieku siedmiu lat nie tylko umiał płynnie czytać, lecz także przejawiał uzdolnienia wokalne, śpiewał razem z kolegą Stasiem Balińskim w chórze kościelnym. Bywał z matką i rodzeństwem w teatrach, galeriach oraz muzeach [...]. Uwrażliwiony od dzieciństwa na sztukę będzie po latach wspominał wizyty w Zachęcie, bohaterów płócien Wojciecha Kossaka, „ułana z kowalową”, „surrealistyczne fantazje” Jacka Malczewskiego, obrazy Wyczółkowskiego, „śniegi Fałata”⁴⁵.

Doświadczenia artystyczne Lechonia w głównej mierze formowała atmosfera domu rodzinnego zależna od tradycji niepodległościowej, kultywowanej przez Marię i Władysława Serafinowiczów, rodziców przyszłego poety⁴⁶. Dla Lechonia poezja romantyczna była „czymś bardzo bliskim, powietrzem którym [...] oddychał od młodości. Kształtowała ona nie tylko jego świadomość ludzką, ale także nadawała znaczące piętno jego tekstom własnym”⁴⁷. Formowała go również, jako miłośnika teatru, który „tworzył podług bardzo dobrze znanych wzorców”⁴⁸, czerpiąc z twór-

43 Za: T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, w: tenże, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Towarzystwo Naukowe, Toruń 1955, s. 11.

44 E. Szubertowska, dz. cyt., s. 15.

45 L. Sadkowska-Mokkas, *Warszawa Skamandrytów*, Bellona, Warszawa 2016, s. 26.

46 J. Lechoń, *Dziennik*. T. 3, Nakł. „Wiadomości”, Londyn 1973, s. 53.

47 M. Dąbrowski, *Lechoń w sporze z romantyzmem*, „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 1, s. 65.

48 J. Iwaszkiewicz, *Lechoń i Tuwim*, w: tenże, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 337–340.

czości Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Stanisława Wyspiańskiego⁴⁹. Tradycja romantyczna miała też wpływ na jego podejście do sztuki dźwięku. Lechoń, słuchając muzyki, pragnął przede wszystkim – tak jak Mickiewicz –

dostrzec w przeszłość, wybiec w przyszłość, przeniknąć tajemnicę metafizyki [...]. Pieśń Wajdeloty, gra Jankiela budzić mają wspomnienia, przemawiać do sumień, do uczuć słuchaczy; symbolem pamięci kulturowej jest „pieśń gminna”, czyli połączenie słowa i dźwięku – literatury i muzyki. Halban śpiewa, w istocie, o tym, co sam robi: o przywoływaniu w „pieśni” przeszłości po to, by obudzić pamięć o niej⁵⁰.

Stąd też słowna relacja z koncertu Mochnackiego nasycona owymi skojarzeniami przymuzycznymi i pozamuzycznymi, przede wszystkim iskrzy się obrazami dawnych dziejów, za pomocą których poeta dokonuje rozrachunku z przeszłością. W odczuciu czytelników współczesnych Lechońowi, *Karmazynowy poemat* był „zbiorem wierszy wyrażających nastroje związane z momentem odzyskania przez Polskę niepodległości”⁵¹, „wielką dyskusją o Polsce, o historii i tradycji, z którą odrodzona ojczyzna wkraczała w niepodległy byt, [...] polemiczną postawą wobec wielu mitów narodowych stworzonych przez romantyzm i utrwalonych w świadomości zbiorowej”⁵².

Dyskusją, będącą dialogiem dostrzeżonym i wyróżnionym przez romantyków, sposobem porozumienia między artystą a zbiorowością, której odczucia był on w stanie odczytać, a następnie poprzez sztukę wyrazić. Lechoń podzielał wszakże

49 Por. np. K. Wierzyński, *O poezji Lechońa*, w: S. Baliński i inni, dz. cyt., s. 60; M. Tatar, *Od poezji wieszczej do stereotypu*, w: tenże, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 282–283; A. Kamieńska, *Spektakl narodowy na małej scenie*, „Życie Literackie” 1974, nr 2, s. 7; A. Hutnikiewicz, *Jan Lechoń*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX w. Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 2, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 159–161; R. Matuszewski, *Posłowie. Lechoń – poeta i człowiek*, w: J. Lechoń, *Poezje*, wybór W. Nowakowska, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 221–230; G. Ostasz, *Od Tyrteuszy legionowych do „Herostratesa”*, w: tenże, *W cieniu...*, s. 17–59; G. Ostasz, *Wyspiański w recepcji skamandrytów*, w: *Wyspiański. Sesja naukowa*, red. Z. Lisowski, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Siedlce 2001, s. 451–469; M. Sadlik, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną literacką Wyspiańskiego. Lechoń, Słonimski, Wierzyński*, „Pamiętnik Literacki” 2003, r. 94, z. 4, s. 65–81; G. Ostasz, *Mickiewicz w recepcji skamandrytów*, w: *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, red. K. Maciąg, M. Stanisławski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2007, s. 469–477.

50 M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Universitas, Kraków 2004, s. 10–11, 13.

51 R. Matuszewski, dz. cyt., s. 223.

52 W. Smaszcz, *Posłowie. Jan Lechoń – poezja, życie i śmierć*, w: J. Lechoń, *Poezje*, Łuk, Białystok 1994, s. 143.

przekonania krytyków muzycznych, którzy na przełomie wieków przyjęli koncepcje psychologicznej i obrazowej (literackiej) treści muzyki. Wrażenia, wzbudzone przez utwór muzyczny, traktuje podobnie jak oni, czyli jako własność „wykreowanego przez odbiorcę bohatera lirycznego”⁵³. Bohatera, którego krytycy tamtej epoki naznaczyli cechami typowo romantycznymi, wiążąc tym samym piękno muzyczne z kluczową kategorią XIX-wiecznej estetyki muzycznej: ze wzniosłością, a także z innymi typowo romantycznymi kategoriami: oryginalnością i indywidualnością⁵⁴. Dlatego bohater liryczny opisujący wydarzenia „dziejące się” w *Moch-nackim*, również jest bliski

naturze wieszczemu „ja” lirycznemu romantyzmu [...] i posługuje się techniką wizji, której źródeł można się doszukiwać w tejże tradycji. Ta technika powołuje obrazy nie zawsze i nie w pełni ze sobą spójne, ich rozwojem i następstwem rządzi – jeśli to tak określić można – logika emocji, nie prawa świata przedstawionego. Obraz poetycki staje się w takim ujęciu nieprzekładalny – lub nie w pełni przekładalny – na język zracjonalizowanego dyskursu⁵⁵.

Badając wpływ wcześniejszych doświadczeń Lechonia na późniejszy jego sposób słuchania sztuki dźwięku, należy dodać, że tworząc poetyckie wizje muzyki posługiwał się on techniką wizji, mającą swe źródła w jego „świetnej znajomości malarstwa i fascynacji teatrem”⁵⁶. Stąd też „w służbę swego wiersza wprzągnął nie tylko dźwięk melodyjny, ale także wizję malarską i gest sceniczny”⁵⁷. W wyniku czego relacja z koncertu Moch-nackiego „wciąga nas w akt stawania się duchowego dramatu [...], ukazująca improwizację pianisty, wbrew faktom, lecz zgodnie z tradycją romantyczną, która w seansie improwizatorskim widziała najwyższy akt twórczy i spontaniczny wyraz natchnienia”⁵⁸.

Poznajemy nie tylko przebieg koncertu, jaki miał miejsce w 1832 roku w Metz, ale uczestniczymy – nawiązując, jako czytelnicy, rzekomy dialog z Lecho-niem – w „akcie stawania się” dramatu romantycznego; a równocześnie – tworzenia się spektaklu modernistycznego, „teatru ogromnego” – rodem z twórczości Wyspiańskiego, którego autor *Cudownego świata teatru* cenił bardzo wysoko⁵⁹.

53 Por. M. Dziadek, dz. cyt., s. 135.

54 Tamże.

55 R. Loth, dz. cyt., s. XLVI

56 Obrazek sceniczny *W noc jesienną*, z rolą Maurycego Moch-nackiego, Lechoń napisał w roku 1915, kiedy był jeszcze uczniem szkoły im. Emiliana Konopczyńskiego. Za: W. Smaszcz, dz. cyt., s. 137.

57 Por. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 18–19.

58 D. Utracka, dz. cyt., s. 566.

59 Por. J. Lechoń, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, oprac. S. Kaszyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

* * *

Percepcja rzeczywistości fonicznej prezentowana w wierszu *Mochnacki* ujawnia stosunek Jana Lechonia do rzeczywistości pozaliterackiej. W wyniku dokonanej przez słuchacza selekcji poznajemy przestrzeń dźwiękową nasyconą wybranymi odgłosami oraz nutami koncertu Mochnackiego. W centrum uwagi „nausznego świadka” usytuowane są zdarzenia dźwiękowe poświadczające istic romantyczną pozycje artysty, natchnionego muzyka, dokonującego rozrachunku z przeszłością i wieszczącego przyszłość.

Poeta odnotowuje w wierszu zaistnienie konkretnych dźwięków, ale ważniejszy jest dla niego zapis powstałych pod wpływem muzyki wyobrażeń, obrazów inicjowanych melodią, skojarzeń pozamuzycznych i przymuzycznych. Wcześniejsze doświadczenia Lechonia oraz kompetencje i wrażliwość muzyczna podmiotu słuchającego decydują o tym, że to tradycja romantyczna kształtuje jego wyobraźnię i sposób słuchania muzyki, a zarazem współtworzy mentalny obraz rzeczywistości.

Bibliografia

- Balcerzan Edward, *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. *Studia*, redakcja Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Wrocław 1980, s. 11–38.
- Baliński Stanisław i inni, *Pamięci Jana Lechonia*, Nakł. „Wiadomości”, Londyn 1958.
- Burek Tomasz, *Wstęp*, w: Jan Lechoń, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp T. Burek, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 5–20.
- Chyła-Szypułowa Irena, *Muzyka w poezji Jana Lechonia*, „*Studia Artystyczne Akademii Świętokrzyskiej*” 2007, t. 4, s. 13–23.
- Cieśla-Korytowska Maria, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Universitas, Kraków 2004.
- Dąbrowski Mieczysław, *Lechoń w sporze z romantyzmem*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1980, t. 24, nr 1, s. 63–75.
- Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Gradowski Mariusz, *R. Murray Schafer – pan od przyrody?*, „*Glissando*” 2004, nr 2, s. 27–35.
- Grygar Mojmir, *Struktura prozy epickiej a jej stosunek do rzeczywistości*, w: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*, red. Jan Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965, s. 189–201.

- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Horzyca Wilam, „Karmazynowy poemat”, „Skamander” 1920, z. 3, s. 159–170.
- Hutnikiewicz Artur, *Jan Lechoń*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX w. Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 2, red. Jerzy Kądziała, Jerzy Kwiatkowski, Irena Wyczańska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 159–161.
- Iwaskiewicz Jarosław, *Lechoń i Tuwim*, w: *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 337–340.
- Jorasz Urszula, *Selektywność układu słuchowego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999.
- Jorasz Urszula, *Wykłady z psychoakustyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998.
- Kamińska Anna, *Spektakl narodowy na malej scenie*, „Życie Literackie” 1974, r. 24, nr 2, s. 7.
- Kapelański Maksymilian, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego (soundscape) w pismach R. Murraya Schafera*, praca magisterska, Warszawa 1999, <https://static.squarespace.com/static/50b19a2ae4b01c11f0ef421b/t/51439234e4b0d8ae42620f76/1363382836313/M.%20Kapelanski%20-%20Pisma%20Schafera.pdf>, [dostęp: 2.02.2017].
- Kisielewski Stefan, *Pisma i felietony muzyczne*. T. 2, wstęp Adam Wiatr, Wydawnictwo Prószyński i Ska, Warszawa 2012.
- Kładoczny Piotr, *Semantyka nazw dźwięków w języku polskim*. T.1, Leksem, Łask 2012.
- Kotliński Andrzej, *Polonez artyleryjski Jana Lechonia*, w: *Reinterpretacje*, red. Maciej Tramer, Agnieszka Wójtowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 151–165.
- Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Kwiatkowski Jerzy, *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*, w: Jerzy Kwiatkowski, *Szkice do portretów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 5–209.
- Lechoń Jan, *Cudowny świat teatru. Artykuły recenzje 1916–1962*, oprac. Stanisław Kaszyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Lechoń Jan, *Dziennik*. T. 3, Nakł. „Wiadomości”, Londyn 1973.
- Losiak Robert, *O opisach pejzaży dźwiękowych*, „Prace Kulturoznawcze” 2010, t. 9, s. 224–232.
- Loth Roman, *Wstęp*, w: Jan Lechoń, *Poezje*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. III–XCIV.
- Makowiecki Tadeusz, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Towarzystwo Naukowe, Toruń 1955.
- Marciniak Krzysztof, *Pejzaż dźwiękowy „Opisu obyczajów za panowania Augusta III” Jędrzeja Kitowicza*, „Muzyka” 2014, r. 59, nr 1, s. 25–37.
- Marciniak Krzysztof, *Trzydzieści lat ekologii akustycznej w Polsce*, „Ruch Muzyczny” 2012, nr 18, s. 11–15.

- Matuszewski Ryszard, *Posłowie. Lechoń – poeta i człowiek*, w: Jan Lechoń, *Poezje*, wybór Wanda Nowakowska, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 221–230.
- Misiak Tomasz, *W stronę kulturoznawczych badań nad dźwiękiem*, „Muzyka” 2014, r. 59, nr 1, s. 7–24.
- Noskowski Zygmunt, *Istota utworów Chopina*, „Wędrowiec” 1900, r. 38, nr 27, s. 528.
- Opacki Ireneusz, *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, w: Ireneusz Opacki, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1979, s. 155–224.
- Opacki Ireneusz, *Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej”. (Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra – zarys)*, w: *Studia romantyczne*, red. Ireneusz Opacki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1978, s. 5–36.
- Ostasz Gustaw, *Bekwark. Jana Lechonia osobowy znak sztuki idealnej*, w: Gustaw Ostasz, *Śladami poezji czystej*, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 2017, s. 39–52.
- Ostasz Gustaw, *„Marsz Drugiego Korpusu” Jana Lechonia, czyli „Jeszcze Polska nie zginęła”*, w: Gustaw Ostasz, *Filiacje, dialogi, spór z tradycją. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 2001, s. 65–79.
- Ostasz Gustaw, *Mickiewicz w recepcji skamandrytów*, w: Adam Mickiewicz. *Dwa wieki kultury polskiej*, red. Kazimierz Maciąg, Marek Stanisław, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2007, s. 469–477.
- Ostasz Gustaw, *Od Tyrteuszy legionowych do „Herostratesa”*, w: Gustaw Ostasz, *W cieniu „Herostratesa”. O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1994, s. 17–59.
- Ostasz Gustaw, *Przypowieść Jana Lechonia*, w: Gustaw Ostasz, *„Przeciwko smokom, jadom, kulom... O poezji polskiej 1939–1945*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1998, s. 99–110.
- Ostasz Gustaw, *Wyspiański w recepcji skamandrytów* w: *Wyspiański. Sesja naukowa*, red. Zbigniew Lisowski, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Siedlce 2001, s. 451–469.
- Radion Ewelina, *Audiosfera „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, w: *Literatura współczesna w edukacji polonistycznej*. T. 2, *Interpretacje – wartości – konteksty*, red. Urszula Kopeć, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 135–148.
- Sadkowska-Mokkas Lidia, *Warszawa Skamandrytów*, Bellona, Warszawa 2016.
- Sadlik Magdalena, *Skamandryckie zmagania ze spuścizną literacką Wyspiańskiego. Lechoń, Słonimski, Wierzyński*, „Pamiętnik Literacki” 2003, r. 94, z. 4, s. 65–81.
- Schafer R. Murray, *Muzyka środowiska*, tł. Danuta Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 288–315.
- Schafer R. Murray, *The Thinking Ear. Complete Writings on Music Education*, Arcana Editions, Toronto 1986. [Schafer R. Murray, *Poznaj dźwięk. 100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu muzyki*, przeł. Rafał Augustyn, Brevis, Poznań 1995].

- Skarbowski Jerzy, *Muzyczna dusza Jana Lechonia*, „ISME” 1995, nr 3–4, s. 71–80.
- Smaszcz Waldemar, *Posłowie. Jan Lechoń – poezja, życie i śmierć*, w: Jan Lechoń, *Poezje*, Łuk, Białystok 1994, s. 133–151.
- Szubertowska Elżbieta, *Muzyczna aktywność własna a świadoma percepcja muzyki młodzieży szkół średnich*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2002.
- Szuman Stefan, Zofia Lissa, *Jak słuchać muzyki*, Centralny Instytut Muzyki, Warszawa 1948.
- Szyszkowska Małgorzata, *Metafora w doświadczeniu dzieła muzycznego. Wokół koncepcji Rogera Scrutona*, „Sztuka i Filozofia” 2008, nr 32, s. 27–40.
- Tatara Marian, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Utracka Dorota, *Emigracyjna wspólnota tęsknot, trosk i nadziei, czyli nad „koncertami polskości – Mickiewicz – Lechoń – (szkic analityczno-porównawczy)*, w: *Szczególne problemy człowieka i edukacji u progu XXI w. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Bogdanowi Snochowi*, red. Stanisław Podobiński, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 2002, s. 563–576.
- Wierszyłowski Jan, *Psychologia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979.
- Wiśniewski Jerzy, *Czy Maurycy Mochnecki koncertował, grając na klawikordzie? Uwagi na marginesie wiersza Jana Lechonia*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 2, s. 41–46.
- Wiśniewski Jerzy, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Ewelina Radion

Percepcja wrażeń akustycznych w wierszu *Mochnecki* Jana Lechonia

Streszczenie

Kontekstem prowadzonych badań nad percepcją rzeczywistości fonicznej prezentowanej w wierszu *Mochnecki* Jana Lechonia są interdyscyplinarne badania nad dźwiękiem (*sound studies*). Korzystam z ustaleń muzykologów, krytyków muzycznych, psychologów muzyki, psychoakustyków oraz literaturoznawców.

Postrzegam osobę mówiącą w kategorii Schaferowskiego „nausznego świadka”, werbalizującego swoje przeżycia w mowie wiązanej. Analizując liryczny opis per-

cepcji, biorę pod uwagę zarówno reakcje na pojedyncze dźwięki, jak i wewnętrzne obrazy, aktywizujące się podczas słuchania muzyki.

Percepcja rzeczywistości akustycznej prezentowana w omawianym wierszu ujawnia nie tylko stosunek poety do sztuki dźwięku, ale również do rzeczywistości pozaliterackiej, a nade wszystko do tradycji romantycznej.

Słowa kluczowe: dźwięk, percepcja, słuchacz, romantyzm, improwizacja

The Perception of Sound Impression in the Poem *Mochnacki* by Jan Lechoń

S u m m a r y

This research on the perception of phonic reality presented in Jan Lechoń's poem *Mochnacki* is based on interdisciplinary sound studies, specifically the findings made by musicologists, music critics, music psychologists, psychoacousticians and literature specialists.

The author perceives the speaking persona as the Schaferean "ear witness" verbalizing his experience in metrical language. In her research on lyrical description of perception, the author takes into account both the response to individual sounds and internal images, which become active when one is listening to music.

The perception of phonic reality presented in the poem reveals the poet's attitude to not only the art of sound, but also non-literary reality and, above all, to the Romantic tradition.

Keywords: Jan Lechoń, Sound, Perception, Listener, Romanticism, Improvisation

Ewelina Radion, absolwentka filologii polskiej w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie i podyplomowych studiów komparatystycznych w Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka prac o polskiej poezji dwudziestowiecznej.

Anna Tenczyńska*

 <https://orcid.org/0000-0002-4893-9426>

Muzyczny idiom *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły Rozpoznanie wstępne

Najważniejsze odpowiedzi na pytanie o znaczenia wpisane w *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły zawierają się w tytułowym rzeczowniku, w wymiarach, jakie nadaje mu, z jednej strony, etymologia, z drugiej – kultura, a ściślej, dziedziny sztuki, w obrębie których funkcjonuje ta kategoria. Cykl ośmiu wierszy pomieszczonych w tomie *Koncert egotyczny*¹, widziany przez pryzmat łacińskiego *nocturnus*, otwiera się na doświadczenie nocy i ciemności. Diarystyczna notatka żony poety z 1934 roku, tego samego, w którym ukazał się wspomniany tom – „Wydaje mi się, że rozumiem kapryśne formalnie Władysławowe *Nokturny*, powstałe z muzyki Chopina”² – podkreśla ich genetyczny związek z gatunkiem muzycznym, który ze względu na swoje cechy strukturalne, ekspresyjne i kulturowe zyskał miano „pieśni nocy”. Wymiar etymologiczny tytułowych „nokturnów” każe spojrzeć na nie przez pryzmat „ciemnej wyobraźni” autora cyklu (jak określił ją Andrzej Makowiecki³), włączyć je w cały „ciemny nurt” tej liryki (jak to zrobił Wiesław Paweł Szymański⁴), stać się świadkiem prowadzonych przez podmiot tych wierszy „monologów w ciemności” (które interpretuje Marcin Całbecki w książce pod równie

* Dr, adiunkt, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej, Zakład Komparatystyki, Krakowskie Przedmieście 26/28, 05-077 Warszawa; e-mail: anna.tenczynska@uw.edu.pl

- 1 W. Sebyła, *Ośmiu nokturnów*, w: tenże, *Koncert egotyczny*, Wydawnictwo J. Morkowicza, Warszawa 1934. Wcześniej ukazały się w czasopismach „Pion” i „Zet”.
- 2 S. Sebyłowa, *Oktadka z pegazem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 234.
- 3 A. Makowiecki, *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*, w: Władysław Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 5–25.
- 4 Zob. W. P. Szymański, *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*, w: tenże, *Moje dwudziestolecie 1919–1939*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 1998.

znamiennym tytułem „*Czarna kropla nieskończoności*”⁵), pomaga przybliżyć się do zrozumienia rządzącej wyobraźnią poetycką Sebyły (a opisanej przez Szymańskiego w odniesieniu do filozofii Karla Jaspersa⁶) „logiki” nocy, której to kategorii w twórczości autora *Pieśni szczurołapa* Jan Piotrowiak poświęcił cały rozdział swoich *Studiów i szkiców o poezji dwudziestolecia międzywojennego*⁷. Interartystyczny wymiar kontekstu kulturowego, w jaki wpisuje się nokturn, wsparty wspomnianą notatką Sabiny Sebyłowej (która nierzadko przytaczała w swoich zapiskach rozmowy z mężem), pozwala przyjąć założenie, że odniesienie analizowanych wierszy do nokturnu muzycznego – czy, precyzyjniej, jego realizacji w twórczości Fryderyka Chopina, uznawanych za szczytowe osiągnięcie gatunku⁸ – mogło być zabiegiem świadomym i celowym. Niezależnie jednak od tego założenia, zasadnicza pozostaje kwestia, czy w cyklu tym można w ogóle wskazać funkcjonalne odpowiedniki elementów typowych dla nokturnu muzycznego. Próba odpowiedzi na to pytanie, oparta w niniejszym szkicu na analizach wybranych aspektów poziomu leksykalno-stylistycznego i strukturalnego (z pominięciem zjawisk prozodycznych) *Ośmiu nokturnów* nie wyczerpie, siłą rzeczy, potencjału tego złożonego zagadnienia, wystarczy jednak do wstępnego rozpoznania go w obrębie całego cyklu.

Dla niniejszej propozycji analitycznej nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Chopin najczęściej wpisywał swoje nokturny – które w jego twórczości przybrały postać „ustalonych agogicznie, skryształizowanych fakturalnie i formalnie” miniatur fortepianowych „tworzą[cych] w pełni dojrzałą, «klasyczną» postać tego gatunku muzycznego”⁹ – w trzyczęściową formę reprzyzową, a kilka z nich, należących do różnych opusów, wyróżnia budowa dwuczęściowa. Wiersze z analizowanego cyklu są krótkie, a ich „miniaturowa” postać, która nabiera szczególnego znaczenia na tle pozostałych tekstów zebranych w tomie, zwłaszcza rozbudowanych poematów, *Młyny*

5 M. Całbecki, „*Czarna kropla nieskończoności*”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008.

6 W.P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 137–140.

7 J. Piotrowiak, „*Czarno na świat patrzę?*”. *Władysława Sebyły poetyckie spotkania w ciemności*, w: tenże, *W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. .

8 Warto odnotować, że pierwotnie sentymentalny i zasadniczo rozrywkowy charakter osiemnastowiecznych nokturnów muzycznych ewoluował w romantyzmie wraz z – dostrzegalną w artefaktach różnych dziedzin sztuki – zmianą w sposobie postrzegania nocy. Por. B. Chmara, *Do genezy nokturnu instrumentalnego przed Chopinem*, w: F. F. Chopin, red. Z. Lissa, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1960.

9 Tamże, s. 235. Jak podkreśla Barbara Chmara, w okresie, na który przypada aktywność kompozytorska Chopina, a dokładnie „w latach 1820–1850 olbrzymią większość utworów o charakterze nokturnowym stanowią [...] utwory fortepianowe”, różniące się od wcześniejszych wieloczęściowych utworów kameralnych, znanych pod tą samą nazwą (tamże, s. 219).

i *Koncert egotyczny*, narzuca się jako pierwsza, czytelna analogia z nokturnami muzycznymi. Analogia ta znajduje potwierdzenie także w podziale siedmiu z nich na trzy lub dwie części (strofy, strofoidy). Wśród *Ośmiu nokturnów* strukturę trzyczęściową mają: pierwszy, szósty i siódmy, z kolei dwuczęściową – drugi, trzeci, czwarty i piąty.

W obrębie całości cyklu, nie tylko jego pojedynczych ogniw, można dopatrywać się też bardziej złożonych odniesień do (Chopinowskich) nokturnów muzycznych. Za jedną z najbardziej wyrazistych ich cech Mieczysław Tomaszewski uznał kontrast „arpedziowanych akordów basu z ornamentowaną melodią sopranu”, podkreślając, że ma on wręcz „charakter idiomatyczny”, „ewokujący kategorię nokturnowości”¹⁰. W kontekście pytania o możliwości odniesienia jej do wierszy Sebyły zasadnicza pozostaje kwestia, czy w analizowanych tekstach obecne są kategorie przestrzenne wskazujące porządek „góry” – który odpowiadałby wspomnianemu w cytacie „sopranowi”, czyli rejestrowi wysokiemu – oraz porządek „dołu” – który można by odnieść do „basu”, czyli rejestru niskiego – a także, czy mają one istotne czy jedynie incydentalne znaczenie dla *Ośmiu nokturnów*. Nie ulega wątpliwości, że kontrast między symbolicznie pojętymi porządkami „góry” (*superior*) i „dołu” (*inferior*), nieba i, niekiedy otwierającej się na wymiar infernalny, ziemi stanowi ich centralny motyw. Znaczenie tego motywu dla całego cyklu ujawnia się w porównawczej analizie składających się na niego obrazów poetyckich z poszczególnych wierszy i ukazuje zarazem rolę, jaką odgrywa on w wymiarze strukturalnym całości:

	PORZĄDEK „GÓRY” odpowiednik górnego głosu fortepianu	PORZĄDEK „DOŁU” odpowiednik dolnego głosu fortepianu
1	zimne niebo wiatr, niebo nad wodą; nad czarnoziemem białe gwiazdy gwiazdy płyną [spokój] wiatr nas pustoszy [dynamizm, lęk]	czerwone liście liście [które] podściółką się kładą; trawa czarnoziem
2	ptómienie gwiazd [ogień] niebo; wicher	ciemna rzeka, czarna woda dno, czarna głąb
3	księżyc – siwy koń szerokie skrzydło wiatru	czarne wody płytki brzeg
4	księżyc	las, rzeka
5	niebo	woda
6	na szklanej górze wiatr, górą idący	u stóp góry szatani [którzy] siedzieli kamieniem
7	anioł mocuje się gwiazdy, nieboskłon rozum	opadają dłonie głina, cementarz coraz niżej schylone czoło
8	wali się noc światlisty bat [ogień] wiatr gwiazdy kotysze [spokój]	rozdeptane strzechy chat pomroczniałe wody [woda] czarność wezbranych wód; uciekaj! [lęk]

¹⁰ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 431.

Jak wynika z przywołanych przykładów, w porządku „góry” przeważają zjawiska dynamiczne – które w niniejszej propozycji analitycznej stanowią funkcjonalny odpowiednik ruchliwej (ornamentowanej) melodii nokturnu muzycznego – „wiatr”, „wicher”, „płomienie gwiazd”, „płynące” „gwiazdy”, „mocujący się anioł”, „wałąca się” (z góry) „noc”, „światlisty bat”, „wiatr”, który „gwiazdy kołysze”, wreszcie, „księżyc”, poprzez figurę porównania, jako „siwy koń”, również ewokujący wrażenie ruchu. Statyczność zjawisk z porządku „dołu” podkreślają natomiast nie tylko dominujące tutaj rzeczowniki, lecz także formy imiesłowe, a ściślej, imiesłowy przymiotnikowe bierno: „schylone”, „rozdeptane”, „pomroczeniałe”, „wezbrane”. Druga cecha różnicująca zjawiska należące do porządku „góry” i „dołu”, istotna z punktu widzenia analizy idiomu muzycznego cyklu, wiąże się z wyraźnym kontrastem między liczbą pojedynczą, znamionującą pierwszy z wymienionych porządków (z wyjątkiem „gwiazd” i „płomieni gwiazd”), a liczbą mnogą, która charakteryzuje wyrazy nazywające zjawiska z porządku drugiego. Można powiedzieć, że wpisany w porządek „góry” głos podmiotu wierszy Sebyły jest „głosem pieśni samotnej”, którą w nokturnach Chopina usłyszał Jean-Jacques Eigeldinger¹¹. Samotność podmiotu, zawieszona „między ciemną dałą kosmicznych obszarów a głębią swego niejasnego wnętrza” (żeby przywołać refleksję Jana Piotrowiaka¹²), to sedno opisywanej przez Sebyłę *condicio humana*, której eksploatacja w jego twórczości otwiera wielowymiarowe perspektywy interpretacyjne.

W kontekście odniesień do gatunku muzycznego za jeden z najważniejszych obrazów poetyckich *Ośmiu nokturnów* należy uznać obraz „podściółką się kładą” – mający duże znaczenie jako pierwszy w cyklu, który buduje porządek „dołu”. Można w nim dostrzec metaforę akompaniamentu o takim charakterze, jaki został opisany przez Mieczysława Tomaszewskiego w przywołanym cytacie. Ten rodzaj akompaniamentu cechuje się szczególnym rodzajem dualizmu: „arpeggio” wskazuje na pojedyncze, następujące po sobie zjawiska brzmieniowe, „arpedziowane” dźwięki pojawiają się sukcesywnie, a zarazem składają się na „akordy”, tworzące całość pod względem harmonicznym i tonalnym. Na podobnej dwoistości zasadza się poetycka metafora takiego akompaniamentu: z jednej strony, podmiot wiersza obserwuje „liście” w trakcie spadania, aspekt czasownika „kładą” wskazuje na zjawisko trwające w czasie (jak arpeggio), z drugiej – pojedyncze „liście”, opadając (jak pojedyncze dźwięki, sukcesywnie wybrzmiewając), tworzą „podściółkę”, czyli pewną całość (jak akord). Innymi słowy, „liście” te zarazem ścielą się („kładą”) i są „podściółką”. Ostatni z wymienionych leksemów, ze znamionnym prefiksem „pod”, stanowi w proponowanej analizie centrum figu-

11 J.-J. Eigeldinger, *Nokturny i impromptus*, w: tenże, *Fryderyk Chopin*, przekł. J. Żurowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2011, s. 72.

12 J. Piotrowiak, „Ciemny nurt mego życia...”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 113.

racji akompaniamentowego porządku „dołu” stanowiącego tło dla melodycznego porządku „góry”.

Przeciwstawienie tych dwóch porządków wzmocnione zostało innymi kontrastami leksykalnymi we wszystkich wierszach cyklu. Główny motyw zderzający „niebo” i „ziemię” wsparty jest przeciwstawieniem postaci „anioła” (*Nokturn siódmy*) i „szatanów” (*Nokturn szósty*). Z kolei, w pierwszym i ostatnim wierszu skontrastowane zostały obrazy ewokujące odczucie spokoju („gwiazdy płyną”, „wiatr gwiazdy kołysze”) i dynamizmu, podszytego lękiem („Wali się noc”, „wiatr nas pustoszy”, „czarność wezbranych wód; uciekaj!”) – w czym można upatrywać przykładu odniesienia do charakterystycznego dla nokturnowej miniatury fortepianowej kontrastu agogicznego między poszczególnymi częściami formy muzycznej. W drugim z wierszy analizowanego cyklu warto zwrócić uwagę na napięcie między leksemami odsyłającymi do sfery światła, jak „płomienie gwiazd”, i ciemności („ciemność”, „czern”). Podobny zabieg powraca w zamykającym cykl wierszu, w którym zderzone zostały obrazy „światlistego bata” i „pomrocniących wód”. Wyraźny kontrast widoczny jest także w zestawieniu kolorów, o których zwykle się mówić „żywe” („czerwień” liści klonów i „zieleń” traw), z „szarością”, „rzeczy – znużonych/jednostajnością trwania”. Nietrudno doszukać się tutaj (sygnalizowanego między innymi przez Jana Piotrowiaka¹³) odniesienia do ważnej dla nokturnu figury melancholii, w którą etymologicznie „wpisana jest czern” i „utrata chromatyzmu”¹⁴ w oglądzie świata. *Ośiem nokturnów* przynosi wyjątkowo wyrazistą postać owej *écriture mélancholique* Sebyły.

W analizowanej relacji między tymi wierszami a formą kompozycji Chopina niewątpliwie znaczący będzie też porządek następstwa wspomnianych obrazów poetyckich ukazujących sferę nieba i ziemi. Często przeplatają się one ze sobą kilkakrotnie w jednym wierszu, nierzadko – w sąsiadujących wersach. W jakiej mierze można odnieść to dynamiczne następstwo obrazów konstytuujących wertykalny wymiar sytuacji lirycznej do kolejnej z wymienionych przez Mieczysława Tomaszewskiego cech nokturnów Chopina, w których „długooddechowa i pełna ekspresji melodia wznosi się i opada na kształt instrumentalnej arii, ariosa, recytatywu czy pieśni bez słów”¹⁵? Podobne obserwacje poczynił Charles Rosen, który pisał o umiejętności utrzymywania przez Chopina „melodii na długim oddechu za pomocą faktury kontrapunktycznej [...], a z drugiej strony – bogactwa i nieustannej ekspresyjnej obecności wewnętrznych głosów”¹⁶. Niewątpliwie mianem „długooddechowych” można określić obecne tutaj rozbudowane konstrukcje składniowe, które z reguły wypełniają całą strofę bądź strofoidę, które jednak, rzecz jasna, same w sobie nie

13 Por. J. Piotrowiak, „Czarno na świat patrzę?”..., dz. cyt., s. 104–105.

14 Y. Hersant, *Czerwona melancholia*, przekł. Marek Bieńczyk, „Ogród” 1992, nr 2, s. 279.

15 M. Tomaszewski, *Chopin...*, dz. cyt., s. 432.

16 Ch. Rosen, *Happy Birthday, Fryderyku!*, przekł. A. Tenczyńska, „Kwartalnik Chopinowski 2”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2010, nr 31, s. 4.

mogą jeszcze tworzyć funkcjonalnego odpowiednika wspomnianej cechy gatunkowej nokturnu. Jeżeli w ogóle można jej upatrywać w tekście literackim, to jedynie w połączeniu tego rodzaju aspektów formalnych tekstu z jego poziomem semantycznym, w analizowanym przypadku ze wspomnianymi obrazami odnoszącymi się do dynamicznych zjawisk przyrody, z jednej strony, i jej bardziej statycznych elementów – z drugiej. Te właśnie obrazy, które nierzadko przybierają postać (lejt) motywów, linearnie i transwersalnie rozwijających się w kolejnych wersach, w zasadniczym stopniu budują konstytutywny dla omawianego cyklu porządek wertykalny. W kontekście pytania o sposoby, w jakie jego autor mógł dążyć do oddania w tekście językowym owej zasady „ekspresyjnego” wznoszenia się i opadania melodii w nokturnie – i wobec oczywistego faktu, że zasada ta, w mniejszej lub większej mierze, rządzi schematem melodycznym w muzyce *en bloc* – uwagę zwraca wyjątkowa wyrazistość owego porządku, scalającego poszczególne wiersze cyklu, i zasadnicze znaczenie, jakie zyskał on na poziomie semantycznym i strukturalnym *Ośmiu nokturnów*. Innymi słowy, o zasadności odniesienia analizowanego porządku wertykalnego do wspomnianej cechy nokturnu muzycznego decyduje nie sama jego obecność, ale wysoki stopień jego wyrazistości i znaczenia¹⁷.

Z wyrazistością tego porządku idą w parze takie cechy składających się na niego zjawisk przyrody, jak ciągłość i współzależność – w czym można dopatrywać się analogii do ciągłości i wzajemnej zależności tonalnej dźwięków melodii – jedne zjawiska wpływają na drugie (jak „wiatr, górą idący”, który „krawędź dzwonu poruszył” w *Nokturnie szóstym*, „opadające dłonie” „zmordowane” walką z aniołem w *Nokturnie siódmym* czy „wiatr”, który „gwiazdy kołysze”, w *Nokturnie ósmym*). Zagadnieniu zmian wysokości dźwięków, ukazanych w tekście poprzez następstwo obrazów poetyckich budujących porządek „góry” i „dołu,” przyjrzymy się pokrótce na przykładzie trzeciego z wierszy cyklu:

O czarne wody Narwi **wiatr**
szerokim **skrzydłem bije**
i **księżyc** – siwy koń –
na płytkim brzegu wodę pije.

opadanie i **wznoszenie się** melodii
wznoszenie się i opadanie melodii
wznoszenie się
opadanie melodii

Za tajemnicą płaskich łąk
bór wzdycha tajemniczy.
Gniewnie szamocąc się
przez sen **jastrzębie** pisklę **krzyczy**.

opadanie melodii
wznoszenie się melodii

¹⁷ Na marginesie wypada odnotować, że trudno wskazać przykłady innych tekstów literackich o muzycznej kwalifikacji gatunkowej, w których wpisujące się w tę zasadę leksem i ewokowane przez nie obrazy przeplatałyby się z podobną częstotliwością i konsekwencją jak w analizowanych wierszach Sebyły.

Wyjątkowo mocno następstwo to zostało zdynamizowane w *Nokturnie* siódmym, w którym ruch w dół często jest akcentowany na poziomie leksykalnym *expressis verbis*: w obrazach „opadających dłoni”, „gwiazd padających na nieboskłonie”, „schylonego czoła”, wreszcie, w drugim członie wyrazu złożonego „nieboskłon”:

Co nocy anioł mocuje się ze mną, bezsilnie <u>opadają</u> zmordowane dłonie, skoro odejdzie – i walką daremną znużony śledzę gwiazdy <u>padające</u> na nieboskłonie.	wznoszenie się melodii opadanie melodii wznoszenie się i opadanie melodii
---	---

Oto już nie ma tych, co mnie zrodzili: nie zebrać <u>kości</u> niewidzianej matki, ojca zachłanną <u>gliną</u> przyrzucili, jeszcze nie porósł <u>cmentarnianą</u> trawą pagórek gładki.	opadanie melodii opadanie i wznoszenie się melodii
---	---

Groźną wichurą samotność istnienia dmie skroś rozumu jak poprzez stodołę rozwartą mocne wiatry w czas młócenia – milcząc wracam do walki z <u>coraz niżej</u> <u>schylonym</u> czołem.	wznoszenie się melodii opadanie melodii
--	--

W *Nokturnie* pierwszym mechanizm ten przedstawia się następująco:

Już nocny wiatr nas pustoszy i zimne niebo ogarnia, czerwone liście klonów jesienną <u>podściółką</u> się <u>kładą</u>	wznoszenie się melodii opadanie melodii
falami sosny, <u>podszyte</u> suchym <u>wrzosem</u>	wznoszenie się i opadanie melodii opadanie melodii

stoimy w zdumieniu niemem

a białe gwiazdy płyną – jak zawsze – nad <u>czarnoziemem</u> – i nocny wiatr nas pustoszy	wznoszenie się melodii opadanie melodii wznoszenie się melodii
--	--

Mechanizm budowania wymiaru wertykalnego – poprzez zestawienie kontrastujących ze sobą obrazów odsyłających do porządku „góry” i „dołu” – w pierwszej strofie tego wiersza nie wymaga komentarza. Bardziej złożona pod tym względem jest strofa druga, w której szczególną rolę odgrywa leksem „fale”, konotujący zarówno ruch do góry, jak i w dół (podobnie jak zwrot „skrzydłem bije” w *Nokturnie* trzecim). Figuracja wznoszenia się i opadania melodii wyjątkowo nie zasada się zatem w tym wypadku na kontraście. Obecny jest on natomiast w relacji przymiotnika „suchy” z wyrazami odnoszącymi się do pola semantycznego wody, jak rzeczowniki „fale” i „plusk” czy czasowniki „płukani” i „roztapiają się”. Ostatnia strofa, w obrazie „białych gwiazd” i „czarnoziemu”, przynosi, z kolei, kontrast podwójny, w przeciwstawieniu porządków „góry” i „dołu” oraz kolorów (co w kontekście muzyki ewokuje nieodparte skojarzenie z kolorystyką klawiszy fortepianu i otwiera przestrzeń intertekstualną wiersza, na przykład na *Fortepian Chopina* Cypriana Kamila Norwida). Relacje między „górami” a „dołami” ujawniają *explicite* takie wyrazy i ich części, jak prefiks „pod” („podściółka”, „podszyte”) czy przymimek „nad” („nad czarnoziem”).

Wypada także zwrócić uwagę na podobieństwo pierwszej i trzeciej strofy analizowanego wiersza, które opiera się na powtórzeniu motywu z wersu inicjalnego w wersie ostatnim, identycznych na płaszczyźnie semantycznej, metrycznej i szerzej – strukturalnej:

Już nocny wiatr nas pustoszy
i nocny wiatr nas pustoszy

Podobny zabieg widoczny jest w *Nokturnie* szóstym:

Powiesili szatani
Usłyszeli szatani

W *Nokturnie* siódmym zasada się on na podobieństwie obrazów wskazujących ruch w dół, „(niebo)skłonu” i „pochylenia” ze skrajnych strof:

nieboskłon
pochylone czoło

Wreszcie, w ostatnim z *Ośmiu nokturnów* podobieństwo to jest zaznaczone w następującym obrazie poetyckim:

skroś pomrocniących wód
czarność/ wezbranych nocnych wód

Tego rodzaju analogie w niniejszej propozycji analitycznej nasuwają skojarzenie z typowym aspektem nokturnu muzycznego realizującego trzyczęściowy schemat reprzyzowy z podobnymi częściami skrajnymi i skontrastowaną z nimi częścią środkową, po który najczęściej sięgał Chopin (i który zapisuje się następująco: ABA1).

Związek dwudziestowiecznego cyklu poetyckiego ze skryzalizowaną w XIX wieku postacią tytułowego gatunku muzycznego bez wątplenia pogłębia też obecność w *Ośmiu nokturnach* najważniejszych spośród wypracowanych w literaturze dziewiętnastowiecznej aspektów kategorii nocy, zwłaszcza obserwowanej nocą przyrody. Jak przypomina Elżbieta Zarych, należą do nich zasadnicze elementy ówczesnego nokturnu literackiego, to znaczy motywy wody i pustkowie. Wskazują one, zauważa Zarych¹⁸ na: symetryczność świata (w wierszach Sebyły ukazaną poprzez równo rozłożone kontrasty, przede wszystkim porządku „góry” i porządku „dołu” oraz dynamizmu zjawisk przyrody i statyczności wybranych jej elementów), bezmiar świata (jak w obrazie „zimnego nieba”, które „nas ogarnia”), wielkość i niepoznawalność Natury („Za tajemnicą płaskich łąk/ bór wzdycha tajemniczy”), wreszcie, poczucie grozy, alienacji i zagubienia człowieka (jak w obrazie „samotności istnienia”, która „groźną wichurą” „dmie skroś rozumu”). Wyrażany w takich obrazach szczególnie rodzaj lęku, ów *pavor nocturnus*, który związał się z kategoriami melancholii (Goethe, Schubert), wzniosłości (Wordsworth) czy niewyraźności (Novalis, Friedrich), w wierszach Sebyły zyskał nie tylko nowoczesne i sugestywne środki wyrazu poetyckiego¹⁹, ale także – zakorzeniony w wybranych aspektach nokturnu muzycznego – oryginalny kształt formalny. Dostrzeżenie go w *Ośmiu nokturnach* pozwala bliżej przyrzeć się nieoczywistej, wewnętrznej koherencji cyklu, co do której wątpliwości w jednej z pierwszych recenzji *Koncertu egotycznego* Ludwik Fryde formułował w następujących słowach: „Sens ogólny tego układu jest dla nas nieprzeniknioną tajemnicą i dlatego nie możemy traktować go jako jednolitą i konsekwentną całość”²⁰.

Bibliografia

Całbecki Marcin, „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.

¹⁸ E. Zarych, *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 371.

¹⁹ Środki analizowane m. in. w opracowaniach twórczości Władysława Sebyły wymienionych w przypisach: 4, 5, 6, 7, 8, 12.

²⁰ Ludwik Fryde, *Władysław Sebyła: „Koncert egotyczny”* [recenzja], „Droga” 1935, nr 1, s. 88.

- Chmara Barbara, *Do genezy nokturnu instrumentalnego przed Chopinem*, w: F.F. Chopin, red. Zofia Lissa, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1960, s. 219, 235.
- Eigeldinger Jean-Jacques, *Nokturny i impromptus*, w: Jean-Jacques Eigeldinger, *Fryderyk Chopin*, przekł. Joanna Żurowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2011, s. 72.
- Fryde Ludwik, *Władysław Sebyła: „Koncert egotyczny”* [recenzja], „Droga” 1935, nr 1, s. 88.
- Hersant Yves, *Czerwona melancholia*, przekł. Marek Bieńczyk, „Ogród” 1992, nr 2, s. 279–290.
- Makowiecki Andrzej, *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni*, w: Władysław Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. Andrzej Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 5–25.
- Piotrowiak Jan, *„Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Piotrowiak Jan, *„Czarno na świat patrzę?”. Władysława Sebyły poetyckie spotkania w ciemności*, w: Jan Piotrowiak, *W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 104–105.
- Rosen Charles, *Happy Birthday, Fryderyku!*, przekł. Anna Tenczyńska, „Kwartalnik Chopinowski 2”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2010, nr 31, s. 4.
- Sebyła Władysław, *Osiem nokturnów*, w: Władysław Sebyła, *Koncert egotyczny*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1934.
- Sebyłowa Sabina, *Okladka z pegazem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
- Szymański Wiesław Paweł, *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*, w: Wiesław Paweł Szymański, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 1998, s. 137–140.
- Szymański Wiesław Paweł, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
- Zarych Elżbieta, *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 357–386.

Anna Tenczyńska

Muzyczny idiom *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły. Rozpoznanie wstępne

Streszczenie

Artykuł stanowi propozycję analizy tych aspektów poziomu leksykalno-stylistycznego i strukturalnego *Ośmiu nokturnów* Władysława Sebyły z tomu *Koncert egotyczny*, które składają się na idiom muzyczny cyklu. Analiza ich związku z tytułowym gatunkiem muzycznym, a zwłaszcza z jego realizacjami w twórczości Fryderyka Chopina, opiera się zarówno na kategoriach wypracowanych w obrębie poetyki tekstu literackiego, jak i przez badaczy zajmujących się problematyką nokturnu muzycznego (Barbara Chmara) oraz, w szczególności, nokturnów Chopina (Mieczysław Tomaszewski, Charles Rosen).

Słowa kluczowe: Władysław Sebyła, Osiem nokturnów, nokturn, nokturny Fryderyka Chopina

The musical idiom of *Osiem nokturnów (Eight Nocturnes)* by Władysław Sebyła. Initial recognition

Summary

This article analyses the aspects of the lexical, stylistic and structural levels of *Eight Nocturns* from Władysław Sebała's volume *Egotic Concerto*, which make up the musical idiom of the cycle. The analysis of its relationship with the eponymous musical genre, and especially with its realizations in Fryderyk Chopin's work, is based on the categories developed within the poetics of the literary text, and by researchers dealing with the musical nocturn genre (Barbara Chmara) and, in particular, Chopin's nocturns. (Mieczysław Tomaszewski, Charles Rosen).

Keywords: Władysław Sebyła, Eight Nocturnes, Nocturne, Nocturnes by Fryderyk Chopin

Anna Tenczyńska — adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Współzałożycielka Pracowni Badań Intersemiotycznych i Intermedialnych w tym Instytucie. Zainteresowania naukowe: poetyka historyczna, komparatystyka intermedialna, zwłaszcza relacje między literaturą i muzyką, metodologia badań literackich oraz komparatystycznych łączących perspektywę literaturoznawczą i muzykologiczną, praktyka przekładowa. Członkini Stowarzyszenia De Musica, sekcji naukowej Towarzystwa Muzycznego im. Karola Szymanowskiego, członkini-założycielka Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej i Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury. Autorka artykułów naukowych o relacjach literatury i muzyki oraz przekładów z zakresu muzykologii, teorii literatury, komparatystyki i teorii sztuki.

Piotr Bogalecki*

 <https://orcid.org/0000-0002-6527-9765>

Możliwości partytury – możliwości poezji. Schäffer i Wirpsza¹

W opublikowanym w 1965 roku eseju *Gra znaczeń* – który uznać dziś można za jeden z najważniejszych dokumentów kształtowania się neoawangardowej metaświadomości polskiej poezji – składa Witold Wirpsza hołd muzyce, określając ją mianem „wielkiej mistrzyni ironii”². Jako „rozległa pozapojęciowa dziedzina oznaczonych wyznaczonych dźwięków” potrafi się ona wszakże „tym, co pozapojęciowe, swymi niesemantycznymi ideogramami (bo czymże jest zapis nutowy?) świetnie zabawić”³. Jak pisze poeta, zabawę tę w dużej mierze umożliwiła rozziew między dynamiką „doczesnego” przebiegu kompozycji a „wiekuistością zapisu”, czy też – jak powie nieco dalej – „równoczesnością wszystkich nut utworu”⁴. Nawiązując do etymologii fugi, stwierdzi Wirpsza: „Rezultatem popłochu, paniki, ucieczki, napiętej ruchliwości, dramatycznej dynamiki jest rzecz statyczna: zapis”⁵ – a rozpoznanie to stanie się początkiem jego eksperymentu z partyturą.

* Dr hab. adiunkt; Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katedra Literatury Porównawczej; Plac Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice; e-mail: piotr.bogalecki@us.edu.pl

1 Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2014/15/D/HS2/03006 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

2 Witold Wirpsza, *Gra znaczeń*, w: tegoż, *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 237. Za ważny kontekst rozważań Wirpsy przedstawionych w *Grze znaczeń* (w którym to zbiorze zamieścił on aż dwa eseje o Tomaszu Mannie) uznać należy *Doktora Faustusa*, kilka lat wcześniej przełożonego przez niego wspólnie z żoną, Marią Kurecką; w liście do Kretzschmara pyta wszak Leverkühn na przykład: „Czemu zdawać mi się musi, jakoby prawie wszystkie, więcej, wszystkie środki i konwencje sztuki nadawały się dziś już tylko do parodii?” (Tomasz Mann, *Doktor Faustus*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Muza, Warszawa 2012, s. 137).

3 Witold Wirpsza, *Gra znaczeń*, dz. cyt., s. 237.

4 Tamże, s. 238–239.

5 Tamże, s. 238.

Zauważając, że „fugę fortepianową z *Wohltemperiertes Klavier* Jana Sebastiana Bacha, rozpiętą na dwóch stronicach druku nutowego w formacie *quarto*, można objąć jednym rzutem oka” i dopowiadając, że „przy pewnej wprawie wystarczy taka kontrola *ad oculos*, całościowa, [...] żeby się dowiedzieć, co się w tym zapisie muzycznie dzieje”⁶ – proponuje poeta „włączyć [...] mechanizm zwiększający dystans; potęgujący ironię; oko należy oddalić tak, aby zapis popłochu (fugi) stał się jednym i jednorodnym znakiem; ideogramem; symbolem takim, jak symbol matematyczny”⁷. Jak się okazuje, już przeprowadzanie tego typu prostej operacji, zrównującej z sobą zapis nutowy i naukowy, otworzyć może nowe twórcze możliwości; oto wszakże „obydwoma na taką samą modłę można [...] operować, z przekorą, samowolą, arbitralnością”⁸. Nie na tym jednak koniec: „oto przy jeszcze większym oddaleniu oka [...] zapis staje się plamą” – muzyka zapisana za pomocą ciągu posiadających konkretne znaczenia, konwencjonalnych znaków przeobraża się w obraz: „Ze wzorzystości, z gąszczu, z gmatwaniny tego uplamienia popłoch podejrzliwości zaczyna zamiast formuł wyluskiwać obrazowość”⁹. W tekście Wirpszy jest to moment wyraźnego uaktywnienia funkcji poetyckiej – oto w jego gawędziarskim do tej pory tekście zaczyna się nagle aż roić od środków stylistycznych, a o muzycznej notacji zaczyna mówić się z niezwykłą wprost metaforycznością:

Ekspozycja tematu fugi staje się w popłochu podejrzliwości szeregiem błotnych śladów gadzich; bryłowata zawartość *stretta* gnilnym roślinnieniem parującego pobrzeża; zarysy figuratywnych grupek gronami bakteryjnych kolonii na grząskiej pożywce; i nie spostrzegamy się, kiedy z zapisu, rozpiętego na dwóch stronach papieru nutowego, robi się duszna i parna obrazowa plamistość, wiodąca nas i naszą wyobraźnię wstecz, ku ledwo zorganizowanym białkom organicznym naszego początku: nie znajdziemy tam ani portretu renesansowego, ani holenderskiego krajobrazu, ani wizerunku rozcapierzonej symetrii motylej struktury. Odwrócona luneta ironizacji odwróciła ruch historyczny ku degeneracji; od chłodnej trzeźwości ku wilgotnej ciepłocie egzystencjalnego trzęsawiska. Gdyż kryje się za tym wszystkim, w całej swej rozwiązłości, lęk o istnienie; trwoga i dygotanie¹⁰.

Punkt dojścia tego nietypowego odczytania partytury nie może nie zadziwiać; coraz bardziej odsuwając od niej oko, wydaje się wszak widzieć Wirpsza przebieg biologicznych i kulturowych procesów ewolucyjnych: aż do „ledwo zorganizowanych białek organicznych naszego początku” z jednej i aż do targanego kierkega-

6 Tamże.

7 Tamże, s. 239.

8 Tamże.

9 Tamże, s. 240.

10 Tamże, s. 240–241.

ardowskim lękiem o istnienie „egzystencjalnego trzęsawiska” z drugiej strony. Tak jakby partytura potrafiła powiedzieć poecie rzeczy, o których nie śniło się muzykom i muzykologom...

Przemiany notacji muzycznej a eksperymenty powojennej awangardy poetyckiej

Opowiedzianą przez Wirpszę przygodę z partyturą uznać można za modelowy przykład gestu, który stał się udziałem części powojennych poetów polskich – tak różnych, jak chociażby Marian Grześczak, Andrzej Partum czy Stefan Themerson – którzy w swoich eksperymentach literackich na różne sposoby zwracali się ku problemom uwidocznionym przez dwudziestowieczne przemiany notacji muzycznej. Jak wiadomo, ostatnie stulecie, zwłaszcza zaś jego druga połowa, to czas, w którym – jak ujął to Bogusław Schäffer – notacja muzyczna „nieprzewidywalnie wybiegła poza wczorajsze konwencje i dąży niemal do barokowego bogactwa”, przynosząc bujny rozrost rozmaitych form muzycznego zapisu i jego nowe funkcje, a w końcu „niezwykłą niespodziankę: autonomię dzieła muzycznego w postaci partytury”¹¹. I chociaż dziś nabraliśmy do nich pewnego dystansu, nie sposób nie zgodzić się z kompozytorem, iż rozrost ów – w pewnym okresie wyraźnie zmierzający w stronę muzyki graficznej – nie był jedynie ekstrawagancją, lecz „rezultatem rozwoju samej muzyki”¹². Mowa tu, rzecz jasna, nie tylko o muzyce elektronicznej czy konkretnej, z oczywistych względów i wręcz z definicji wymagających odmiennego zapisu, ale przede wszystkim o szerokim spektrum nowych technik kompozytorskich, takich jak chociażby aleatoryzm czy serializm, które wszakże – jak ujmował to Carl Dahlhaus – narzuciły notacji warunki, w których przy zastosowaniu tradycyjnych środków podstawowy dla niej „postulat” jasności „stał się trudny do realizacji”¹³. Nie przez przypadek zatem w *Grze znaczeń* tuż przed sięgnięciem po partyturę, przypomni Wirpsza założenia „muzyki serialnej” – „ażeby”, jak stwierdzi, „dojść niektórych rzeczy podstawowych”¹⁴. Parafrazując poetę, powiedzieć moglibyśmy, że niebywały rozrost rozmaitych form notacji muzycznej właściwy dla lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku służyć miał temu samemu – stanowił próbę dotarcia do tego, co w muzyce najbardziej podstawowe, fundamentalne. Bardziej zatem niż narzucić chciał jako uniwersalną określoną nową formę zapisu nutowego, uwidaczniał on fakt istnienia notacji jako takiej, jej historyczność i konwencjonalność, a co za tym idzie także i ograniczenia – lecz z drugiej strony

11 Bogusław Schäffer, *Mały informator muzyki XX wieku. Wydanie nowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967, s. 70, 78.

12 Bogusław Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983, s. 485.

13 Carl Dahlhaus, *Notacja współczesna*, przeł. Antoni Buchner, „Res Facta” 1970, nr 4, s. 99.

14 Witold Wirpsza, *Gra znaczeń*, dz. cyt., s. 233.

również nowe możliwości, jakie wytworzyć może praca nad (oraz z) nową partyturą. Także Wirpsza poszukuje inspiracji w nowym, nietradycyjnym wykorzystaniu notacji, której konwencjonalność obnaża i artystycznie wyzyskuje; nie interesuje go też przy tym partytura jednostkowej, konkretnej kompozycji – czyli sytuacja odniesienia intersemiotycznego, której dotyczy zaproponowane przez Andrzeja Hejmeja pojęcie partytury literackiej¹⁵. Zamiast po *Das Wohltemperiertes Klavier* sięgnąć mógłby poeta po zapis nutowy jakiegokolwiek innej fugi, zajmuje go wszak notacja muzyczna jako taka – i możliwości, jakie daje jej odczarowanie czy, jeśli kto woli, dekonstrukcja, odsłonięcie materialności, jej analiza jako ciągu znaków, zapisu, pisma. W swoim tekście postępuje Wirpsza podobnie do wielu artystów wizualnych i twórców poezji konkretnej, którzy – jak na przykład Luciano Ori (chociażby w cyklu *Poesia visiva* z 1972), Milan Grygar (np. w pracach z serii *Linear Score*) czy Gerard Rühm (w realizacjach składających się na cykle *Visuelle Musik*, *Auditive Poesie* i inne) – wyzyskują sam kształt notacji muzycznej, jej stronę wizualną i specyficzną organizację przestrzeni. Działań takich, wykraczających często w stronę konceptualizmu, nie należy degradować do rangi efekciarskich igraszek – z ich pomocą wymienieni artyści przesuwali historycznie zdefiniowane granice sztuk i w serii eksperymentów badali możliwości powstających w ten sposób intermediów. Z kolei, Wirpsza dzięki eksperymentowi z partyturą polemizuje z zachowawczymi odbiorcami literatury i sztuki, określanymi przez siebie mianem „teoretyków sentymentalnych”, a pozbawionych, jak powiada, „poczucia humoru; obserwują [oni] *nunc stans* z pozycji *nunc fluens* i mają za złe”¹⁶. W przeciwieństwie do nich teoretycy i praktycy nowej sztuki spoglądają na „wiekuistość zapisu” z uwagą i nadzieją, próbując wyzyskać ożywcze napięcie pomiędzy *nunc stans* a *nunc fluens*. W pewnym sensie uczą się oni zatem czytania partytur: tyle tylko, że na nowo, ironicznie, a zatem – przynajmniej zdaniem Wirpszy – poetycko. Nie przez przypadek tytuł jednego z podrzdziałów *Gry znaczeń*, w których opisuje on swój eksperyment z partyturą nosi wymowny tytuł *Nauka czytania*.

Mniej więcej w tym samym czasie, w którym Wirpsza kończył korektę *Gry znaczeń*, Bogusław Schäffer pracował nad drugą, znacznie rozszerzoną wersją, swojego *Małego informatora muzyki XX wieku* („małego” być może rozmiarami,

15 Zgodnie z definicją pojęcie krakowskiego komparatysty oznacza „partyturę muzyczną, która w pewien sposób implikuje konkretny tekst literacki [i] w rezultacie zachodzących uwarunkowań intertekstualnych [...] okazuje się [...] konieczna dla tegoż tekstu jako macierzysty kontekst interpretacyjny” (Andrzej Hejmej, *Partytura literacka*, w: tegoż, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012, s. 62). Hejmej precyzuje, że nie idzie tu o partyturę jako taką, o „wszelkie detale i subtelnosci [...] muzycznego zapisu”, lecz wyłącznie o „aspekt ontologiczny [...] konkretnego dzieła muzycznego”, stanowiący o jego „rozpoznawalności [i] niezmienności w sensie fizycznym” (tamże, s. 62).

16 Witold Wirpsza, *Gra znaczeń*, dz. cyt., s. 255.

lecz bynajmniej nie wpływem, jaki wywarł na nadwiślańską znajomość muzycznej awangardy). Pochylając się nad „współczesną partyturą” i podkreślając szereg „różnic [...] dzielących” ją od „partytur wcześniejszych”, konstatował Schäffer:

A zatem czytanie partytury nie jest już «wewnętrznym» sporządzaniem wyciągu, lecz czytaniem i rozumieniem partytury. I tak jak przy czytaniu tekstu literackiego czytanie i rozumienie muszą iść z sobą w parze, tak i tu nie wolno tych rzeczy rozdzielać¹⁷.

Tak zatem, jak Wirpsza poszukując inspiracji dla nowej poezji, przybliżyła oko do partytury (czy właściwie – oddała je od niej), tak Schäffer, próbując opisać partyturę nowej muzyki, pochyla się nad tekstem literackim. Nie przeceniając tej zbieżności, uznać trzeba, że jest ona pod wieloma względami znamienna i to bynajmniej nie wyłącznie z tego powodu, że dotyczy jednego z najbardziej nowatorskich poetów i jednego z najbardziej nowatorskich kompozytorów polskiej neoawangardy. W swoim ważnym tekście *Interferencje muzyki i poezji a współczesna notacja*, którego przekład ukazał się w 1972 roku w znanym i uznanym periodyku „Res Facta”, postulował Gillo Dorfles konieczność łącznego rozpatrywania przemian obu wymienionych w tytule jego artykułu sztuk. Przekonując, że „dzisiejsza komplikacja i zmienność notacji muzycznej – która, jak wiadomo, osiąga często granice ongiś niewyobrażalne – nie może pozostawać bez związku z analogiczną ewolucją w innych dziedzinach sztuki”¹⁸, wskazywał włoski filozof przede wszystkim na coraz to bliższe relacje poezji, muzyki i malarstwa:

Nie ulega wątpliwości, że równoległe z „umuzycznieniem” i wizualizacją przejawiającą się w poezji począwszy od utworów Verlaine’a, a bardziej jeszcze (z uwagi na aspekt graficzny) w utworach Mallarmégo, futurystów, Majakowskiego etc., mamy do czynienia z postępującą złożonością graficzno-malarską i „literacką” w zapisie muzycznym. Nie będzie w tym nic dziwnego, jeśli weźmie się pod uwagę, że zapis muzyczny przechodził wielokrotnie przez analogiczne okresy „kryzysu semiotycznego”¹⁹.

Jedna z etymologii greckiego słowa *kryzys* odsyła nas do sztuki lekarskiej, określając krytyczny moment rozwoju choroby domagający się natychmiastowego postawienia diagnozy i działania. W narracji Dorflesa działaniem takim jest „interwencja «wizualizacji» w dziedzinę «sztuki czasowej», dokonująca się zarówno

17 Bogusław Schäffer, *Mały informator...*, dz. cyt., s. 79.

18 Gillo Dorfles, *Interferencje muzyki i poezji a współczesna notacja*, przeł. Maria Wodzyńska, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 215.

19 Tamże, s. 217–218.

w „najnowszych eksperymentach z zakresu poezji konkretnej” (wymienia tu on m.in. twórczość takich autorów, jak Kriwet, de Melo e Castro, de Campos, Gombringer, Rot, Spatola), jak i w partyturach serializmu, Bouleza czy – „w sposób jeszcze bardziej wyrazisty” – Stockhausena²⁰. Jak zauważa włoski filozof, „kolisty” i „rotacyjny” zapis takich kompozycji tego ostatniego, jak *Refrain* z 1959 roku, „z czysto graficznego punktu widzenia wykazuje zdumiewające punkty styyczne z niektórymi eksperymentami «poezji wizualnej» Kriweta”²¹. W interesującym nas okresie poezja i muzyka wydawały się zatem podążać wspólną drogą, wiodącą „ku ikoniczności” (jak powie Dorfles, zauważwszy, że „dziś muzyka po części uwolniła się od słowa”, a „poezja zbliżyła się raczej do malarstwa niż do muzyki”), a także (jak zaproponuje chwilę później, po uwzględnieniu rosnącej roli happeningu i sztuki takich artystów, jak Rauschenberg, Chiari czy Lambert) – „ku «działaniu» (*action*), ku widowiskowości lub – by być bardziej dokładnym – ku wizualizacji motywu kinetycznemu i przedmiotowemu”²².

W opublikowanym w 1968 roku eseju *Poezja a muzyka* opowiada Wirpsza o rozmowie ze swoim „dobrym znajomym, jednym z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów polskich”²³, który zwrócił się do niego z prośbą o pomoc w odnalezieniu tekstu poetyckiego, jaki pozwoliłby mu zrealizować jedno z jego kompozytorskich zamierzeń. Tekst ów miałby być „komunikatywny, ale niezrozumiały”²⁴, co staje się dla Wirpszy pretekstem do porównania dawnych, „pieśniowych” form koegzystencji słowa i muzyki oraz ich współczesnych przekształceń, próbujących wypracować „język artystyczny, będący językiem i muzycznym, i poetyckim zarazem”, czyli „w gruncie rzeczy nową dyscyplinę artystyczną”²⁵. Choć poeta dystansuje się od możliwości jej „odnalezienia” – i trudno byłoby też uznać, że pod tak akurat sformułowanym postulatem podpisałby się Schäffer (podobnie, jak nie sposób rozstrzygnąć, czy to on jest bohaterem przytoczonej anegdoty²⁶) – powiedzieć można z pewnością, że obu twórców interesowało poszukiwanie „związków strukturalnych” poezji i muzyki poza „z pozoru oczywistymi”, a w istocie „zwodniczymi” ich podobieństwami (wylicza poeta: „zwodnicza jest eufonia, zwodniczy jest nastrój, zwodniczy jest nawet rytm, choć jemu przypada rola organizująca”)²⁷.

²⁰ Tamże, s. 218.

²¹ Gillo Dorfles, *Interferencje muzyki...*, dz. cyt., s. 218.

²² Tamże, s. 220.

²³ Witold Wirpsza, *Poezja a muzyka*, w: *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. Marian Grześczak, Gdynia 1968, s. 179.

²⁴ Tamże, s. 180.

²⁵ Tamże, s. 186.

²⁶ Leszek Szaruga – któremu bardzo dziękuję za tę i inne sugestie pomocne w pisaniu artykułu – przypuszcza, że może chodzić raczej o Witolda Lutostawskiego bądź Kazimierza Serockiego.

²⁷ Witold Wirpsza, *Poezja a muzyka*, dz. cyt., s. 185.

Zdaniem Wirpszy związki takie „wykrywalne są w zasadzie jedynie poprzez [...] idealizację, poprzez język zbliżony do sformalizowanego, a więc poprzez język trzeci, nieartystyczny, poprzez język w swej nieartystyczności pośredniczący”²⁸. Czytelników opublikowanej trzy lata wcześniej *Gry znaczeń* nie będzie dziwił fakt, że w tym miejscu zaprosi Wirpsza do gry ironię („wiadomo [...], że wszelki proces pośredniczący jest zarazem procesem ironizującym, stwarzającym dystans i wzajemne zrozumienie”), w związku z czym „organiczny, zdawałoby się, związek między muzyką a poezją, nawet taki, który zachodzi w prostej pieśni ludowej” okazuje się „związkiem ironicznym”, gdyż „między tekst a melodię zakradł się nieartystyczny pośrednik, który uniemożliwia pełny styk obu elementów, muzycznego i poetyckiego, ale na linii zbliżenia powoduje życiodajne iskrzenie”²⁹. Powtarza tu Wirpsza niejako diagnozę z zakończenia *Gry znaczeń*, w której to właśnie napięcie pomiędzy *nunc fluens* a *nunc stans* umożliwiała tworzenie. Założyć można, że jeśliby za interesujący go „język pośredniczący” spróbować, za Dorflesem, uznać obraz, sytuacja nie uległaby zmianie – to nieredukowalna różnica pomiędzy porządkami ikonicznym, werbalnym i dźwiękowym stanowiłaby o największej produktywności podejmowanych na ich styku intermedialnych eksperymentów. Żeby jednak prawdziwie „zaiskrzyło”, musiałyby one – choćby na krótko – gwałtownie się do siebie zbliżyć.

Pierwszy polski konkretysta? Litery Schäffera

Ze zrozumiałych względów dla badacza poezji nieco mniej interesujące wydawać się mogą iskry lecące spod kolejnych prac Schäffera – nietworzącego akurat (a przynajmniej nie publikującego³⁰) osobnych utworów poetyckich, a jedynie przybliżającego się do sztuki słowa w swoich tekstach dla teatru. Te ostatnie doczekały się licznych omówień, w których uwagę badaczy zwracała przede wszystkim ich „swoiście głęboka” muzyczność, „odbierana poprzez intelektualną refleksję”, a manifestująca się w przeprowadzanych z „pominięciem płaszczyzny stylistycznej” licznych „zabiegach umuzyczenia tekstu”³¹. Niezależnie od tego, czy uznamy twórczość tę aż za „swoistą aneksję teatru z perspektywy

28 Tamże.

29 Tamże.

30 Akurat w wypadku tak niestrudzonego eksperymentatora, jak Schäffer trudno bowiem o pewność – zwłaszcza, że przez lata pisał on „wielojęzyczną powieść” (Joanna Zając, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg 1992, s. 163).

31 Marta Karasińska, *Dialog, nie-dialog Bogusława Schaeffera*, w: *Bogusław Schaeffer. Kompozytor i dramaturg / Bogusław Schaeffer. Composer and playwright*, red. M. Sugiera, J. Zając, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 48.

muzyki³², faktem pozostanie, że Schäfferowskie dramaty – jak podkreśla Joanna Zając – „przez długi czas egzystowały [...] na prawach utworów muzycznych”, a w ich obręb sukcesywnie przenosił on szereg rozwiązań stosowanych w nowej muzyce (jak np. wykorzystywanie licznych wskazówek wykonawczych i określeń tempa, czy „traktowanie zjawiska czasu w kategoriach autonomicznego elementu formalnego”³³). Bez wątpienia rację ma wszakże Andrzej Hejmej podkreślający, że twórczość autora *Kwartetu dla czterech aktorów* „znosi granice tzw. autonomicznych dziedzin sztuki”, w tym zwłaszcza „historycznie usankcjonowane granice między teatrem a muzyką”³⁴. W istocie, obcując z twórczością Schäffera, znajdujemy się w samym sercu intermedialności: tekstów literackich, które „oparte zostały na strukturze partytury muzycznej”³⁵; utworów muzycznych, które posiadają formę grafik czy kolaży; grafik, które wydają się partyturami³⁶ itd. Można zatem przypuszczać, że także prymarna dla niego działalność kompozytorska nosić będzie ślady, choć z pewnością nie „aneksji”, to jednak, pewnej inspiracji ze strony literatury. Przywołujący postać Schäffera i zwracający uwagę na dokonujące się w jego twórczości przemiany notacji Jiří Valoch pisał o „literackości” partytur nowej muzyki, przejawiającej się chociażby w dbałości kompozytorów o „poetycką kompozycję swojego tekstu, często bardzo subtelnego i operującego precyzyjnym językiem, a przy tym lirycznego w ewokowaniu muzycznych sytuacji czy doznań”³⁷. Chociaż tak rozumianą „niesentymalną” poetyckość niełatwo uchwycić, wydaje się towarzyszyć ona wielu kompozycjom Schäffera, programowo wręcz poszerzającym możliwości dostępnych mu języków artystycznych; z pewnością wszak nie przez przypadek część z nich – jak np. wykorzystujący tekst Allena Ginsberga *Howl* (1966) – określał on w swoich partyturach jako „poetyckie”³⁸. Warto pamięć-

32 Andrzej Hejmej, *Wokół Schaefferowskich partytur*, w: tegoż, *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 188.

33 Joanna Zając, *Multidymensjonalność w czasach niepewności*, w: *Bogusław Schaeffer...*, dz. cyt., s. 18–19, 22; zob. też: Joanna Zając, *Muzyka, teatr...*, dz. cyt., s. 59.

34 Andrzej Hejmej, *Wokół Schaefferowskich...*, dz. cyt., s. 187–188.

35 Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Tytułem wstępu*, w: *Bogusław Schaeffer...*, dz. cyt., s. 8.

36 Zob. np. *Grafiki Bogusława Schaeffera. Sześćdziesięciolecie twórczości kompozytorskiej*, red. J. Hodor, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

37 Jiří Valoch, *Partytury*, przeł. Ewa Ciszewska, w: *Dźwięki elektrycznego ciała/ Sounding the Body Electric*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Muzeum Sztuki, Łódź 2012, s. 118.

38 Píše Schäffer: „Kompozycję *Howl* należy traktować jako kompozycję poetycką, rodzaj monodramu dla recytatora i zespołu, którego zadaniem, według intencji autora, nie jest «towarzyszyć» recytatorowi, lecz stworzyć dla jego tekstu i gry – odpowiednią atmosferę” (Bogusław Schäffer, *Howl dla recytatora i zespołu wykonawców wg Allena Ginsberga*, Kraków 1974, s. 4). Równie „niesentymalną” literackością cechuje się oparty na fragmencie *Pałuby* utwór *TIS MW2*, którego „wykonawcy powinni – nie czyniąc żadnych bezpośrednich aluzji do tekstu Rzykowskiego, ani też nie starając się dokonywać żadnych interpretacji tego tekstu – przekazać jednak swoim wykonaniem pewne wyobrażenia, które ten tekst implikuje” (Bogusław

tać, że jest również Schäffer autorem słów do niektórych swoich utworów – jak np. *Miniopera* z 1988, *Liebesblicke* z 1990, czy *Canti (Liebe und Nacht)* z 2001 roku – a wyrażną literackością cechuje się również warstwa słowna pewnej grupy jego partytur, zwłaszcza tych spod znaku teatru instrumentalnego. Instrukcje wykonawcze z partytury głosnego *TIS MW2* z 1963 roku wydają się wręcz poetycko umotywowane: ich postać determinuje bowiem występowanie w nich kolejnych liter (głosek) alfabetu, co zaznacza kompozytor podkreśleniami; na przykład w głosie pierwszego fortepianu, w części oznaczonej literą O odnaleźć można wskazówki: „obojętnie, obiektywnie, z opanowaniem”, zaś w części D – „dużo drobnych motywów”. W innych partiach – jak na przykład baleriny – instrukcje te, wciąż oparte na instrumentacji głoskowej, rozrastają się w dłuższe quasi-poetyckie komunikaty typu: „Minimalne ruchy i akcje, drobne ziarenka odruchów w małych wartościach czasowych [...] minimalne, ale wyraźne w tym minimum akcyjki – miniaturki!” (część M) czy „Raptowne ruchy, a raczej skoki – nagle zaskakujące akcje o ostrym rysunku, gwałtownie zrywane” (część R). Do literatury zbliżał się zresztą Schäffer bardzo różnymi drogami: chociażby jako twórca muzyki do spektakli Józefa Szajny (m.in. do *Fausta* Goethego czy *Zamku* Kafki)³⁹, jako autor „*Dialogu audiowizualnego* wyrażającego stosunek poezji i muzyki” przedstawionego na sesji *Poezja współczesna i jej sąsiedztwo*⁴⁰, a w końcu jako autor słynnych *Kodów na orkiestrę* z 1961 roku, stanowiących zdaniem ich autora „pierwszy na świecie utwór napisany na maszynie do pisania, bez jednej wyrysowanej nutki”⁴¹. I chociaż już ten ostatni, warsztatowo-narzędziowy przykład ma z tradycyjnie pojmowaną literackością niewiele wspólnego, wydaje się, że w poszukiwaniu poezji w muzyce autora *Tertium datur* można (jeśli nie wręcz należy) zapuścić się jeszcze dalej – podążając śladem Dorflesa, zestawiającego kształt partytury Stockhausena z wierszami konkretnymi Kriwatera.

Oto partytura *S-alto na saksofon altowy i solistyczną orkiestrę kameralną* z 1963 roku – już swoim polisemantycznym tytułem przywołująca obecność funkcji poetyckiej – okazuje się niezwykle interesująca właśnie z uwagi na zastosowany w niej wizualny eksperyment notacyjny. Mam na myśli zwłaszcza głosowy zapis

Schäffer, *TIS MW2. Kompozycja sceniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 4). Być może warto dodać w tym miejscu, że autorem niemieckiego tłumaczenia wykorzystanego w utworze fragmentu *Pałuby*, które zamieszczone zostało w partyturze, jest Wirpsza, *nota bene* stale współpracujący z Polskim Wydawnictwem Muzycznym (m.in. jako tłumacz tekstów w kompozycjach wspomnianego już Serockiego).

³⁹ Zob. Jadwiga Hodor, *Fenomen Schaeffera*, w: *Bogusław Schaeffer. Możliwości muzyki*, red. M. Chotoniowski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016, s. 192.

⁴⁰ Marek Malinowski, *Wokół Kłodzkich Wiosen Poetyckich*, w: *Zbliżenia. IX Kłodzka Wiosna Poetycka*, wybór i oprac. B. Michnik, Powiatowy Dom Kultury, Kłodzko 1972, s. 11.

⁴¹ Joanna Zając, *Muzyka, teatr...*, dz. cyt., s. 144.

drugiej części utworu, w której – jak czytamy w partyturze – zastosował Schäffer (*nota bene*, „po raz pierwszy” w swojej kompozytorskiej karierze) „czytany tekst jako materiał orkiestrowy”⁴². Dźwiękowa realizacja tego fragmentu, w którym członkowie trzydziestodwuosobowej orkiestry nieomal równocześnie, lecz bynajmniej nie chórem, czytają fragment *Biesów* Dostojewskiego (cztery pierwsze akapity drugiej części rozdziału II), przyjmować musi postać – jak określa to Adam Walaciński – „jakiegoś zrazu niezidentyfikowanego, dziwnego, podskórnego szumu, narastającego stopniowo aż do wrzawy”⁴³. „Szum” ten jednak w żaden sposób nie jest w stanie zadośćuczynić zastosowanej notacji – umotywowanej bynajmniej nie brzmieniowo, lecz wizualnie. W każdym głosie tekst *Biesów* przycięty został w inny sposób. Czynność tę rozumieć należy dosłownie, gdyż podział tekstu nie respektuje granic słów czy morfemów; jak bardzo często w poezji konkretnej⁴⁴ ma on charakter maszynowy i traktuje tekst jako materiał – z którego tworzy Schäffer rozmaite figury geometryczne i układy wizualne. I tak, w głosie klarnetu basowego tekst przyjmuje kształt odwróconego domu, w głosie trzecich skrzypiec – zbliżonego do koła owalu, skrzypiec piątych – odwróconej „łzy”, pierwszej wiolonczeli – trzech „płomieni”, czwartej altówki – trójkąta i dwóch obłych kształtów, które układają się w całość nasuwającą na myśl kompozycje abstrakcjonistyczne. W niektórych głosach nakłada Schäffer na siebie fragmenty tekstu, stawiając pod znakiem zapytania możliwość jego głosowej realizacji, kiedy indziej (jak w partii harfy) wycina z niego określone kształty (trójkąta i półksiężycy), w końcu w większości głosów – na różne sposoby przycina tekst z boków, upodabniając osiągnięty przez siebie efekt do wycinanki. Tylko oboista dysponuje pełną wersją tekstu, a jedynie część instrumentalistów (jak piąta wiolonczela czy kontrabas) w pełni czytelnymi ich fragmentami, zaś niektórzy (jak druga trąbka) nie mają tekstu wcale – choć i w ich nutach widnieje komenda: „tekst/ read/ aż do końca tekstu”... Można by powiedzieć, że w realizacji dźwiękowej całe to wizualne zróżnicowanie, całe to ikoniczne bogactwo przepada bezpowrotnie – niedające się usłyszeć, stanowi osobliwość jedynie dla skonfundowanych wykonawców. Jeśli jednak – zgodnie z duchem czasu, w którym „nabierająca niezależności” notacja muzyczna stawiała się „źródłem specyficznego doświad-

42 Bogusław Schäffer, *S-alto na saksofon altowy i solistyczną orkiestrę kameralną*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1965, s. 3.

43 Adam Walaciński, *Salto 1963-1998. Dwa bieguny teatru instrumentalnego*, w: *Bogusław Schaeffer...*, dz. cyt., s. 90.

44 Mowa tu zwłaszcza o wyodrębnionej przez Jerzego Jarniewicza odmianie poezji konkretnej, której ideałem byłby „wiersz całkowicie odsemantyzowany, a więc taki, w którym słowo przestało być znakiem, przestało symbolizować” – jak na przykład w *Rubber-Stamp Poem* Emmetta Williama (Jerzy Jarniewicz, *Jabłko Picassa, czyli nieprzeźroczystość poezji konkretnej*, w: tegoż, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 157).

czenia artystycznego⁴⁵ – potraktuje się partyturę jako intermedium, stanowiące tyleż autonomiczną, co gotową wypowiedź artystyczną, eksperyment Schäffera nabrać może nowego znaczenia. Stwierdzić trzeba będzie bowiem, że – powstała w 1963 roku w orbicie oddziaływania najważniejszych eksperymentów powojennej awangardy – partytura *S-alto* stanowi pierwszy opublikowany przejaw polskiej poezji konkretnej, o dwa lata wyprzedzający druk pierwszych „wierszy nadśłownych” Mariana Grześczaka, a o trzy „poezjokształtów” Stanisława Drózdza⁴⁶, do tego zaś stanowiący właściwie nie pojedynczą realizację, lecz cały, przemyślany i konsekwentnie zrealizowany, cykl prac. Skoro wielu poetów konkretnych zachęca do dźwiękowej czy wręcz muzycznej realizacji swoich tekstów (między innymi wspomniany Grześczak, wyjaśniający, że w jego wierszach „pojedyncza litera występuje [...] często w roli nuty; taką nutę-głoskę można odtwarzać głosem i wtedy powstaje jakby poemat foniczny⁴⁷) – to dlaczego odmawiać mielibyśmy uznania funkcjonującego na podobnej zasadzie eksperymentu Schäffera za pierwszą polską konkretystyczną realizację tego typu? Spojrzenie na partytury jego autorstwa z perspektywy powojennej polskiej literatury eksperymentalnej wydaje się nie tylko uzasadnione, ale i wręcz konieczne, jeśli dąży się do uzyskania jej pełnego spektrum i obrazu kształtowania się. Z uwagi zaś na niespożytą inwencję autora *Quattro movimenti* uznać można, że otwiera ono przy tym nowe, rozległe pole badań; *S-alto* to wszak bynajmniej nie jedyna kompozycja jego autorstwa, zwracająca uwagę w kontekście eksperymentów konkretystycznych⁴⁸.

45 Jiří Valoch, *Partytury*, dz. cyt., s. 112. Dopowie autor, że doświadczenie to „nie jest już związane z dźwiękową interpretacją, ale posiada dla «czytelników» specyficzny muzyczny charakter” (tamże).

46 Prawykonanie utworu odbyło się 13 maja 1963 na festiwalu Muzički Biennale Zagreb, zaś Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało partyturę dwa lata później. Por. Małgorzata Dawidek Grylicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Muzeum Współczesne Wrocław, Wydawnictwo Korporacja ha!art, Kraków–Wrocław 2012.

47 Marian Grześczak, *Wiersze nadśłowne*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 245.

48 Interesującymi utworami byłyby tu na przykład „kompozycja foniczna” *Creative Act* czy *Plakat muzyczny* reprodukowane w monografii Joanny Zajac (*Dramaturgia Schaeffera*, Collsch Edition, Salzburg 1998, s. 428, 320), jak również wykorzystujący technikę kolażową utwór *Decomposizione* na puzon, fortepian i aktora (1993). W stosunkowo tradycyjny, wykorzystujący pięciolinie zapis nutowy tego ostatniego wplótł Schäffer m.in. paradoksalne wskazówki typu: „(nic)” czy „Pianista nie wie, co ma grać, ale gra/ Nie wolno mu improwizować”, a także wykorzystywane często przez konkretystów, nawiązujące do prymitywnych odbitek i noszące ślady mechanicznej obróbki, poliliczne sekwencje liter i znaków interpunkcyjnych. Do nadrzędnej dla kompozycji tematyki, by tak rzec, dekonstrukcji nawiązuje również napisany przez samego Schäffera tekst dla aktora rozpoczynający się od słów: „Czy państwo wiecie, co to jest destruk. Destrukt to w języku bankowców pieniądz papierowy, z powodu nieczytelności cyfr i podpisu dyrektora wycofany z obiegu” (Bogusław Schäffer, *Decomposizione*, w: *Grafiki Bogusława...*, dz. cyt., s. 21–22).

Poezja i partytura? Próby (nie) do wykonania

Być może na tle niekończących się eksperymentów Schäffera (które nie bez złośliwości nazywano wszak „awangardą awangardy”⁴⁹), poetycka twórczość Wirpszy wypaść może blado. Tak jednak jak w jego, rozpoczynającym niniejszy artykuł, przykładzie z partyturą – wszystko zależy od tego, jak spojrzeć. W 1960 roku, czyli pięć lat przed *Grą znaczeń*, opublikował on poemat *Don Juan*, którego „środku wyrazu” – jak wyznawał w dołączonym do niego komentarzu – „zapożyczone” zostały „w pewnej mierze [...] z muzyki”, zwłaszcza zaś z „muzyki polifonicznej”:

zawsze, ilekroć [...] patrzyłem na jej zapis nutowy, konstrukcja utworu układała mi się w diagram, w obraz graficzny, w precyzyjnie narysowany wykres o nałożonych na siebie kilku funkcjach. Owo rzutowanie rozciągłości w czasie na graficzną równoczesność było bardzo kuszące, choć naturalnie literacko nie do wykonania; niemniej postanowiłem dokonać w *Don Juanie* tego typu próby⁵⁰.

Wirpsza wskazuje w tym miejscu na kończącą poemat część o Nuharpiartektaku, w której stosować miał „ostrożną «polifonię zdań»”, oraz na fragment *Modliszki. Prorokini głodu*, w którym posługiwał się swoistym „odpowiednikiem *basso ostinato*”⁵¹. W obu fragmentach uwagę przykuwają liczne, rytmizujące tekst powtórzenia oraz sugerujący wielogłosowość nawiasowy zapis części tekstu (oba te rozwiązania – mające, jak można przyjąć, muzyczną proveniencję – szybko staną się jednymi z ulubionych środków poetyckich Wirpszy); we fragmencie o modliszce określoną grupę leksemów zapisywać będzie poeta ponadto rozstrzelonym drukiem. Najciekawszą jednak postać ma w *Don Juanie* otwierający go utwór *Klomby kuliste*, w którym wyśrodkowany tekst co rusz rozszczepia się na dwa, zapisywane w równoległych kolumnach głosy (określane jako *Glosa I* i *Glosa II*). Możliwość zobaczenia w *Klombach kulistych* swego rodzaju partytury kompozycji dwugłosowej nasuwać może nie tylko zawierająca muzyczne odniesienia treść utworu⁵², ale i jego, zachowane w archiwum poety, pochodzące z lat czterdziestych rękopisy, w których analizowany wiersz opatrzony jest tytułem *Improwizacja na*

49 Zob. J. Zając, *Multidymensjonalność w czasach...*, dz. cyt., s. 17.

50 Witold Wirpsza, *Do czytelnika – przestanie*, w: tegoż, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 60–61.

51 Tamże, s. 61.

52 Tekst – w którym czytamy m.in. o „grzmiącym echu”, „muzycznym falowaniu” czy „o w atmosferę wpiętym dźwięku” – kończy się następująco: „Trębacz trąbi na wzgórzach. Flety świszczą w kopułach./ Świat zamienia się w dźwięk.// Kiedyż kształty okrzepną?” (Witold Wirpsza, *Klomby kuliste*, w: tegoż, *Don Juan*, dz. cyt. s. 8).

temat *zadanych form*⁵³. Przywołując długą muzyczną tradycję, tytuł ten motywować mógłby specyficzny kształt utworu, próbujący, jak się wydaje, także wizualnie zaznaczyć „kulistość” w dostępnej poecie materii artystycznej.

Podobne muzyczne próby nie są u Wirpszy odosobnione; wiele jego tekstów – jak choćby cechujący się specyficzną, nasuwającą skojarzenia z wielogłosowością budową *Traktat skłamany* z 1968 roku – wydaje się realizować podobne zamierzenia. Fascynacja muzyką ma u autora *Don Juana* długą historię i o wiele lat poprzedza publikację – skądinąd wyraźnie muzycznego – debiutanckiego tomu *Sonata* z 1949 roku. Przed wybuchem wojny studiował bowiem Wirpsza w Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie i rozpoczął działalność koncertową; także w oflagu nosił się z zamiarem kontynuowania pianistycznej kariery, o czym świadczy m.in. zachowana korespondencja, w tym list do jednego z jego profesorów, kompozytora Ludomira Różyckiego⁵⁴. Zrezygnowawszy w końcu z zawodu muzyka⁵⁵, nie porzucił bynajmniej Wirpsza muzycznych zainteresowań, które wyraźnie odciskają się zarówno w na jego wyborach translatologicznych (m.in. *Doktor Faustus* Tomasza Manna, *Bach* Alberta Schweitzera, *Wariacje na temat jazzu* Joachima Ernsta Berendta), jak i w praktyce poetyckiej. Żywiół muzyczny wydaje się przenikać całe jego dzieło, stając się jednym z jego najważniejszych nurtów; zdaniem Dariusza Pawelca, „pasja muzyczna i powiązane z nią interferencje dźwięków, rytmów i formy poetyckiej realizują się u Wirpszy od początku na wielu poziomach wiersza: od brzmienia słów i ich ekwiwalencji, harmonii, do rozwiązań o charakterze strukturalnym, kompozycyjnym, podążania tropem muzycznej konstrukcji świata”⁵⁶.

Pośród wielu „muzycznych” tekstów poetyckich Wirpszy szczególnie interesujący wydaje mi się odnaleziony w jego szczecińskim archiwum zapis obszernego udratyzowanego poematu rozpoczynającego się od słów „Zwierzęta pociągowe”. Włączony w obręb *Faetona* utwór ów, opatrzony tytułem *Południe*, przyjął dość tradycyjną postać tekstu dramatycznego, w którym wypowiadają się dwie postaci, Monolog i Dziecina; kolejne segmenty ich wypowiedzi są numerowane,

53 W obu odnalezionych rękopisach *Kłomby kuliste* posiadają ponadto krótszą (niedokończoną?) część drugą określoną jako *Utwór właściwy*, z której publikacji Wirpsza najwyraźniej zrezygnował (Archiwum Witolda Wirpszy, Książnica Pomorska im. S. Staszica w Szczecinie, teczka nr 1436).

54 Zob. Witold Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac. D. Pawelec, Zaufek Wydawniczy Pomyłka, Szczecin 2015.

55 Zdaniem syna poety, Leszka Szarugi, stało się to konieczne z uwagi na konsekwencje ciężkiej pracy fizycznej wykonywanej przez poetę w pierwszym okresie pobytu w obozie jenieckim.

56 Dariusz Pawelec, *Przedmowa*, w: Witold Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, wybór i oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2014, s. 16.

wiemy więc, że Monolog wygłosić ma ich sto, Dziecina zaś – siedemdziesiąt pięć⁵⁷. Poszczególne (czasem dość obszerne) fragmenty poematu wydrukowane zostały majuskułą i wydają się stanowić – podobnie, jak w *Don Juanie* – jeszcze jeden, odrębny głos, bądź też sygnał odmienną (głośniejszej, dobitniejszej) dźwiękowej realizacji tekstu. Natomiast w przechowywanym w archiwum – pozbawionym tytułu, zawierającym nieliczne skreślenia i, jak się wydaje, wcześniejszym⁵⁸ – maszynopisie kolejnym wypowiedziom Monologu i Dzieciny towarzyszą dodatkowo umieszczone z lewej strony precyzyjne określenia czasu rzeczywistego, podobne do tych używanych w *45' dla prelegenta* Johna Cage'a z 1954 roku. Wymagają one od czytelnika stworzenia sobie w trakcie lektury pewnej mentalnej koncepcji wykonania tekstu, w której oba głosy nakładają się na siebie, tworząc to harmonijne, to kontrastujące z sobą współbrzmienia⁵⁹. Wydaje się, że można potraktować archiwalną wersję *Południa* tyleż jako rodzaj (najpewniej niezrealizowanej) partytury poezji dźwiękowej, co jako partyturowy eksperyment, mający problematyzować czytelnicze przyzwyczajenia, literackie konwencje wypowiedzi monologowej i dialogowej, a w końcu – sam przebieg czasu. W 58. kwestii Dzieciny, której słowa wielokrotnie nawiązują do filozofii i religii, pojawia się zniekształcony fragment Heraklitejskiego aforyzmu „CZAS JEST CHŁOPCEM/ GRAJĄCYM”, który dołączony zostanie w kwestii 59. („W GARDLANYM POPŁOCHU/ KORYTARZOWYM, GRAJĄCYM W/ KOŚCI”) – i stanowić będzie podstawę kolejnych permutacyjnych wypowiedzi, aż do ostatniej z nich, przyjmującej postać: „CZAS JEST CHŁOPCEM WŁADCZĄ/ GRĄ JA JESTEM W KOŚCI”. W wypowiedzi tej partnerująca Monologowi Dziecina objawia się zatem jako Czas – to on okazuje się więc jedynym słuchaczem naszych, kierowanych w pustkę oracji i tyrad... Także w *Południu* Wirpsza okazuje się więc ironistą – i to od pierwszych wersów, w których jednego z bohaterów swego konsekwentnie dialogowego, dwugłosowego tekstu nazywa Monologiem. W świetle tytułu i zawartości poematu podobnie ironiczny (pamiętajmy, że muzyka jest w tej materii „wielką mistrzynią”...) wydawać się musi „partyturowy” pomiar czasu: obaj mówcy rozpoczynają bowiem

57 Zob. Witold Wirpsza, *Faeton*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006, s. 52–79. W wersji przechowywanej w Archiwum Witolda Wirpszy (teczka nr 1440) mamy 99 wypowiedzi Monologu, zaś tekst już od pierwszych stron znacząco odbiega od wersji znanej z druku.

58 Ustalenie daty powstania omawianego maszynopisu nie jest łatwe (tym bardziej, że *Faeton* pisany był z przerwami przez trzydzieści lat aż do 1968 roku); na podstawie jego kształtu, stanu i porównania do innych podobnych dokumentów opatrzonych datami przypuszczać można jedynie, że powstał on w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych.

59 O tym, że Wirpsza podkreślił pragnął brzmieniową warstwę swojego tekstu, świadczyć może włożona w omawiany maszynopis kartka zawierająca odnoszące się do niego adnotacje. Obok uwag podkreślających temporalny porządek utworu, jak „Godzina 11:00”, znajduje się na niej następująca dyrektywa: „Uwaga: dopisać dźwięki” (Archiwum Witolda Wirpszy, teczka nr 1440).

swoje wypowiedzi równo o jedenastej (w notacji poety: „11h00”), lecz czas wydaje się bieć dla każdego z nich inaczej (przykładowo: swoją piątą kwestię kończy Monolog o 11h08, zaś Dziecina – o 11h03). Otwiera to możliwość nieliniarnej lektury poematu (mogącej kojarzyć się z inspirującym chociażby Stefana Themersona zarazem „poziomym”, jak i „pionowym” czytaniem partytur⁶⁰) – a zatem już nie tylko zgodnie z kolejnością druku poszczególnych wypowiedzi, lecz również na sposób „chronologiczny”, respektujący umieszczone przy nich określenia temporalne i „nakładający” na siebie mające rozbrzmiewać w tym samym czasie kwestie Monologu i Dzieciny. Tak zakomponowana całość wyraźnie ewokuje dwugłosową realizację utworu, zajmującą ściśle określoną ilość czasu (czyli godzinę – pierwsze kwestie Monologu i Dzieciny padają wszak o 11h00, zaś ostatnia w tytułowe południe, o 12h00), w której, dzięki zastosowanej notacji, regulowałby autor tempo podawania tekstu (od pewnego momentu wyraźnie się ono zwiększa; ostatnie wypowiedzi Monologu z godziny 12h00 padać musiałyby już w bardzo szybkim, choć możliwym do osiągnięcia, rytmie).

Pozostawiając na inną okazję dokładniejszą analizę archiwalnej wersji *Południa* i pamiętając, że w ostatecznej, złożonej do druku wersji wyznaczniki jego „partyturowości” zostały zatarte, zapytać należałoby, czy podobnego charakteru nie próbował aby w pewnym momencie nadać Wirpsza całemu *Faetonowi*, a w związku z tym, czy zaproponowanego przez Zbigniewa Chojnowskiego metaforycznego porównania poematu do „swoistej partytury”⁶¹ nie należałoby potraktować dosłownie. Pytania te wydają się zasadne nie tylko w obliczu niekompletności analizowanych zbiorów archiwalnych, lecz także z uwagi na stałą, choć często realizowaną *pianissimo*, „muzyczność” dzieła Wirpszy. Do ich postawienia zachęcać może również frapująca – bo z pewnością zaakceptowana przez poetę – *Uwaga tłumaczki* (Marii Kureckiej) zamieszczona w jego niemieckojęzycznym tomie *bruchsünden und todstücke*, opublikowanym w 1967 roku w redagowanej przez Maxa Bensego stuttgarckiej serii „rot”, a uznawanym za pierwszy przypadek „polskiego uczestnictwa w międzynarodowym ruchu konkretystycznym”⁶². Zaznaczając, że zamieszczone w tomie teksty są jedynie „tłumaczeniami filologicznymi”⁶³

60 Zob. np. Stefan Themerson, *Beyamus*, w: tegoż, *Generał Piesć i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 70–71.

61 Zbigniew Chojnowski, O „Faetonie” oraz „Liturgii” Witolda Wirpszy, w: tegoż, *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2003, s. 95.

62 Aleksandra Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu księzek*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 329.

63 Zdaniem Kremer, opinia ta nie odpowiada prawdzie: „Analiza tłumaczeń wskazuje [...], że filologiczność tę trzeba by raczej rozumieć jako swego rodzaju niegotowość, surowość”, a „w tradycyjnej nomenklaturze [tłum. Kureckiej] byłoby [...] bliższe niedoskonałemu przekładowi literackiemu” (tamże, s. 315–316).

i podając jako przykład nieadekwatność przekładu ostatniej części muzycznego wiersza *Temat z wariacjami i sonetem*, napisze tłumaczka: „Można powiedzieć, że niemiecka wersja ma się do oryginalnej tak, jak w muzyce notacja funkcji harmoniczných do kompletnego zapisu nutowego”⁶⁴. Czasem metafory wiedzą więcej – zaś w świetle zastosowanej w tomie typografii (ewokującej wielokolumnowość, a wręcz konstelacyjność wierszy Wirpszy) zastosowane porównanie może jawić się wręcz jako rodzaj – w przewrotny sposób usankcjonowanej przez autora – instrukcji lekturowej. W podobny sposób odczytywać można również fragment epilogu *Featona*, noszącego tytuł *Próba samookreślenia*, w którym, wykorzystując polisemię wyrazu „klucz”, napisze Wirpsza:

[...] Następuje gwałtowne pomieszenie
Składników, klucze zaś nieodmiennie są
Nieobecne i trzeba bez kluczy /jak nuty na
Nienakreślonej pięciolinii/ składać tekst: każdy
Ma sposobność odmiennego rozumienia zapisu⁶⁵.

Nie tylko w kontekście powyższych rozważań wymowne wydaje się, że jako model implikowanej lektury swoich tekstów wybrał poeta tak bardzo niezdeterminowaną partyturę: bez kluczy, bez pięciolinii, bez instrukcji, jaka wskazywać mogłaby na ewentualne ograniczenia w „rozumieniu zapisu”... Podobnie jak możliwości notacji muzycznej Bogusława Schöffera, tak i poetyckie potencjalności prób Witolda Wirpszy wydają się tyleż niezdeterminowane, co nieograniczone.

Bibliografia

- Chojnowski Zbigniew, *O „Faetonie” oraz „Liturgii” Witolda Wirpszy*, w: Zbigniew Chojnowski, *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2003.
- Dahlhaus Carl, *Notacja współczesna*, przeł. Antoni Buchner, „Res Facta” 1970, nr 4, s. 92–108.
- Dawidek Gryglicka Małgorzata, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Korporacja Ha!art, Kraków–Wrocław 2012.
- Dorfles Gillo, *Interferencje muzyki i poezji a współczesna notacja*, przeł. Maria Wodzyńska, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 211–220.

⁶⁴ Witold Wirpsza, *bruchsünden und todstücke*, tłum. M. Kurecka, E. Walther, Stuttgart 1967 [brak numeracji stron].

⁶⁵ Witold Wirpsza, *Faeton II*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007, s. 113.

- Grafiki Bogusława Schaeffera. *Sześćdziesięciolecie twórczości kompozytorskiej*, red. Jadwiga Hodor, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Grześczak Marian, *Wiersze nadślowne*, w: Marian Grześczak, *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 243–246.
- Hejmej Andrzej, *Partytura literacka*, w: Andrzej Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012, s. 59–79.
- Hejmej Andrzej, *Wokół Schaefferowskich partytur*, w: Andrzej Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012, s. 169–191.
- Hodor Jadwiga, *Fenomen Schaeffera*, w: Bogusław Schaeffer. *Możliwości muzyki*, red. Marek Chołoniewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016, s. 191–201.
- Jarniewicz Jerzy, *Jabłko Picassa, czyli nieprzeźroczystość poezji konkretnej*, w: Jerzy Jarniewicz, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 155–168.
- Karasińska Marta, *Dialog, nie-dialog Bogusława Schaeffera*, w: Bogusław Schaeffer. *Kompozytor i dramaturg / Bogusław Schaeffer. Composer and playwright*, red. Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 45–70.
- Kremer Aleksandra, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu księzek*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2015.
- Malinowski Marek, *Wokół Kłodzkiej Wiosen Poetyckich*, w: *Zbliżenia. IX Kłodzka Wiosna Poetycka*, s. 6–18.
- Mann Tomasz, *Doktor Faustus*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Muza, Warszawa 2012.
- Pawelec Dariusz, *Przedmowa*, w: Witold Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, s. 5–23.
- Schäffer Bogusław, *Decomposizione*, w: *Grafiki Bogusława Schaeffera. Sześćdziesięciolecie twórczości kompozytorskiej*, red. Jadwiga Hodor, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 22.
- Schäffer Bogusław, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983.
- Schäffer Bogusław, *Howl dla recytatora i zespołu wykonawców wg Allena Ginsberga*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Schäffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku. Wydanie nowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967.
- Schäffer Bogusław, *S-alto na saksofon altowy i solistyczną orkiestrę kameralną*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1965.
- Schäffer Bogusław, *TIS MW2. Kompozycja sceniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972.

- Sugiera Małgorzata, Zając Joanna, *Tytułem wstępu*, w: *Bogusław Schaeffer. Kompozytor i dramatopisarz / Bogusław Schaeffer. Composer and playwright*, red. Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 5–9.
- Themerson Stefan, *Beyamus*, w: *Stefan Themerson, Generał Pięć i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 5–114.
- Walaciński Adam, *Salto 1963–1998. Dwa bieguny teatru instrumentalnego*, w: *Bogusław Schaeffer. Kompozytor i dramatopisarz / Bogusław Schaeffer. Composer and playwright*, red. Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.
- Wirpsza Witold, *bruchsünden und todstücke*, tłum. Maria Kurecka, E. Walther, Stuttgart 1967.
- Wirpsza Witold, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
- Wirpsza Witold, *Faeton*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006.
- Wirpsza Witold, *Faeton II*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007.
- Wirpsza Witold, *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Wirpsza Witold, *Listy z oflagu*, oprac. Dariusz Pawelec, Zaulek Wydawniczy Pomysłka, Szczecin 2015.
- Wirpsza Witold, *Poezja a muzyka*, w: *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. Marian Grzeźczak, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968, s. 175–186.
- Valoch Jiří, *Partytury*, przeł. Ewa Ciszewska, w: *Dźwięki elektrycznego ciała/ Sounding the Body Electric*, red. David Crowley, Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki, Łódź 2012, s. 110–119.
- Zając Joanna, *Dramaturgia Schaeffera*, Collsch Edition, Salzburg 1998.
- Zając Joanna, *Multidymensjonalność w czasach niepewności*, w: *Bogusław Schaeffer. Kompozytor i dramatopisarz / Bogusław Schaeffer. Composer and playwright*, red. Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 11–26.
- Zając Joanna, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg 1992.

Piotr Bogalecki

Możliwości partytury – możliwości poezji Schäffer i Wirpsza

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę porównania eksperymentalnych działań artystycznych kompozytora Bogusława Schäffera i poety Witolda Wirpszy podejmowanych niezależnie od siebie w latach 60. XX wieku. W dorobku tego pierwszego zwrócono uwagę na rolę i sposoby wykorzystania słowa w jego graficznych partyturach; postanowiono tezę, że partyturę *S-alto na saksofon altowy i solistyczną orkiestrę kameralną* z 1963 roku postrzegać można jako pierwszy w Polsce przykład poezji konkretnej. W dorobku Wirpszy omówiono przede wszystkim nawiązujący do nowych form notacji muzycznej poemat *Południe* odnaleziony w archiwum poety w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie oraz poświęcone notacji muzycznej fragmenty ważnego dla polskiej neoawangardy literackiej eseju *Gra znaczeń*. Idąc za intuicjami Gillo Dorflesa, działania obu twórców omówiono jako intermedialne z ducha próby odpowiedzi na powojenny „kryzys semiotyczny”, na różne sposoby eksplorowany przez artystów europejskiej neoawangardy.

Słowa kluczowe: Bogusław Schäffer, Witold Wirpsza, poezja konkretna, poezja eksperymentalna, partytura, wiersz-partytura, muzyczność literatury, neoawangarda

The Possibilities of Musical Score, The Possibilities of Poetry. Bogusław Schäffer and Witold Wirpsza

Summary


This paper is an attempt to compare experimental artistic activities taken independently by the composer Bogusław Schäffer, and the poet Witold Wirpsza in the 1960s. In the works of the former the role and ways of using a word in his graphic scores are pointed out. It is argued that the score of *S-alto for Alto Saxophone and Chamber Orchestra of Soloists* (1963) might be recognized as the first example of concrete poetry in Poland. As far as Wirpsza's work is concerned, two texts are discussed: a poem *Południe* (*Noon*), found in the archive in Książnica Pomorska

in Szczecin, and referring to the new forms of musical notation; and an essay entitled *Gra znaczeń* (*The Game of Meanings*), important for Polish literary neo-avant-garde, and its fragments dedicated to musical notation. Following the intuitions of Gillo Dorfles, both artists' activities are discussed as attempts to respond to postwar "semiotic crisis" previously explored in various ways by the artists of the European neo-Avantgarde.

Keywords: Bogusław Schäffer, Witold Wirpsza, Concrete poetry, Experimental poetry, Musical Score, Score-poem, Music and Literature, Neo-avant-garde

Piotr Bogalecki, dr hab., historyk i teoretyk literatury, adiunkt w Katedrze Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor monografii „*Niedorozmowy*”. *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (Warszawa 2011, Nagroda Narodowego Centrum Kultury) oraz *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (Kraków 2016). Kieruje projektem badawczym NCN „Wiersze-partytury jako wyzwanie dla literaturoznawstwa: recepcja – reminiscencje – rewizje teoretycznoliterackie (na materiale polskiej poezji 1945–2010)”.

Joanna Adamowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-1952-2621>

Beethoven Różewicza i Herberta

Twórczość, biografia i mit Ludwika van Beethovena inspirowały wielu polskich poetów XIX i XX wieku. Antologia *Beethoven w poezji polskiej*, prezentująca utwory poświęcone sztuce i postaci wielkiego wiedeńcyka (od tekstów Deotymy i Kornela Ujejskiego po *Późnego Beethovena* Adama Zagajewskiego) ukazuje zakres i formę tych fascynacji¹. W niniejszym szkicu omówię wizerunki Ludwiga van Beethovena wyłaniające się z różnych tekstów dwóch wybitnych twórców – Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta. Zaprezentowane przez tych właśnie poetów interpretacje tematu należą do najbardziej interesujących między innymi ze względu na dominujący w nich krytycyzm wobec stereotypowych, ugruntowanych w przebogatym piśmiennictwie beethovenowskim ujęć budujących legendę kompozytora.

Różewicz

Po raz pierwszy nazwisko Beethovena zostało przez Różewicza przywołane w opowiadaniu *Nowa szkoła filozoficzna*:

O ile sobie przypominam, byłem pewnego wieczora na IX symfonii Beethovena. Widziałem na podium członków orkiestry w ciemnych garniturach [...]. Siedziałem tam i przyglądałem się chórowi. Stare biedne anioły w białych bluzeczkach... chór śpiewał patetyczną pieśń, wyglądało to wszystko, jakby ci wszyscy kieszko

* Dr (stopień uzyskany w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego), e-mail: joanna.adamowska@gmail.com

1 *Beethoven w poezji polskiej*, red. Z. Kościów, H. Jamry, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Opole 2011. Próbę omówienia polskich utworów literackich w kontekście europejskiej recepcji Beethovena zawiera artykuł Ireny Poniatowskiej *Ikoniczny wizerunek Beethovena w polskiej poezji* w: „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” nr 12 (2011), s. 139–148. Por. także M. Łoboz, *Ikona Beethovena i korespondencja sztuk. Kilka interpretacji literackich*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” nr 6(9), Warszawa 2016, s. 93–108.

płatni wykonawcy zamierzali wstąpić do nieba. W ostatnim rzędzie muzykantów siedział starannie uczesany mężczyzna z czarnym wąsikiem. Mężczyzna ten uderzał z niewzruszonym dostojeństwem w bęben. Był podobny do Hitlera. Trochę się nudziłem, a trochę męczyłem. Symfonia zdawała mi się stanowczo za długa. Zresztą w sali było bardzo ciepło i nie było wentylacji. Czułem, że to jakaś gigantyczna muzyka, bardzo wielka, ale pozbawiona dla mnie sensu i znaczenia. Przecież i tak nie uniesiemy się do nieba, mimo niebywałego wysiłku męczenników sztuki².

Deprecjonujący, ośmieszający muzyków opis ich pracy, porównanie w dalszej części tekstu muzyki Beethovena do katedry, która niby góruje nad miastem, ale ma mniejsze znaczenie, niż rzeźnia, stadion, kino czy wodociągi i wieża ciśnień, a także koncentracja narratora utworu na opisie zjawisk drugorzędnych, takich jak brak wentylacji w sali koncertowej oraz wygląd zewnętrzny i warunki bytowe wykonawców – wszystkie te zabiegi służą ukazaniu duchowej degradacji jednostki oraz demuzykalizacji świata i sztuki, dokonujących się na skutek utraty moralnego i metafizycznego porządku³. Jak zauważa Andrzej Skrendo, nazwisko Beethovena przywołane w *Nowej szkole filozoficznej* można traktować jako metonimię muzyki w ogóle, która, według narratora zmagającego się z wojenną traumą, jest po ludobójstwie martwa. „Jeśli [...] popełniamy niegodziwości, muzyka nas opuszcza”⁴. Nieprzypadkowo Różewiczowski bohater słucha właśnie *IX Symfonii*, utworu, którego finał – wokalnie-instrumentalne opracowanie ody *Do radości* Fryderyka Schillera – uznawane jest za jeden z najważniejszych, europejskich, humanistycznych manifestów. Pomimo świadomości, że muzyka Beethovena powinna uwznioślać, dostarczać przeżyć niemalże religijnych, bohater opowiadania wyznaje, że nudził się i męczył. Zamiast kontemplować piękno muzycznej konstrukcji i afirmować szlachetną wzniosłość Schillerowskiego przesłania o równości i braterstwie ludzi, przyglądał się z politowaniem nieudolnym wysiłkom, jak to określa, „kiepsko płatnych muzykantów”. Zarówno estetyczny, jak i etyczny wymiar dzieła Beethovena pozostał dla bohatera nieczytelny, a raczej uległ w procesie odbioru komicznej trywializacji. Porównanie uderzającego w bęben mężczyzny do Hitlera wydaje się być w tym kontekście czymś więcej, niż tylko niestosownym żartem. Stanowi ono niewybredną aluzję do prostackiej ideologii i niszczyielskiego wpływu, jaki doświadczenie hitleryzmu wywarło na prezentowany przez bohatera sposób postrzegania sztuki wiedeńskiego klasyka.

2 T. Różewicz, *Nowa szkoła filozoficzna*, w: tegoż, *Proza 1*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 118–119.

3 A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 251.

4 Tamże.

Kolejny akcent polemiczny wobec twórczości Beethovena odnajdujemy w szkicu poświęconym Jerzemu Tchórzewskiemu *Malarstwo nocą 21.01.85*⁵. Tym razem Różewicz, rozważając problem możliwości i ograniczeń intersemiotycznego przekładu, krytycznie reinterpreteruje fragment eseju Aldousa Huxleya *Muzyka nocą*, zawierający estetyzujący opis letniej nocy, będącej scenerią odbioru słynnej *Missae solemnis*:

Tę czerwcową noc tym bardziej ożywia pulsowanie gwiazd, że jest bezksiężycowa. Jej ciemność naperfumowana jest delikatnym aromatem kwitnących lip, zapachem wilgotnej ziemi i niewidoczną zielenią winorośli. Jest cisza, ale cisza, która oddycha miękkim oddechem morza i uparczywie, bezustannie wyśpiewuje przenikliwym, wysokim tonem świerszcza fakt własnej, idealnej doskonałości. Przejeżdżający w oddali pociąg jest jak powolny gest pieśzcoty sunący delikatnie, z niewysłowioną łagodnością po ciepłym, żywym ciele nocy. Muzyka mówicie; byłaby to odpowiednia noc na muzykę. (...) płytę wybrałem po ciemku, nie wiedząc, co aparat zagra), nagle introdukcja do *Benedictus* z Beethovenowskiej *Missa solemnis* zaczyna kreślić swoje meandry na bezksiężycowym niebie. *Benedictus*. Błogosławiona i błogosławiąca, muzyka ta jest (...) odpowiednikiem tej nocy pod inną postacią, tak jak olejek stanowi esencję kwiatów, z których został wydestylowany. W sercu rzeczy (...) zdaje się tkwić jakieś błogosławieństwo, którego istnienie niejasno uświadamiają nam okolicznościowe lub opatrnościowe przypadki (dla mnie ta noc jest jednym z nich właśnie) (...)⁶.

A oto nocna kontemplacja sztuki według Różewicza:

Stoi przede mną nowy dzień. Śmierć pobiegła do swojego kącika, schowała się. (...) W nocy, po przebudzeniu myślałem o śmierci (ołów wśród metali to nieboszyk martwy ciężki)... myślałem o malarstwie Jerzego Tchórzewskiego... W nocy żyje muzyka albo poezja, ale malarstwo prowadzi egzystencję utajoną, pozbawioną światła przestrzeń jest jakby życiem „pozagrobowym” malarstwa... było ciemno, pod zamkniętymi powiekami w mojej pamięci wyobraźni zaczęły się tłoczyć i spiętrzać dziesiątki i setki obrazów Tchórzewskiego... jedno obrazy zapalały się od drugich i nagle zobaczyłem pożar... w ciemności stał Tchórzewski podpalacz i twórca tego ognia⁷.

5 T. Różewicz, *Malarstwo nocą 21.01.85 w: tegoż, Proza 3*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 401–405.

6 A. Huxley, *Muzyka nocą*, w: tegoż, *Eseje wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył J. Kempka, New York: Perspectives in Culture, Nowy Jork 1966, s. 37–38.

7 T. Różewicz, *Malarstwo nocą 21.01.85*, dz. cyt., s. 401–402.

Różewicz snuje refleksje o malarstwie Tchórzewskiego w zimową, styczniową noc, która stanowi przeciwieństwo śródziemnomorskiej nocy Huxleya. Zamiast za sprawą sztuki doświadczyć „tajemniczego błogosławieństwa tkwiącego w sercu rzeczy”, poeta myśli o śmierci. Żołnierskiej, wojennej śmierci, czego dowodzi fragment: „ołów wśród metali to nieboszczyk martwy ciężki”, będący cytatem z przejmującego, antywojennego wiersza Różewicza *Ołowiany żołnierz*⁸. W ten sposób autor *Niepokoju* ustala historyczny i światopoglądowy kontekst swojej wypowiedzi, zaznacza własną, uwarunkowaną doświadczeniem biograficznym, odrębność. Różewiczowska noc to zatem nie, jak u Huxleya, „poetycka” scenaria towarzysząca estetycznym i metafizycznym doznaniom potęgowanym dzięki kontemplacji dzieł Beethovena, lecz metafora doświadczeń i świadomości pokolenia Kolumbów⁹.

Na tym tle zaskakuje kolejny utwór poety przywołujący postać klasyka wiedeńskiego, ponieważ Różewicz rezygnuje w nim z aluzji wojennych, a Beethoven zostaje ukazany w zupełnie nowym kontekście:

I pomyśleć

i pomyśleć

że gdyby
kolasa się nie wyrzuciła
koło nie odpadło
oś nie pękła

nie byłoby *IX Symfonii*

z finałową kantatą
Ody do radości F. Schillera

Sonaty Kreutzerowskiej

a także Ludwiga van Beethovena

8 Na temat wątków pacyfistycznych w twórczości Różewicza por. J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Universitas, Kraków 2012.

9 Analizę Różewiczowskiego eseju rozwijam w artykule J. Adamowska, *O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza*, w: *SymbART* 2015. *Czy sztuki można nauczyć?*, red. M. Pokrywka, K. Bednarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 93–102.

i pomyśleć co by to było
 gdyby koło nie odpadło
 oś nie pękła itd.

aż człowieka strach ogarnia
 gdy o tym pomyśli

jak to dobrze
 że zawsze się znajdzie Taki
 co o tym pomyśli zbada
 napisze artykuł
 a nawet
 rozprawę¹⁰

Wiersz jest kpiną z dokonywanych przez rzesze biografów kompozytora prób wytłumaczenia istoty geniuszu Beethovena. Najprawdopodobniej poeta wyszydza fakt przecenienia przez niektórych badaczy słynnego *Listu do Nieśmiertelnej Ukochanej* jako dokumentu, który może, po ustaleniu personaliów adresatki, dać wgląd nie tylko w życie intymne kompozytora, ale i ukazać w nowym świetle jego twórczość. Wątek tajemniczej miłości Beethovena oraz jej wpływu na życie i dzieła kompozytora był, jak wiadomo, chętnie eksploatowany w beethovenowskiej biografistyce, a także okazał się inspirujący dla kinematografii. W 1994 roku (na dwa lata przed ukazaniem się tomu *zawsze fragment*) miała miejsce premiera filmu *Immortal Beloved* (z Garym Oldmanem w roli głównej), będącego próbą rozwikłania frapującej zagadki *Listu do Nieśmiertelnej Ukochanej*. Być może również filmowa biografia, utrwalająca w masowej wyobraźni wizerunek nieszczęśliwie zakochanego Beethovena, skłoniła poetę do polemicznej reakcji.

Istotnym śladem wskazującym, że w utworze Różewicza chodzi o ów odnaleziony po śmierci Beethovena w jego tajnej szufladzie tekst, jest wzmianka o awarii powozu – jak wiadomo kompozytor zrelacjonował w liście miłosnym do niezidentyfikowanej kobiety swoją trudną, nocną podróż do Teplíc¹¹. Przestroga dla interpretatorów i badaczy, która kryje się za sarkastyczną wypowiedzią poety, jest dość oczywista i była wcześniej formułowana. Między innymi biograf Beethovena, George R. Marek, opisując perypetie uczuciowe artysty i jego związki z kobietami, zaznaczał:

¹⁰ T. Różewicz, *Poezja 3*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 358.

¹¹ George R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, przeł. E. Życieńska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 297–314.

Musimy [...] strzec się [...] bezpośrednich paralelizmów pomiędzy sercem a umysłem. W twórczości przyczyna i skutek nie dadzą się ująć w tak prosty schemat. Wagner nie skomponował *Tristana* dlatego, że kochał się w Matyldzie Wesendonk, może odwrotne sformułowanie bliższe jest prawdy [...] Któż się kiedykolwiek dowie, kiedy, gdzie i jak Beethoven czerpał natchnienie? Możliwe, że to kobieta obudziła drzemiące myśli. Ale możliwe też, że było inaczej¹².

Nie sposób domniemywać, którą konkretnie rozprawę o kompozytorze mógł czytać Różewicz, gdyż piśmiennictwo beethovenowskie, w tym również poświęcone Nieśmiertelnej Ukochanej, wciąż przyrasta i tworzy już naprawdę pokazną bibliotekę.

Od stu lat z górą [pisze George R. Marek] cały oddział szperaczy detektywów szuka w tym liście jakichś tajemnych wskazówek i przetrząsa dokumenty z tamtych czasów w pogoni za dostrzegalnymi wskazówkami, na których podstawie dałoby się zbudować «wielką teorię» i doprowadzić do «wielkiego odkrycia». Książkami i monografiami napisanymi o Nieśmiertelnej Ukochanej można by zappełnić całą półkę¹³.

Identyfikacja wyszydzzonego przez poetę badacza nie jest zresztą dla zrozumienia tekstu kwestią kluczową. Niezwykle interesujące wydaje się być za to prze wartościowanie, jakiego autor *Niepokoju* dokonał we własnej recepcji Beethovena. Wiersz *I pomyśleć* jest bowiem pierwszym tekstem Różewicza, w którym kompozytor został przedstawiony podobnie jak inni, doceniani przez poetę „świeccy święci” sztuki, np. Franz Kafka¹⁴; to znaczy jako artysta mający swoją tajemnicę, której istoty nie da się wy tłumaczyć okolicznościami zewnętrznymi, relacjami uczuciowymi czy wpływem przypadku.

Herbert

Beethoven pojawia się w pisarstwie Herberta już w 1952 roku w tekście opublikowanym przez poetę pod pseudonimem Stefan Martha na łamach „Dziś i Jutro”. Artykuł *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze*¹⁵ zainspirowany został lekturą rocznicowych omówień twórczości Beethovena, ukazujących się w prasie. Her-

¹² Tamże, s. 265.

¹³ Tamże, s. 299–300.

¹⁴ Por. np. wiersz Różewicza *Tego się Kafce nie robi*, w: tegoż, *Poezja 4*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, s. 359–362.

¹⁵ Z. Herbert, *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziela, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001, s. 404–405.

bert protestuje przeciw „literackim” interpretacjom dzieł kompozytora, nazywa je niewłaściwym kluczem do sztuki dźwięku i apeluje o uszanowanie autonomii muzyki. Aby, jak twierdzi, obrzydzić czytelnikom „obrazowe” odczytania utworów muzycznych, ironicznie i z dużą dozą poczucia humoru relacjonuje literackie impresje Stanisława Przybyszewskiego na temat muzyki Chopina, opublikowane w młodopolskim „Życiu” (1 XI 1899). Bezlitośnie kpiąc zarówno z teorii, jak i egzaltowanego stylu pism „demonia” modernizmu, przestrzega czytelników przed „duszą i jej płasawicą niekontrolowanych skojarzeń” oraz snuciem opowieści, które przetłumaczone na muzykę przypominałyby jedynie „pijane walenie pięścią w klawiaturę”¹⁶. „Nie wstydzmy się uszu, bo inaczej wsiąknjemy tam, gdzie niby głęboko, a naprawdę tylko ciemno”¹⁷ – konkluduje. Mimo że tekst Herberta ma charakter interwencyjny, to znaczy jego intencją jest obrona utworów wiedeńskiego klasyka przed egzegetycznymi nadużyciami, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że postać kompozytora zostaje w nim przywołana pretekstowo i że bardziej niż sama muzyka zajmuje poetę kwestia intersemiotycznego przekładu.

Bezpośrednio o swoim ambiwalentnym stosunku do Beethovena oraz muzyki jako sztuki Herbert opowiedział w rozmowie przeprowadzonej 10 kwietnia 1980 roku przez Marka Sołtyśika:

Co do muzyki, to – mimo że próbowałem ją poznać – jestem w tej dziedzinie absolutnym zerem. [...] Trochę brzdąkałem na fortepianie, ale z czasem odszedłem od tego. A poza tym mam niechęć... To zabrzmiało strasznie banalnie [...] muzyka przynosi ukojenie, budzi entuzjazm bez wysiłku! Mnie zawsze *Symfonia bohatera* napawała bohaterskimi uczuciami, potem myślałem o orkiestrach wojskowych i o ludziach, którzy mordują, a potem grają Beethovena, prawda... to chyba trąci kiczem, ale zostało mi z czasów okupacji, kiedy się formowałem jako człowiek: podejrzliwość wobec muzyki. Przy całym jakimś szacunku... [...] ja mam dużo zagadnień w życiu, których nie przemyślałem do końca, żeby nie być tak zwanym dogmatykiem. Zostawiam sobie jeszcze, na ostatnie może lata mego życia, jakąś możliwość nawrócenia, przemiany¹⁸.

¹⁶ Tamże, s. 405.

Inaczej interpretuje ten tekst Jacek Rozmus w: *Ostrożnie z tym waleniem pięścią w klawiaturę. O grze Zbigniewa Herberta ze Stanisławem Przybyszewskim*, w: tegoż, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007, s. 11–42.

¹⁷ Z. Herbert, *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze*, dz. cyt., s. 405.

¹⁸ Wywiad ten ukazał się dopiero w 2001 roku w *Rzeczpospolitej* (nr 17, dod. „Plus-Minus” nr 30). Cytat za *Światło na murze. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Sołtyśik* w: *Herbert nieznanym. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 111–112. Na temat muzyki w twórczości Herberta por. J. Wiśniewski, *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2003 nr 6, s. 353–379 oraz *Lira i struna w poezji Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 1998,

Podobnie jak Różewicz Herbert uzasadnia swoją nieufność wobec dzieł Beethovena doświadczeniami wojennymi. Dokonane przez hitlerowców zawłaszczenie twórczości wiedeńskiego klasyka każe poecie traktować ją z podejrzliwym dystansem. W przeciwieństwie jednak do autora *Niepokoju* Herbert nie eksploatuje bezpośrednio tego wątku w swoich utworach, nawiązujących do postaci kompozytora.

Pierwszy z nich to *Beethoven* – prowokacyjny portret autora *Eroiki* opublikowany w tomie *Raport z oblężonego Miasta* (1983):

Mówią że ogłuchł – a to nieprawda
demony jego słuchu pracowały niezmordowanie
i nigdy w muszlach uszu nie spało martwe jezioro

otitis media potem *acuta*
sprawiły że w aparacie słuchowym
utrzymywały się piskliwe tony syki

dudnienie świst drozda drewniany dzwon lasów
czerpał z tego jak umiał – wysokie dyszkanty skrzypiec
podszyte głuchą czernią basów

wykaz jego chorób namiętności upadków
jest równie bogaty jak lista dzieł skończonych
tympano-labyrinthische Sklerose prawdopodobnie *lues*

na koniec przyszło to co przyjść musiało – wielkie otępienie
nieme ręce biją w ciemne pudła i struny
wydęte policzki aniołów obwołują milczenie

tyfus w dzieciństwie później *angina pectoris* arterioskleroza
w Cavatinie kwartetu opus 130
słysząc płytki oddech ściśnięte serce duszność

niechlujny kłótlivy z ospowatą twarzą
pił ponad miarę i tanio – piwo dorożkarski sznaps
osłabiona gruźlicą wątroba odmówiła gry

nr 1, s. 109–126; W. Ligęza, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016; A. Wiatr, *Zbigniewa Herberta przygody z muzyką, Twórczość* 2001, nr 1, s. 44–78.

nie ma czego żałować – wierzyciele umarli
umarły także kochanki kuchty i grefinie
księżęta protektorzy – szlochały kandelabry

on jakby żył jeszcze pożyczka pieniędzy zabiega
między niebem a ziemią nawiązuje kontakty
lecz księżyc jest księżycem także bez sonaty¹⁹

Wiersz ten doczekał się kilku obszerniejszych – w tym również kontrowersyjnych – komentarzy. Jacek Rozmus twierdzi, że Herbert kwestionuje piękno muzyki Beethovena, ujawnia swoją niechęć wobec twórcy IX Symfonii i kompensuje własne dolegliwości zdrowotne²⁰. Z kolei według Anety Wiatr poeta odrzuca utrwalone w kulturze wizerunki kompozytora nonkonformisty i „bohatera Piękna” powodowany zawiedzioną miłością do muzyki oraz moralną dwuznacznością tej sztuki²¹. „I cóż z tego – pyta retorycznie badaczka – że twórca *Eroiki* i *Appassionaty* był niedomytym gburem z dziobami po ospie, że cuchnął tanim alkoholem? Muzyka nie jest do wachania, tylko do słuchania [...] To właśnie muzyką wzbił się Beethoven ponad krepujące okoliczności [...]”²². Następnie Aneta Wiatr przeciwstawia utwór Herberta *Klasykowi* Wisławy Szymborskiej, by rozważania swoje spuentować stwierdzeniem, że wiersz Herberta jest słaby (w artykule padają również takie określenia jak „oschły”, „drewniany”, „napuszony”), tendencyjny i lepiej byłoby, gdyby się nie ukazał²³. Czy rzeczywiście Herbertowski *Beethoven* zasłużył na tak surową ocenę?

Rację ma Jerzy Wiśniewski, gdy twierdzi, że poecie wcale nie zależało na podważeniu wartości muzyki Beethovena. Wiersz ukazuje przecież typowy dla biografii wielkich twórców paradoks: ich cierpienia i błędy moralne są zaprzeczeniem doskonałości i harmonii ich dzieł. Słuszność takiej interpretacji potwierdza jeden z *Brewiarzy*, którego podmiot u schyłku życia ubolewa, iż nie przypomina ono dobrze skomponowanej sonaty²⁴. Ostentacyjny redukcjonizm Herberta może raczej świadczyć o niechęci poety wobec mitologizujących ujęć biograficznych postaci kompozytora oraz egzaltowanych interpretacji jego utworów. Poeta kwestionuje wiele aspektów popularnej legendy Beethovena – przedstawiającej go albo jako

19 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 498–499.

20 J. Rozmus, *Przez wielką szybę. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta* w: tegoż, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk*, dz. cyt., s. 127–128. Z tezami badacza polemizował Jerzy Wiśniewski w: *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 365.

21 A. Wiatr, dz. cyt., s. 58–61.

22 Tamże, s. 58.

23 Tamże, s. 58, 61.

24 Por. Z. Herbert, *Brewiarz (Panie, wiem, że dni moje są policzone)* w: tegoż, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 640–641.

samotnego, głuchego geniusza walczącego heroicznie z cierpieniem i odnoszącego osobiste zwycięstwo dzięki nieugiętej sile charakteru, albo jako muzycznego rewolucjonistę, tytana, Herkulesa i Prometeusza, którego twórczość rozbudza etyczne nadzieje i wolnościowe dążenia całej ludzkości²⁵. Herbertowski Beethoven to ciężko chory (częściowo również z własnej winy), ulegający słabościom, dalece niedoskonały człowiek. Wyeksponowane przez poetę ułomności artysty, takie jak fizyczna brzydota, niechlujstwo, piniactwo, alkoholizm i pożądlivość uzupełniają długą listę jego chorób. Co więcej, w ujęciu Herberta twórczość artystyczna kompozytora jest ściśle uwarunkowana cielesnością. Według poety – co podkreśla Jerzy Wiśniewski – „jeśli muzyka Beethovena ma cokolwiek znaczyć, to jej «programem» może być jedynie cierpienie kompozytora”²⁶:

tympano-labyrinthische Sklerose prawdopodobnie *lues*
[...]
tyfus w dzieciństwie później *angina pectoris* arterioskleroza
w Cavatinie kwartetu opus 130
słysząc płytki oddech ściśnięte serce duszność

Wojciech Ligęza, z kolei, zauważa, że ów „koncept poetycki Herberta jest powtórzeniem diagnozy lekarskiej wydanej... kwartetowi”²⁷. Rwany rytm środkowego epizodu *Cavatiny*, opatrzonego przez Beethovena uwagą *beklemmt* (czyli „ze ściśniętym sercem”), „lekarz wiedeński Niemack zinterpretował jako: «tętno arteriosklerotyka z uszkodzonym sercem i chorobą wieńcową»”²⁸.

25 Por. M. Dziadek, *Heroiczny mit Beethovena w polskim piśmiennictwie muzycznym XIX wieku w: Prace Herkulesa. Człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 567–580. Przykłady opracowań w różnym stopniu mitologizujących postać kompozytora: R. Rolland, *Życie Beethovena*, przeł. J. Popiel, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984; W. Hulewicz, *Przybłąda Boży. Beethoven – czyn i człowiek*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982; E. Ludwig, *Trzej tytani. Michał Anioł, Rembrandt, Beethoven*, przeł. M. Tarnowski, E. Zawiejski, Wydawnictwo Stanisław Cukrowski, Warszawa 1948, s. 243–344; A. Czartkowski, *Beethoven. Próba portretu duchowego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010. Motywy wywiedzione z legendy Beethovena pojawiają się również w dwudziestowiecznej poezji poświęconej kompozytorowi, na przykład w utworach Adama Ważyka *Beethoven*, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Grób Beethovena*, Antoniego Kasprowicza *Przed maską Beethovena*, Wiktora B. Gołuszki *Ostatnia wieczerza*, Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego *Beethoven*, Mariana Piechala *Załącznik do motta IV*, Bolesława Taborskiego *Beethoven*, *Kwartet F-dur op. 59 nr 1* czy Adriany Szymańskiej *Beethoven* (por. *Beethoven w poezji polskiej*, dz. cyt.).

26 J. Wiśniewski, *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 366.

27 W. Ligęza, *Bez rutyny*, dz. cyt., s. 164.

28 Tamże.

Według Herberta utwory Beethovena stanowią zapis jego mniej lub bardziej udanych zmagañ z przymusem tworzenia, ograniczonym dolegliwościami somatycznymi:

Mówią że ogłuchł – a to nieprawda
demony jego słuchu pracowały niezmordowanie
i nigdy w muszlach uszu nie spało martwe jezioro

otitis media potem *acuta*
sprawiły że w aparacie słuchowym
utrzymywały się piskliwe tony syki

dudnienie świst drozda drewniany dzwon lasów
czerpał z tego jak umiał – wysokie dyszkanty skrzypiec
podszyte głuchą czernią basów

Słowo „słuch” można rozumieć w tym fragmencie dwojako – jako talent domagający się urzeczywistnienia w dziele muzycznym oraz jako zmysł ulegający postępującej degeneracji. Wykorzystanie pierwszego znaczenia pozwala Herbertowi dokonać zawołowanej pochwały niezłomności i wytrwałości kompozytora – właśnie dlatego, że Beethoven całe życie poświęcił rozwijaniu swojego talentu (demony jego słuchu muzycznego pracowały przecież „niezmordowanie”), poeta kwestionuje podstawowy element Beethovenowskiej legendy, czyli głuchotę. W znaczeniu drugim sformułowanie „demony słuchu” należy rozumieć jako upersonifikowane dolegliwości somatyczne. Uosobieniu służy również zastosowanie medycznych, łacińskich określeń *otitis media* i *acuta*, brzmiących niczym imiona nieznanymi bóstw. Określenia nękających słuch artysty dźwięków: „dudnienie świst drozda drewniany dzwon lasów” nie tylko w czytelny sposób odsyłają do programowości na przykład symfonii Pastoralnej i fascynacji Beethovena przyrodą, lecz także pozwalają zidentyfikować świat umiłowanej przez kompozytora natury jako domenę złośliwych istot męczących uszy. Podobnie jak w utworze *Kant. Ostatnie dni* Herbert ukazuje więc w *Beethovenie* wizję natury obojętnej i niewspółczującej, która okrutnie zakpiła z wybitnego umysłu usiłującego racjonalnie ją opanować²⁹. Myśl o wzajemnej nieprzystawalności tego,

29 Jak wiadomo Herbert wyszydział sentymentalne idee Jana Jakuba Rousseau, na przykład w wierszu *Rodzina Nephentes*. Podobny wątek pojawia się również w eseju *Delta*, gdzie narrator tłumaczy:

„Chciałbym jeszcze powiedzieć, dlaczego moje uczucia do Ruysdaela ochłodziły. Otóż stało się to wtedy, gdy w jego płótna wstąpił duch i wszystko stało się uduchowione, każdy liść, każda obłamana gałąź, każda kropla wody. Natura dzieliła z nami nasze rozterki i cierpienia, przemijanie i śmierć. Dla mnie najpiękniejsza jest przyroda niewspółczująca – chłodny świat w innym

co intelektualno-duchowe i tego, co materialne powraca w zakończeniu wiersza: „księżyc jest księżycem także bez sonaty”. Nawet jeśli owo kontrowersyjne zdanie odnosi się jedynie do interpretacyjnego nadużycia, którego dopuścił się Ludwig Rellstab, tworząc nazwę sonaty Księżycowej, dwuznaczność Herbertowskiego sformułowania budzi niepokój. Twierdząc, że sztuka jest niekonieczna w obcym człowiekowi świecie natury, Herbert kwestionuje bowiem wszelkie konsolacyjne złudzenia na temat znaczenia sztuki i jej wpływu na rzeczywistość – tak chętnie przywoływane w kontekście Beethovenowskiej legendy.

Wiersz Herberta *Beethoven* można również odczytywać jako formę literackiej polemiki. W utworze pojawiają się wątki odsyłające do co najmniej dwóch innych wierszy: Miłoszowego *Mistrza* oraz przywoływanego już „mozartowskiego” *Klasyka* Szymborskiej. Hipotezę tę potwierdzają daty opublikowania utworów: *Mistrz* Miłosza powstał w 1959 roku, a ukazał się trzy lata później w tomie *Król Popiel i inne wiersze*, natomiast *Klasyk* Szymborskiej pochodzi ze zbioru *Wszelki wypadek*, wydanego w 1972 roku. Wydaje się mało prawdopodobne, żeby Herbert nie znał tych utworów i by podejmując podobny temat, nie starał się jakoś ustosunkować do wypowiedzi swoich poprzedników.

Miłoszowy Beethoven podkreśla z dumą, że jego muzyka „wywyższa ponad to, czym jesteśmy”, to znaczy uwzniośla i przemienia ludzkie dusze, umożliwia wgląd w metafizyczny sens istnienia, a także – w przeciwieństwie do przyrody i ludzkości skazanych na cykl życia i śmierci – jest wieczna. Wbrew naiwnym wyobrażeniom odbiorców (mitologizujących akt twórczy) źródła sztuki nie stanowi ani apolloński „promień”, ani pakt z demonem, ani „Łaska” pozwalająca kompozytorowi wypowiedzieć się w „mowie aniołów”. Ceną geniuszu i zarazem właściwą materią kreacji artystycznej jest klęska moralna twórcy: „Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe”³⁰. Beethoven Miłosza płaci za swoje demiurgiczne dzieło stworzone kosztem innego człowieka poczuciem winy i samotnością, świadomością wyrządzonej krzywdy i utraconej miłości:

Grają niezmiennie sfery i planety,
Ale chwila pamięci jest niepokonana.
W środku nocy powraca. Kto trzyma pochodnie,
Że co było tak dawno, dzieje się w jasności?

świecie”. (Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2003, s. 15).

³⁰ Por. N. Jakacka, „Współczucie dla Minotaura”. „Kant. Ostatnie dni”. *Propozycja lektury dwóch wierszy z tomu „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta*, w: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005, s. 30–39; K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 105–130.

Żal, już daremny, o każdej godzinie
 Długiego życia. Jakie piękne dzieło
 Zdoła okupić uderzenia serca
 Żywej istoty i komu wystarczy
 Uczynki wyznać, które trwają wiecznie?³¹

Pojawia się również w utworze Miłosza niepokojące pytanie o Boga, pragnącego doskonałości dzieła sztuki nawet kosztem ludzkiego zbawienia. Można je odczytywać jako wyraz rozpaczliwego bohatera z powodu uwikłania we własny los i zarazem jako próbę uzasadnienia wyrządzonego zła wyższą koniecznością:

Kochałem jednak moje przeznaczenie.
 I gdybym cofnął czas, czy wybrałbym uczciwość,
 Nie potrafię odgadnąć. Linia losu nie wie.
 Czy Bóg chce, żebyśmy gubili duszę,
 Bo tak ma tylko dar nieskazitelny?³²

Być może prowokacyjny somatyzm Herbertowskiego Beethovena to również reakcja na dokonane przez Miłosza uwznioślenie postaci grzesznego artysty-demiurga, dręczonego wprawdzie wyrzutami sumienia, lecz nie pragnącego w istocie żadnej zmiany i poszukującego estetycznych i metafizycznych usprawiedliwień swojego postępowania? Beethoven Herberta nie transformuje popełnionych przez siebie niegodziwości w „dzieło nieskazitelne” – w akcie twórczym „czierpie jak umie” z boleśnie doświadczanego zła fizycznego. Zło moralne Herbert ostentacyjnie pozostawia bez usprawiedliwienia.

Wisława Szymborska w wierszu *Klasyk*, interpretowanym zwykle jako portret Mozarta, kreuje elegijny wizerunek artysty, którego niepowtarzalna jednostkowość – w przeciwieństwie do twórczości – zostaje unicestwiona przez śmierć, ludzką małość lub niepamięć. Wszystko to, co składało się na indywidualne, wyjątkowe, cielesne życie, zostanie zapomniane, celowo wyrzucone, przemilczane lub przywłaszczzone przez niegodnych spadkobierców. Zniknie realny człowiek ze swoimi chorobami, słabościami, uczuciami, zniknie to, co przyziemne, bolesne, fizyczne – muzyka „wyswobodzi się z okoliczności”, „odsłoni się widok na ogród, którego nigdy tu nie było”, to znaczy doskonale dzieło zacznie żyć niezależnie od osoby swojego niedoskonałego twórcy. Szymborska czułemu, wanitatywnemu opisowi ginących, trywialnych niekiedy przedmiotów potwierdzających jedyną osobę ludzką przeciwstawia ironiczną puentę. Brzmi ona jak polemiczny komentarz do powtarzanego bezrefleksyjnie i banalizującego ludzkie cierpienie

³¹ Cz. Miłosz, *Mistrz*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2015, s. 496

³² Tamże.

twierdzenia, że pośmiertne uznanie potomnych może stanowić rekompensatę tragicznego, skończonego życia artysty³³:

No i teraz słuchajcie, słuchajcie śmiertelni,
w zdumieniu pilnie nadstawiajcie ucha,
o pilni, o zdumieni, o zasłuchani śmiertelni,
słuchajcie – słuchający – zamienieni w słuch –³⁴

Słuch w utworze Szymborskiej jest metaforą ograniczonego, jednostronnego poznania sztuki. Jesteśmy na nie skazani nie tylko za sprawą nieuchronnego upływu czasu, lecz także z powodu bezmyślności i złej woli współczesnych kompozytora. Opowiadając się za niedoskonałą jednostkowością, poetka apeluje o uważność, pamięć i współczucie. Tymczasem Herbert kategorycznie stwierdza:

nie ma czego żałować – wierzyciele umarli
umarły także kochanki kuchty i grafinie
księżęta protektorzy – szło chały kandelabry

on jakby żył jeszcze pożyczka pieniądze zabiega
między niebem a ziemią nawiązuje kontakty
lecz księżyc jest księżycem także bez sonaty

W przeciwieństwie do Szymborskiej autor *Pana Cogito* sugeruje, że życie artysty wypełnione kalkulacjami finansowymi, przelotnymi romansami i zabieganiem o protekcję nie żąda elegijnego upamiętnienia. Bezwartościowe są również

33 Tego rodzaju myśl pojawia się zazwyczaj jako podsumowanie losów Wolfganga Amadeusza Mozarta:

„W grudniu 1791 umiera na nieznaną chorobę, w kompletnej nędzy [...] Słynna jest historia jego pogrzebu: pod nieobecność chorej żony trumnę odprowadzała nieliczna grupa przyjaciół, którzy rozproszyli się, spłoszeni gwałtowną zadymką śnieżną. Pozostawieni swemu losowi karawaniarze złożyli ciało we wspólnym grobie – nie wiadomo gdzie. Tak więc Mozart nie ma grobu. Żył krótko, życie miał pełne trudów oraz gorczy i nawet nie doczekał się <godnego pochówku>. A jednak, choć przeszedł przez świat jakby był tutaj przelotnym, niezbyt chętnie widzianym gościem, dane mu było osiągnąć prawdziwą nieśmiertelność: nieśmiertelność w krainie sztuki”. (S. Kisielewski, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982, s. 40–41).

34 W. Szymborska, *Klasyk w: tejże, Wszelki wypadek*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 39. Por. J. Wiśniewski, *Wisława Szymborska o muzykach i muzyce*, w: tegoż, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 186–189.

wysiłki biografów, ujawniających nieistotne szczegóły z życia kompozytora, odnajdujących kolejne „powyjmowane z nut rachunki od rzeźnika” nic niemówiące ani o osobie twórcy, ani o jego dziele. Herbert kwestionuje również ową zmitologizowaną, rzekomo posiadającą kompensującą moc doskonałość pozostawionej przez artystę sztuki, wskazując jako jej źródło – cierpienia cielesne kompozytora. Mało tego – według poety w starciu z koniecznością przyrodniczą sztuka jest zarówno bezsilna, jak i niekonieczna.

Równie pesymistyczną diagnozę powtórzył Herbert w drugim tekście przywołującym postać klasyka wiedeńskiego – *Zwierciadło wędruje po gościńcu*. Według poety, mimo że „chór w operze Beethovena śpiewa przekonywająco o wolności”, funkcją sztuki może być jedynie przesłanie prawdy o rzeczywistości, której istotą jest cierpienie:

sztuka stara się uszlachetnić
podnieść na wyższy poziom
wysławiać odtańczyć zagadać

zetlą materię ludzką
zrudziałe cierpienie³⁵

* * *

Jak udowodnia powyższe omówienie, temat beethovenowski stał się integralną częścią światów poetyckich Różewicza i Herberta. Za jego pomocą obydwaj poeci wyrazili własne idee, nie dążąc ani do rekonstrukcji pełnego wizerunku Beethovena ani do „oddania sprawiedliwości” kompozytorowi. U Różewicza po wyzwoleniu z obciążającego kontekstu wojennego Beethoven dołączył do panteonu podziwianych przez autora *Niepokoju* „głodomorów”. Herbertowi, z kolei, *casus* Beethovena posłużył jako ilustracja tez o okrucieństwie natury/materii i złudzie estetycznego pocieszenia.

Temat beethovenowski to również sfera, w której Różewicz i Herbert zbliżają się do siebie i niejako zamieniają się miejscami. Głoszący śmierć sztuki Różewicz apeluje o uszanowanie tajemnicy wybitnych dzieł, zaś afirmujący dorobek śródziemnomorskiej kultury Herbert opatruje swój zachwyt pesymistycznym przypisem.

³⁵ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 615.

Bibliografia

- Adamowska Joanna, *O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza*, w: *SymbART 2015. Czy sztuki można nauczyć?*, red. Marek Pokrywka, Kamila Bednarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 93–102.
- Adamowska Joanna, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Universitas, Kraków 2012.
- Beethoven w poezji polskiej*, red. Zbigniew Kościów, Hanna Jamry, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Opole 2011.
- Czartkowski Adam, *Beethoven. Próba portretu duchowego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Dziadek Magdalena, *Heroiczny mit Beethovena w polskim piśmiennictwie muzycznym XIX wieku*, w: *Prace Herkulesa. Człowiek wobec wyzwania, prób i przeciwności*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Olga Płaszczewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 567–580.
- Herbert Zbigniew, *Delta*, w: Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2003, s. 15.
- Herbert Zbigniew, *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze*, w: Zbigniew Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. Paweł Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001, s. 404–405.
- Herbert Zbigniew, *Wiersze zebrane*, oprac. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.
- Hulewicz Witold, *Przybłąda Boży. Beethoven – czyn i człowiek*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982.
- Huxley Aldous, *Muzyka nocą*, w: Aldous Huxley, *Eseje wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Jan Kempka, New York: Perspectives in Culture, Nowy Jork 1966, s. 37–38.
- Jakacka Natalia, „Współczucie dla Minotaura”. „Kant. Ostatnie dni”. *Propozycja lektury dwóch wierszy z tomu „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta*, w: *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Józef Maria Ruszar, Magdalena Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005, s. 30–39.
- Kisielewski Stefan, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982, s. 40–41.
- Ligeża Wojciech, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Ludwig Emil, *Trzej tytani. Michał Anioł, Rembrandt, Beethoven*, przeł. Marcei Tarnowski, Eustachy Zawiejski, Wydawnictwo Stanisław Cukrowski, Warszawa 1948, s. 243–344.

- Łoboz Małgorzata, *Ikona Beethovena i korespondencja sztuk. Kilka interpretacji literackich*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 6(9), Warszawa 2016, s. 93–108.
- Marek George R., *Beethoven. Biografia geniusza*, przeł. Ewa Życieńska, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2009, s. 297–314.
- Miłosz Czesław, *Mistrz*, w: Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2015, s. 496.
- Pietrych Krystyna, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 105–130.
- Poniatowska Irena, *Ikoniczny wizerunek Beethovena w polskiej poezji*, w: „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” nr 12 (2011), s. 139–148.
- Rolland Romain, *Życie Beethovena*, przeł. Jerzy Popiel, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
- Rozmus Jacek, *Ostrożnie z tym waleniem pięścią w klawiaturę. O grze Zbigniewa Herberta ze Stanisławem Przybyszewskim*, w: Jacek Rozmus, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007, s. 11–42.
- Rozmus Jacek, *Przez wielką szybę. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta*, w: Jacek Rozmus, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk, Szkice literackie*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007, s. 127–128.
- Różewicz Tadeusz, *I pomyśleć*, w: Tadeusz Różewicz, *Poezja 3*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 358.
- Różewicz Tadeusz, *Malarstwo nocą 21.01.85*, w: Tadeusz Różewicz, *Proza 3*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 401–405.
- Różewicz Tadeusz, *Nowa szkoła filozoficzna*, w: Tadeusz Różewicz, *Proza 1*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 118–119.
- Różewicz Tadeusz, *Tęgo się Kafce nie robi*, w: Tadeusz Różewicz, *Poezja 4*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 359–362.
- Skrendo Andrzej, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002.
- Szyborska Wisława, *Klasyk* w: Wisława Szyborska, *Wszelki wypadek*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 39.
- Światło na murze*. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Sołtysik, w: *Herbert nieznanym. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Zeszyty Literackie, Warszawa 2008, s. 111–112.
- Wiatr Aneta, *Zbigniewa Herberta przygody z muzyką*, „Twórczość”, 2001 nr 1, s. 44–78.
- Wiśniewski Jerzy, *Lira i struna w poezji Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1, s. 109–126.

Wiśniewski Jerzy, *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2003 nr 6, s. 353–379.

Wiśniewski Jerzy, *Wisława Szymborska o muzykach i muzyce*, w: Jerzy Wiśniewski, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 186–189.

Joanna Adamowska

Beethoven Różewicza i Herberta

Streszczenie

Tematem artykułu jest stosunek Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta do fenomenu muzyki Ludwiga van Beethovena. Autorka odnosi się kolejno do opowiadania *Nowa szkoła filozoficzna* (PR I), szkicu *Malarstwo nocą 21.01.85* (PR III), utworu poetyckiego *I pomyśleć* (ZF, P III), artykułu *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze* (WG) oraz wierszy *Beethoven* (ROM) i *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (R). Objąsnione zostają istota poetyckiej polemiki z piśmiennictwem beethovenskim oraz próba kwestionowania przez Różewicza i Herberta mitu Ludwiga van Beethovena. Joanna Adamowska rekonstruuje znamiennej ewolucję stosunku obydwu poetów do niemieckiego kompozytora i jego dzieł, a także zainspirowaną tragiczną biografią artysty refleksję poetów na temat rzeczywistego znaczenia arcydzieł oraz konsolacyjnych mocy sztuki.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, mit Ludwiga van Beethovena, obraz artysty, rozumienie sztuki

Różewicz's and Herbert's Beethoven

Summary


This article addresses the attitude of Różewicz and Herbert towards Beethoven's music. The author of this paper refers to the following works: a story *New School of Philosophy* (PR I), an essay *Painting by Night 21.01.85* (PR III), a text *And Think That* (ZF, P III), an article *On Music and a Certain Interpreter* (WG) and poems *Beethoven* (ROM) and *A Mirror Wanders the Road* (R). She gives gist of poetic po-

lemics with some writings on Beethoven, Różewicz's and Herbert's attempt to question the myth of Beethoven, a significant evolution of the two poets' attitude to the German composer and his works, as well as the reflection inspired by the artist's tragic biography on the real meaning of his masterpieces and the consolatory power of art.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Myth of Ludwig van Beethoven, Image of an Artist, Meaning of Art

Joanna Adamowska – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (stopień uzyskany w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego), autorka książek *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości* (Universitas 2012), *Sens kobaltu. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami* (PWM 2018) oraz artykułów w tomach zbiorowych. Uhonorowana brązowym medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” za współtworzenie Warsztatów Herbertowskich w latach 2006–2018 oraz publikowanie szkiców naukowych w serii Biblioteka Pana Cogito.

Jerzy Wiśniewski*

 <https://orcid.org/0000-0003-0208-8969>

Deprecjacja czy podziw? O *Skrzypcach* i *Klawesynie* Zbigniewa Herberta

Zanim stało się jasne – po lekturze wiersza *Pana Cogito przygody z muzyką* ze zbioru *Elegia na odejście* (1990)¹ – że Zbigniew Herbert uważa swoje zafascynowanie sztuką dźwięków za dawno minione uczucie, już w jego wczesnych utworach z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957)² można było odnaleźć sygnały świadczące o nurtujących go wątpliwościach. Zastrzeżenia te nie były jednak wyrażane w sposób wyraźny i bezpośredni, ale zauważone podsuwały czytelnikowi myśl, że kontakty z muzyką stanowią dla poety źródło ambiwalentnych odczuć i refleksji.

Wystarczy nawet pobieżnie przeczytać na przykład prozę poetycką *Po koncercie*, żeby stwierdzić, że słuchanie muzyki symfonicznej – przypuszczalnie monumentalnych i głośnych kompozycji neoromantycznych – nie było dla Herberta źródłem jednoznacznie pozytywnych wrażeń:

Wisi jeszcze nad ściętą głową symfonii żelazny miecz *tutti*.
Puste pulpity – nagie szypułki, z których opadła kantylena płatek
po płatku. Widać trzy poziomy milczenia: kocioł – wystygła kadź huku,
pęk basów, które śpią pod ścianą jak pijani chłopi, a niżej, najniżej
ucięty smyczkiem pukiel³.

Skojarzenie dźwiękowego zdarzenia, jakim było wykonanie bliżej nieokreślonego utworu symfonicznego, z egzekucją, a estrady – z szafotem, trudno uznać

* Dr hab., adiunkt; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: jerzy.wisniewski@uni.lodz.pl

1 Zob. Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 559–564.

2 Pierwsze wydanie tego zbioru: Warszawa 1957; wydanie drugie poprawione: Wrocław 1997.

3 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 185.

za rezultat wyłącznie budujących doświadczeń słuchowych. To, co się rozgrywało w akustycznej przestrzeni sali koncertowej – co było współtworzone, w myśl sugestii poety, przez ekspresyjne partie skrzypiec oraz dudniące kontrabasy i kocioł – wywoływało zapewne najpierw konsternację, a następnie przerażenie i żal. Po głośnym *tutti* orkiestry, sprawiającym wrażenie energicznego cięcia katowskiego miecza, dalsza akcja dźwiękowa była jak gwałtowne (konwulsyjne?) konanie skazańca już pozbawionego głowy. Herbert przybliży istotę tego makabrycznego, muzycznego „przedstawienia” w symbolicznym obrazie dekapitacji symfonii, zawartym w pierwszym zdaniu prozy. Może z niego wynikać, że podczas wykonania utworu muzycznego, a więc podczas jego konkretyzacji w dźwiękach, dokonuje się – paradoksalnie – także jego dramatyczna agonía, czyli nieodwracalny i smutny proces obracania się w nicość wszystkich słuchanych brzmień. Sens tej dekapitacji może być jednak jeszcze inny. Można ją rozumieć jako utratę prymatu myśli („głowy”) nad muzyczną formą, kiedy to na przykład nagle – nietypowo zagrane – orkiestrowe *tutti* nieodwracalnie dekonstruuje uporządkowaną strukturę symfonii, doprowadzając ją do „zgonu”. Dekapitacja ta może zatem oznaczać zgubne dla muzyki eksperymentatorstwo, sprowadzające „śmierć” na jej dotychczasową postać.

Ta ponura diagnoza, sformułowana przez Herberta „po koncercie” symfonicznym, wydaje się podszyta niepokojem o przyszłe losy dwudziestowiecznej muzyki, opanowywanej przez awangardowe poszukiwania – zatroskaniem wynikającym raczej z życzliwych nastawień wobec tej sztuki. W prozie *Po koncercie* nietrudno jednak zauważyć sygnały zupełnie innej postawy poety. Jego niechęć wzbudzają niektóre z instrumentów orkiestry – jeszcze przed chwilą agresywnie atakujące słuchaczy swoimi głośnymi i gwałtownymi dźwiękami. Choćby kocioł, czyli „wystygła kadź huku”, albo kontrabasy, które już po zakończonej grze „śpią pod ścianą jak pijani chłopcy”. Te sarkastyczne wypowiedzenia, sformułowane przez poetę, obdarzonego bardzo czułym słuchem, pozwalającym mu uchwycić dźwiękowe niuanse⁴, wskazują wyraźnie, że nie zamierzał on po koncercie hamować swojego wzburzenia. Ale również wtedy postanowił nie ukrywać żalu za kojącymi orkiestrowymi brzmieniami, których nieobecność opisał tkliwym wyrażeniem: „opadła kantylena płatek po płatku”.

Niejednoznaczne spostrzeżenia i opinie, związane z obserwacjami instrumentów, zostały zawarte także w dwu innych prozach poetyckich Herberta: *Skrzypce* i *Klawesyn*. Spróbujmy przeczytać uważniej te dwa utwory.

* * *

4 Dowodzą tego chociażby audialne deskrypcje z wiersza *Głos* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*): „starcza gadatliwość wody”, „nieprzerwany / szum ogromnej klepsydry / przesypującej liście w czarnoziem / czarnoziem w liście”, „płyty zielone i żółte / przytwierdzone szpilkami owadzich istnień / dźwięczą za każdym dotknięciem wiatru”.

Skrzypce

Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. Dlatego. A nie, jak twierdzą recenzenci muzyczni, żeby było piękniej. To nieprawda⁵.

Jak w większości próz, umieszczonych w drugiej części tomu Herberta *Hermes, pies i gwiazda*⁶, tak i w tym utworze, powstałym w latach 1952–53⁷, można dostrzec obecność mechanizmu demaskacji, charakterystycznego – według Stanisława Barańczaka – dla wielu poetyckich wypowiedzi Herberta i organizującego ich konstrukcję⁸. Podobnie jak one, proza ta opiera się na kompozycyjnym modelu „korygowania pozoru przez prawdę”⁹, mającym na celu ukazanie „prawdziwej natury przedmiotu”¹⁰. Zapytajmy zatem: co podlega demaskacji w *Skrzypcach*?

5 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 167.

6 Do drugiej części tego tomu, zatytułowanej *Proza poetycka*, weszło 66 utworów powstałych w okresie 1953–1956 (zob. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009, s. 55 i 443).

7 Rękopis *Skrzypiec* znajduje się w notatniku poety, opatrzonym przez niego inskrypcją: 1952/53. Notatnik ten znajduje się obecnie w Archiwum Zbigniewa Herberta, przechowywanym w Bibliotece Narodowej (akc. 17 1955 t. 44). W 1953 roku Herbert przepisał swoje 22 małe prozy do szesnastokartowego zeszytu, całość zatytułował *Bajki*, podpisał pseudonimem Patryk i zdedykował Tadeuszowi Chrzanowskiemu (zob. notę *Od wydawcy w: Z. Herbert, Bajki*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2009, s. 77–79). Proza *Skrzypce* otwiera cykl tych drobnych utworów. Jest także pierwszym ogniwem *Prozy poetyckiej* w tomie *Hermes, pies i gwiazda*.

8 O mechanizmie demaskacji, stanowiącym konstrukcyjną zasadę wielu utworów Herberta, a szczególnie jego próz poetyckich, pisał Stanisław Barańczak w monografii *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1994, s. 136–139. „Antytetyczny sposób myślenia i obrazowania oraz mechanika demaskacji jeszcze wyraźniej ujawniają swoją obecność na wyższym, kompozycyjnym poziomie, gdzie [...] funkcjonują jako konstrukcyjne rusztowania wielu utworów. Zwłaszcza w krótkich prozach poetyckich ten konstrukcyjny szkielet jest szczególnie obnażony i wyeksponowany. Zwróćmy uwagę, jak natrętnie powtarza się w wielu utworach schemat składniowy dający się w każdym wypadku sprowadzić do znanego nam już modelu rozumowania «z pozoru A jest A, tymczasem A jest B». [...] Czasami ten sam mechanizm logiczny jest nie tak wyraźnie ujawniony lub podlega składniowym transformacjom. Zawsze jednak obecność zwrotów «naprawdę», «i istocie», «prawdziwy» itp. służy jako wskaźnik, iż wiersz opiera się na stale tym samym modelu korygowania pozoru przez prawdę [...]. Innym wariantem są utwory, w których schemat «z pozoru... a w istocie...» ulega odwróceniu: najpierw zaprezentowana zostaje wersja prawdziwa, dopiero po niej zaś dokonuje się negacji wersji «fałszywej» (Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, s. 136–137).

9 Tamże, s. 137.

10 Tamże, s. 138.

Na narrację tego utworu składają się obserwacje i opinie, powstałe w wyniku słuchania skrzypcowej gry – obcowania z dźwiękami często wywołującymi biegunowo przeciwstawne odczucia i opinie. Specyfika brzmień tego niewątpliwie intrygującego instrumentu – podziwianego, ale i traktowanego z dystansem¹¹ – staje się przedmiotem lapidarnego wywodu, w którym wysnuta z przesłanek prezentowanych na wstępie i ujęta przenośnie teza („Płaczą ze wstydu i zimna”), umieszczona w czwartym (środkowym) zdaniu utworu, stanowi podstawę do negowania problematycznego poglądu („A nie, [...] żeby było piękniej”) i uznania go finalnie za fałszywy („To nieprawda”). Twierdzenie wyłaniające się z tej złożonej wypowiedzi można zatem sformułować następująco: skrzypce „płaczą” nie dlatego, „żeby było piękniej”, ale „ze wstydu i zimna”. Analizując zawarty w nim tok myślowy, nie trudno zauważyć, że właściwe – według Herberta – objaśnianie specyfiki skrzypcowych brzmień polega na określaniu ich przyczyny, a nie celu.

Początkowo można by więc uznać, że dla autora tej prozy najważniejsza stała się demaskacja myślowych nadużyć, których dopuszczają się „recenzenci muzyczni”, chcący wyjaśnić, dlaczego skrzypce brzmią w tak specyficzny i przejmujący sposób („płaczą”). Rezygnacja z rozważań o przyczynie na rzecz wskazywania celu sprawia bowiem, że ich objaśnienia przybierają postać arbitralnego i zarazem bezkrytycznego twierdzenia: „żeby było piękniej”. Formułując taki pogląd, muszą być zapewne przekonani, że „płaczliwie” dźwięki skrzypiec są bez wątpienia „piękne” i gdziekolwiek by zabrzmiały, „upiększałyby” rzeczywistość. Te z pewnością dyskusyjne (i naiwne) zapatrywania mogą być, z jednej strony, konsekwencją dogmatycznego postrzegania kwestii estetycznych, a z drugiej – prostodusznego przeświadczenia o bezwzględnej celowości (czy wręcz użyteczności) sztuki, w tym i muzyki. Herbert, kwestionując sens podobnych poglądów („To nieprawda”), sygnalizuje niezgodę zarówno na doktrynerskie pojmowanie piękna, jak i na przypi-

11 „O skrzypcach możemy przeczytać między innymi u Yehudiego Menuhina, że stanowią «wizerunek doskonałości»: «Skrzypce są jednym z najbardziej niezwykłych przedmiotów, jakie kiedykolwiek stworzono. Stanowią dzieło absolutnie mistrzowskie; ich głos jest tak czysty i silny, jakby dobiegał z samego nieba. [...] Dbanie o skrzypce, na różne sposoby jest znakiem szacunku, który jesteśmy winni temu cennemu i szlachetnemu instrumentowi». Z uwagi na kruchość i delikatność konstrukcji, skrzypcom z całą pewnością należy się szczególna troska. [...] Wysoki status skrzypiec, ich «nobilizująca moc» [...], kosztowność, pierwszoplanowa rola w muzyce Zachodu, utożsamianie ich z wirtuozostwem oraz bliżej nieokreślona «magia skrzypiec» – to wszystko stanowi bliżej nieokreślony mit. [...] Zauważmy, że w świetle tego polskie «skrzypce» w samej już swojej nazwie zawierają coś niskiego, coś «nie na miejscu», coś trudnego do zaakceptowania przez elitę. Skrzypce (w staropolskim «skrzypice») po prostu... skrzypią (a autorzy *Słownika Warszawskiego* przytaczają nawet zwrot «rypać na skrzypcach»), nie dziwny się zatem, że przez niektórych traktowane są jako coś gorszego od fortepianu.” (Adam Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 10, 18, 25).

sywanie kreacjom artystycznym wyłącznie funkcji ornamentacyjnych (przez co miałyby one na celu jedynie „przystrajać” świat wyszukаныmi zdobieniami, zdolnymi „poprawiać” jego wizerunek). „Recenzenci muzyczni” ukazani w tej prozie wydają się podobni do konformistycznych twórców, sportretowanych w wierszu *Ornamentatorzy* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) – „ozdabiaczy”, „sztukatorów”, a także „skrzypków” i „flecistów”, „którzy dbają aby ton był czysty” oraz „strzegą arii Bacha na strunie G”¹². Zdają się należeć wraz z nimi do tego samego grona stróżów estetycznych doktryn i kanonów, propagujących wątpliwe lub zgoła fałszywe zapatrywania. Herbert, dystansując się od ich stylu myślenia, wyraża dezaprobatę wobec sztuki, będącej jedynie sprawnie funkcjonującym systemem pojęć, przepiśców, chwytów czy konwencji; w ten sposób staje on po stronie twórczości, która wyrasta z prawdy ludzkiego doświadczenia i która, chcąc być wierna tej prawdzie, musi wykraczać poza utarte kanony i formy¹³.

Rozprawa z „recenzentami muzycznymi” – skądinąd często głoszącymi efektowne i zarazem zwodnicze opinie – to jednak tylko jedna z odsłon demaskacji przeprowadzanej w tej prozie. Intencją Herberta jest przede wszystkim odkrycie „prawdziwej natury” brzmień skrzypcowych, co wymaga – jak już wiadomo – ujawnienia ich przyczyny. Kierunek poszukiwań jest oczywisty: trzeba poddać oglądowi źródło dźwięków – a więc uważnie przyjrzeć się instrumentowi, który znalazł się w rękach muzyka i zaczyna rozbrzmiewać swym charakterystycznym głosem. Obserwacje te zostały udokumentowane w zdaniach, składających się na pierwszą część utworu: „Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. Dlatego”.

Poeta przedstawia swoje spostrzeżenia, odwołując się do intrygujących sformułowań. Wynika z nich, że podczas obserwacji skrzypiec odkrył on w ich wyglądzie i dźwiękach podobieństwo do sylwetki i głosu niemowlęcia. Znajdując te wizualne i akustyczne analogie, stworzył przenośny opis, zawierający charakterystykę tego instrumentu. Co zatem według niego znamionuje skrzypce? Są one przede wszystkim przedmiotem delikatnym i wymagającym troski (podobnie jak nowo narodzone dziecko „są nagie”, „mają chude ramionka”). Zadziwiają filigranowymi i osobliwymi kształtami (zarysy ich korpusu – czyli „chude ramionka”, którymi „niezdarnie chcą się [...] zasłonić” – przypominają ułożenia niemowlęcych ramion i rąk). Są też wrażliwe na rozmaite zewnętrzne oddziaływania („Płaczą ze wstydu i zimna” – co między innymi może oznaczać, że reagują nieczystym dźwiękiem na niekorzystne zmiany temperatury czy wilgotności). Skrzypce mogą być ponadto postrzegane jako przedmiot niezwykle wartościowy i niepowtarzalny, wywołujący podziw (a nawet tkliwość). W końcu – dysponują

¹² Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 149–150.

¹³ Zagadnienie to stanie się tematem późniejszego wiersza Herberta *Apollo i Marsjasz*, opublikowanego w tomie *Studium przedmiotu* (1961).

one szczególnym, chwiejnym i przenikliwym, głosem (porównywanym do dziecięcego płaczu), zdolnym przykuć uwagę każdego słuchacza, silnie go poruszyć lub przynajmniej nie pozostawić obojętnym.

Poeta jednak nie poprzestaje wyłącznie na określeniu właściwości tych brzmień. Dąży on do wyjaśnienia, co decyduje o ich charakterze. Formułując twierdzenie, że skrzypce „płaczą ze wstydu i zimna”, sugeruje, jakie mogą być tego przyczyny. Co zatem może kryć się za słowami „wstyd” i „zimno” – nazywającymi czynniki powodujące „płacz” tego instrumentu? Wydaje się, że opisują one taką dyspozycję skrzypiec, która pozwala im zabrzmieć prawidłowo: takie ich – mówiąc przerośnie – „samopoczucie”, dzięki któremu mogą one „płakać” – czyli objawić słuchaczom swój charakterystyczny głos. Sposobność, by zagrały tak, jak to dla nich typowe, jest jednak – zgodnie z rozumowaniem zaprezentowanym przez poetę – wyraźnie uwarunkowana. Spodziewane brzmienia mogą bowiem pojawić się tylko dlatego, że – jak to zostało ujęte w tekście prozy – „skrzypce są nagie” i „mają chude ramionka”, którymi „niezdarnie próbują się [...] zasłonić”. Jakie są zatem – według poety – rzeczywiste przyczyny „płaczu” tego instrumentu? Co w istocie jest powodem jego specyficznych brzmień? Wydaje się, że ich determinantą są fizyczne parametry, wyróżniające skrzypce jako przedmiot. Są to zarówno ustalone kształty tego instrumentu (opisywane jako „chude ramionka”, charakterystycznie opuszczone – „ze wstydu”), jak i specjalnie dobrane materiały, stanowiące jego budulec (wskazane pośrednio przez metaforyczne wyrażenie „skrzypce są nagie”¹⁴). I to one, określając „naturę” skrzypiec, decydują o ich dźwiękowym potencjale. Innymi słowy – głos, którym dysponują, stanowi przejaw ich „kondycji”, nadanej im przez budowniczego; jest on zatem również rezultatem skomplikowanych prac lutniczych. Skrzypce „płaczą” – mówiąc skrótowo – dlatego, że zostały tak skonstruowane.

14 Wyrażenie „skrzypce są nagie” może przerośnie opisywać fakturę i kolor wierzchniej płyty pudła rezonansowego skrzypiec; jej powierzchnia jest zwykle błyszcząca (pokryta odpowiednim lakierem) i wykonana z drewna o jasnej barwie (na ogół świerkowego lub rzadziej jodłowego). Uchwycione przez Herberta własności wizualne tej najbardziej wyeksponowanej części skrzypcowego korpusu mogą więc pośrednio wskazywać na materiały służące do budowy instrumentów smyczkowych. (Zob. Mieczysław Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka. Podręcznik dla szkół muzycznych II stopnia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 48–49).



Rycina skrzypiec Greffuhle'a, zbudowanych w 1799 roku („piękny przykład sztuki lutniczej Antonia Stradivariiego”)
 Źródło ilustracji: *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata*, Warszawa 1996, s. 210.

Wydaje się, że autor tej prozy dostrzega jednak jeszcze jeden warunek decydujący o skrzypcowej grze. Obok wspomnianych już powodów, związanych z fizycznymi własnościami tego instrumentu, istnieją też przyczyny, które można by nazwać „sytuacyjnymi”. Skrzypce bowiem mogą zabrzmieć swym charakterystycznym głosem jedynie w specjalnych okolicznościach. Składają się na nie oczywiście różne czynniki; Herbert wybiera spośród nich te, które wydają się najoczywistsze. Grające skrzypce – stwierdza – „są nagie”, co może oznaczać, że zanim zabrzmia, muszą zostać „obnażone”, czyli zapewne wyjęte z futerału, a następnie „bezwstydnie” wyeksponowane na ramieniu muzyka. Wtedy też widoczna staje się ich niepozorność – wprawiająca dodatkowo w zdumienie, kiedy zaczną się rozlegać ich przejmujące i donośne dźwięki. Warunkiem – czyli inaczej przyczyną – rozbrzmiewania tego instrumentu jest zatem także obecność osoby umiejącej na nim grać. Skrzypce „płaczą” – mówiąc skrótem – również dlatego, że gra na nich muzyk.

Odkrywanie czynników przesądających o charakterze brzmień tego instrumentu prowadzi w końcu ku ich najmniej uchwytnym i abstrakcyjnym źródłom, choć zarazem nierozzerwalnie związanym z ludzką kondycją. Sformułowanie „płaczą ze wstydu i zimna” sugeruje bowiem, że dźwięki skrzypiec są projekcją osobowych dyspozycji – emocji i usposobień – zarówno budowniczego instrumentu, jak i grającego na nim muzyka. Są zatem motywowane przez niepowtarzalne doznania pojedynczej osoby, dokonującej artystycznej kreacji.



Mistrz martwej natury Acquavella i Bartolomeo Cavarozzi, *Martwa natura ze skrzypkiem* (fragment), ok. 1620 (kolekcja prywatna).

Źródło ilustracji: Albert Ausoni, *Muzyka. Historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2007, s. 286–287.

Poszukiwania prawdziwej natury głosu skrzypiec, udokumentowane w narracji tej prozy, nie konkretyzują się jednak wyłącznie w spostrzeżeniach dotyczących przyczyny charakterystycznych brzmień tego instrumentu. Prowadzą one do ujawnienia kolejnych dyskusyjnych zagadnień. Herbert, snując rozważania o pochodzeniu „płacznego” brzmienia skrzypiec, poddaje bowiem demaskatorskiemu oglądowi jeszcze inną kwestię: estetyczną wartość muzyki. W istocie wskazuje na trudność jednoznacznej oceny tej sztuki. Dochodzi do takich wniosków, analizując dźwięki skrzypiec i stwierdzając, że są one estetycznie niejednoznaczne. Spostrzeżenia te zostały wpisane przez niego w koncept zastosowany w tym utworze – w porównanie wyglądu i dźwięku tego instrumentu do sylwetki i głosu niemowlęcia. Skrzypce – o czym już była mowa – „płaczą” jak dziecko, które niedawno przyszło na świat. Ich głos może wszakże wywoływać rozbieżne reakcje. Z jednej strony, może być drażniący: głośny i rozwibrowany, nierzadko denerwujący swą natarczywością¹⁵.

¹⁵ Skrzypce (pierwotnie określane jako *viola da braccio* – ‘wiola ramienna’) od początku swoich dziejów były uważane za instrument o głośnym i agresywnym dźwięku, co w dużej mierze przyczyniło się do ich zwycięstwa w rywalizacji z grającymi ciszej i subtelniej wiolami kolanowymi (*da gamba*). Ich powstanie oraz upowszechnienie od schyłku XVI wieku było związane z radykalnymi przemianami stylistycznymi zachodzącymi w muzyce, inicjującymi nową epo-

Nic więc dziwnego, że potrafi niepokoić i irytować¹⁶. Natomiast z drugiej strony, może budzić tkliwość: wzruszać i zdumiewać. Jak płacz niemowlęcia, który często bywa krzykiem, ale też kwileniem, tak brzmienie tego instrumentu, jest zdolne wyrażać różnego typu nastroje oraz treści symboliczne¹⁷. Skrzypce mogą ponadto – ze względu na skojarzenia z nowo narodzonym dzieckiem – symbolizować paradoksalność ludzkiego istnienia: opowiadać o jego sile, zdolnościach i woli życia, a zarazem o jego kruchości i bezbronności. Estetycznie niejednoznaczny dźwięk skrzypiec to dla Herberta figura muzyki – sztuki wymykającej się prostym ocenom.

— kę – barok „Nowa generacja kompozytorów dążyła do wyrażania silnych wzruszeń, próbując przemawiać do serc słuchaczy. «Jakich namiętności nie wzbudzi i nie stłumi muzyka» – śpiewały nimfy leśne. Kompozytorzy wyrażali muzyką ludzkie uczucia z taką żarliwością, że stwarzali u słuchaczy całkowitą ich iluzję. [...] Instrumentarium musiało przejść proces surowej selekcji. W praktyce muzycznej utrzymać się mogły jedynie te instrumenty, które dysponowały wystarczająco szeroką skalą i dostateczną elastycznością dynamiki, umożliwiającą uzyskanie odcieni dynamicznych od pianissimo do fortissimo; od instrumentów oczekiwano śpiewności podobnej do głosu ludzkiego [...]; pełne rezerwy brzmienie wiol zostało tu zastąpione potężnym i plastycznym dźwiękiem «ostrzych skrzypiec», które – używając słów driad – «głoszą szarpiącą zazdrość i desperację, szal, gniewną zapamiętałość, otchłań cierpienia i szczyt namiętności». [...] Mocniejsze struny i lepsze rezonowanie wypukłego spodu, a chyba również i odmienna technika smyczkowa, czyniły go instrumentem silniejszym, niejako energiczniejszym od wioli dyskantowej. Playford nazywa je «ochoczymi i zwiewnymi» (*cheerful and spritely*), a Jean Rousseau (1687) uważał, że *dessus de viole* «pieszczą» (*flater*), a skrzypce «ożywają» (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 329–330, 337).

- 16 Negatywnych reakcji na tego typu brzmienia mogą doświadczać słuchacze nadwrażliwi na pewne barwy dźwięków, ale przede wszystkim osoby dotknięte neurologicznymi dysfunkcjami. Jedna z korespondentek Oliviera Sacksa, neurologa i psychiatry, badającego różne przypadki amuzji, opisała swoje dolegliwości, wywołane wysokimi – także skrzypcowymi – dźwiękami: „Słuchanie muzyki w wysokich rejestrach, na przykład śpiewu sopranu czy skrzypiec, sprawia mi ból. Mam wtedy w uszach tylko gwałtowny zgiełk dźwięków, nieprzyjemnych i wypierających wszystkie inne. Tak samo odbieram płacz dziecka. Muzyka często mnie irytuje, gdyż brzmi skrzypiąco i zgrzytliwie” (Cyt. za: O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 135). Zdarza się jednak, że nawet osoby oswojone z różnorodnymi odmianami muzyki nie znajdują estetycznego zadowolenia w słuchaniu solowej gry skrzypiec; stąd ich dystans do takich kompozycji, jak *Sonaty i Partity* na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha czy *Kaprysy* Nicola Paganiniego.
- 17 Pozwalają na to wyjątkowe możliwości artykulacyjne skrzypiec – różne typy smyczkowania: gra *détaché*, *legato*, *portato*, kilka odmian *staccato* (m. in. *martelé*, *staccato brillante*, *spiccato*, *gettato*), gra *sul ponticello* (bliżej podstawka), gra *sul tasto* (nad chwytnikiem), gra *con sordino* (z tłumikiem), gra *col legno* (drzewcem smyczka) oraz gra *pizzicato* (palcami zarówno prawej, jak i lewej ręki). Dodatkowe efekty osiąga się też przez wibrację, stosowanie tryłów, tremolo i tremolando oraz przez wydobywanie flażoletów (Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, s. 57–66).

Przesłanek do takich wniosków dostarczyło poecie prawdopodobnie przysłuchiwanie się skrzypcowej grze podczas koncertów. Spostrzeżenia, utrwalone w korespondencji z początku lat 50. XX wieku, prowadzonej przez Herberta z Jerzym Zawieyskim i Haliną Misiólkową, wskazują wyraźnie na podwójność jego sądów o muzyce, wykonywanej na tym instrumencie. Z jednej strony, jest ona przez niego podziwiana, stając się źródłem entuzjastycznych ocen i wyszukanych refleksji. W liście z 19 lutego 1952 roku Herbert pisał do Zawieyskiego:

W ostatnią niedzielę słuchałem Bacha. Grali III koncert Brandenburski. Cudowny koncert na dwoje skrzypiec d-moll, świetnie zagrany przez pp. Umińską i Dubiską. Jest w tym koncercie takie *largo ma non tanto*, że Boże miły zlituj się To jest nie tylko sama muzyka, ale także prosta i niezgłębiona sztuka. [...] Dalej jest tylko milcząca modlitwa i jeszcze może cichy płacz na dwoje oczu¹⁸.

Dźwięki dwojga skrzypiec – prowadzących misterne dialogi w drugiej części *Koncertu d-moll* Johanna Sebastiana Bacha (BWV 1043) – znajdują w finale tej podszytej emocjami relacji odniesienie do płaczu (zbieżne z funkcjonującym w prozie *Skrzypce*). Określenie „cichy” sugeruje jednak, że partie obu grających instrumentów odznaczają się przede wszystkim dyskrecją wyrazu i przez swą zaskakującą subtelność mogą stawać się źródłem głębokich wzruszeń.

Z drugiej strony, gra na skrzypcach nie jest postrzegana przez Herberta jako spełnienie ideału muzykowania. W liście do Misiólkowej z 27 kwietnia 1951 roku, pisząc o dystansie i sympatii wobec kilku instrumentów, określił swoje upodobania dźwiękowe następująco:

Bardzo chciałbym grać na jakimś instrumencie. Ale nie na fortepianie ani na skrzypcach. Może na flecie: chciałbym wydmuchiwać z siebie muzykę. Muzyka, kiedy przechodzi przez palce, intelektualizuje się jak pisanie¹⁹.

Instrumentem idealnym, według Herberta, jest flet, pozwalający wykonawcy zogniskować w swobodnym zadęciu nieograniczoną ekspresję. Na tym polega zdaniem poety uprawianie muzyki, która – jako domena uczuć – nie powinna, w imię swej substancjalnej czystości, podlegać kalkulacjom intelektu. Stąd też zapewne wynika jego przeświadczenie, że instrumenty angażujące do artykulacji dźwięków jedynie palce są upośledzone w dziedzinie muzycznego wyrazu. I dlatego ich dźwięki mogą budzić co najmniej zakłopotanie.

¹⁸ Z. Herbert / J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002, s. 68–69.

¹⁹ Z. Herbert, *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, red. M. Marchlewska, Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, Gdynia 2000, s. 37.

Herbert, rozważając estetyczną niejednoznaczność muzyki w prozie *Skrzypce*, zdaje się zauważać jednak jeszcze jedną właściwość tej sztuki, mogącą przesądzać o jej statusie. Informację o tym można także odczytać z analizowanego już konceptu, ukazującego paralelę między skrzypcami a niemowłkiem. Dźwięki skrzypiec mogą wprawiać w zakłopotanie, ponieważ brzmią „dziecięco”: budzą skojarzenia z głosem istoty jeszcze nieukształtowanej, manifestującej swoją niedojrzałość – niespokojnej, niecierplivej, narcystycznej. Dzieje się tak zapewne dlatego, że muzycy grający na tym instrumencie – a szczególnie wirtuozi – często w swych interpretacjach popadają w emocjonalne skrajności, chętnie stosują przejawskrawienia i po prostu popisują się. Trudno doszukać się w takim muzykowaniu realizacji postulatów estetycznego umiaru, formalnego rygoru oraz „wstydu uczuć” – dyrektyw programowo najbliższych Herbertowi, znajdujących wyraz w postulowanej przez niego poezji: powściągliwej emocjonalnie (a-romantycznej)²⁰, uczestniczącej w dialogu człowieka z „rzeczywistością konkretną”, „przeźroczystej semantycznie” (a więc takiej, która zanadto nie koncentruje uwagi na sobie)²¹. Powszechnie (i bezmyślnie) podziwiane brzmienie skrzypiec może być, według Herberta, figurą sztuki niedojrzałej; taką właśnie wydaje się muzyka – przez swój emocjonalny („dziecinny”) charakter – i dlatego pozostaje, w przeciwieństwie do racjonalnej („dorosłej”) poezji, twórczością późniejszego rzędu.

Skrzypce, w funkcji motywu służącego do opisanie muzyki jako sztuki wymykającej się jednoznacznym ocenom, nie pojawiają się w twórczości Herberta jednorazowo.

20 W autokomentarzu do wiersza *Dlaczego klasycy* Herbert z ironicznym dystansem wyraził się o „ekshibicjonistycznej” postawie wielu dwudziestowiecznych twórców: „Romantyczna koncepcja poety obnażającego swoje rany, opowiadającego o własnym nieszczęściu ma dziś wielu zwolenników mimo przemian stylów i gustów literackich. Uważa się powszechnie, że świętym prawem artysty jest jego ostentacyjny subiektywizm, manifestowanie obolatego «ja»” (Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, w: tegoż, *Wiersze Wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 391).

21 To sformułowania pochodzące z „programowego” tekstu Herberta *Poeta wobec współczesności*, wygłoszonego podczas IX Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej w maju 1972 roku i opublikowanego po raz pierwszy w miesięczniku „Odra” (1972, nr 11, s. 48–50): „Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiemy aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej zdolności kontemplacji. [...] Otóż nie mając pretensji do nieomyślności, a wypowiadając tylko moje predylekcje, chciałbym powiedzieć, że najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cech przeźroczyści semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przeźroczyść semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość” (tenże, *Poeta wobec współczesności*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, s. 397–398).

Instrument ten został przywołany w trzyczęściowym „poemacie” *Pana Cogito przygody z muzyką* z tomu *Elegia na odejście* (1983)²², stanowiącym podsumowanie krytycznego i wieloetapowego dyskursu poety o sztuce dźwięków (rozpisanego na wiele utworów z różnych faz jego twórczości). Bohater tego wiersza, rozdarty pomiędzy podziwem a niechęcią wobec muzyki, która przestała mu dostarczać radości, zaczął gromadzić przeciwko niej argumenty, by – między innymi – „zrzucić ciężar własny / na wątłe ramiona skrzypiec”. Z tej podszytej autoironią wypowiedzi, wynika wyraźnie, że tracąca jego względy i traktowana z rosnącą niechęcią sztuka dźwięków (i ostatecznie porzucona z powodu „różnicy charakterów”), nie przestała jawić się mu jako finezyjna i delikatna – podobnie jak konstrukcja „nagich” skrzypiec.

* * *

Klawesyn

Jest to właściwie szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem. Można by pomyśleć, że przechowują tam splewiałe listy, cygańskie dukaty i wstążki. A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszcz srebrnych liści²³.

Podobnie jak *Skrzypce*, także i ta proza z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957)²⁴, opublikowana po raz pierwszy w 7. numerze „*Twórczości*” z 1956 roku, a napisana w latach 1952–53²⁵, jest demaskacją²⁶. Co w tym przypadku staje się jej obiektem?

22 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 559–564.

23 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 172.

24 *Klawesyn* stanowi szóste ogniwo w cyklu *Proza poetycka* w tym tomie.

25 Rękopis *Klawesyngu* znajduje się w notatniku poety, opatrzonym przez niego inskrypcją: 1952/53. Notatnik ten znajduje się obecnie w Archiwum Zbigniewa Herberta, przechowywanym w Bibliotece Narodowej (akc. 17 1955 t. 44). Proza ta znajduje się także we własnoręcznie wykonanym przez poetę zbiorze pt. *Bajki* (ofiarowanym Chrzanowskiemu w prezencie imieninowym) w wersji przed zmianami, wprowadzonymi później w tekście drukowanym w „*Twórczości*” oraz w tomie *Hermes, pies i gwiazda*:

Jest to właściwie szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem. Można by pomyśleć, że przechowują tam splewiałe listy, cygańskie dukaty i wstążki. A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszcz srebrnych liści.

(Cyt. za: Z. Herbert, *Bajki*, s. 47).

26 Zob. przypis 8.

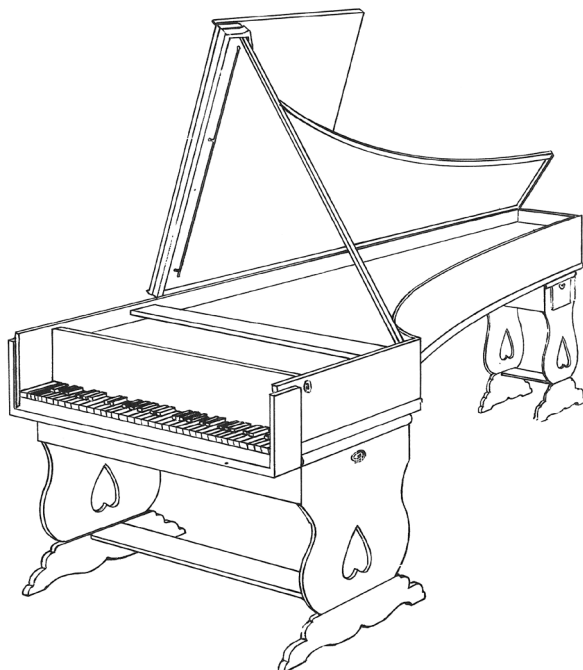
Zdania tworzące narrację tego utworu są zapisem spostrzeżeń towarzyszących obserwacji klawesynu²⁷ – instrumentu muzycznego, nastroczającego niemało trudności w identyfikacji i ocenie. Ze względu na skomplikowane dzieje i raczej incydentalną obecność w muzyce uprawianej tak w obecnym, jak ubiegłym wieku, nie należy on do przedmiotów powszechnie znanych. Wycofywany stopniowo z użycia pod koniec XVIII wieku, ustępujący miejsca fortepianowi (wraz z kształtowaniem się w sztuce dźwięków nowego typu ekspresji, przyjmującej za główny środek wyrazu płynne zmiany dynamiki) – zapomniany na blisko sto lat, był jednak od początku XX stulecia powoli przywracany wykonawstwu dzieł dawnych kompozytorów i używany niekiedy także przez twórców nowej muzyki. Trudno się zatem dziwić, że przy pierwszym kontakcie z nim łatwo o pomyłki i nieporozumienia.

Być może właśnie dlatego proza Herberta wydaje się zrazu demaskacją niekompetencji kogoś przyglądającego się po raz pierwszy temu instrumentowi. Początkowo klawesyn jest tu bowiem rozpoznawany opacznie jako pokojowy mebel – jako „szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem”, służąca zapewne do przechowywania mniej lub bardziej cennych pamiątek. Dopiero dokładniejsze przyjrzenie się temu dziwnemu przedmiotowi – być może zajrzenie do jego wnętrza – pozwala przekonać się, że nie jest on składnicą rzeczy zapomnianych (i być może już nikomu niepotrzebnych), lecz – mówiąc przerośnie – mieszkaniem osobliwych brzmień, zdatnych wszakże do tworzenia muzyki. Jest on w istocie instrumentem muzycznym, czego definitywnym poświadczeniem stają się po prostu jego dźwięki – przerośnie opisane w ostatnim zdaniu prozy: „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”. Tak rekonstruowana historia nawiązywania pierwszych relacji z klawesynem przez muzycznego laika, który w jej finale przypuszczalnie uderza w klawiaturę tego instrumentu (początkowo tylko go oglądał – teraz także słyszy), mogłaby – gdyby czytać ją jak parabolę – stanowić wykładnię przestrogi, by w patrzeniu na świat nie poprzestawać na powierzchownym oglądzie rzeczy, szczególnie tych sięgających swym rodowodem czasów minionych.

27 Klawesyn (fr. *clavesin*, wł. *clavicembalo*, ang. *harpsichord*) to instrument muzyczny z grupy chordofonów szarpanych, wywodzący się od psalterium, w którym zastosowano mechanizm klawiszowy, wyposażony w skoczki z piórkami, zaczepiającymi o struny i pobudzającymi je do drgań. Dźwięk klawesynu jest delikatny i krótkotrwały. Jego pudło rezonansowe (zamknięte od spodu w dawnych instrumentach, a otwarte w jego dwudziestowiecznych wariantach) miało najczęściej kształt skrzydłowy; w małych odmianach klawesynu – takich jak szpinet (wł. *spinetta*, fr. *épinette*) i wirginał (ang. *virginal*) – miało formę prostokątną (Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, s. 100–103). „W języku polskim duże instrumenty o formie skrzydłowej nazywano zrazu klawicymbałami. Terminem tym początkowo określano również małe instrumenty typu szpinetu czy wirginału. Współczesny termin klawesyn utrwalił się dopiero w XX wieku.” (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. St. Olędzki, Kraków 1989, s. 312).

Demaskacja świadomości (wyłaniającej się z za narracji tej prozy) kogoś „wydziedziczonego” z przeszłości, a zatem niewprawnego w kontaktowaniu się z tym, co dawne, nie może być jednak uznana za jedyną realizację autorskich zamysłów. Poeta nie poprzestał tu na prezentacji osoby dysponującej jedynie „nainnym” punktem widzenia; postanowił posługiwać się równoległe drugim głosem. Wskazana staje się zatem jeszcze inna lektura. Przedmiotem demaskacji – a więc dociekania i sprawdzania, czym coś jest w swej istocie oraz jaką ma wartość – wydaje się bowiem rzecz, która stała się tematem utworu Herberta – czyli klawesyn. W takiej sytuacji za monologiem podmiotu tej prozy nie mógłby ukrywać się muzyczny ignorant. Wypada założyć, że do odkrywania prawdy o klawesynie przystępuje ktoś już jakoś zaznajomiony z tym instrumentem i zarazem wdrożony w percepcję muzyki. Chcąc odczytywać jego refleksje z zapisów tworzących ten utwór, trzeba choćby w zarysie poznać jego kwalifikacje w tej dziedzinie. Tym samym – trzeba, podejmując lekturę, zadać pytania o doświadczenia poety: o realne i możliwe kontakty z instrumentem, będącym tematem tej prozy – o wrażenia wzrokowe i słuchowe, które mogły dostarczyć inspiracji przy jej tworzeniu. Czytelnika tego utworu może bowiem zastanawiać pochodzenie konceptów zastosowanych przez Herberta w lakonicznym, lecz przecież niezwykle wyrazistym opisie klawesynu. Dlaczego jawi się on poecie jako „szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem”? Czemu budzi skojarzenia z buduarowym meblem? Co zdecydowało, że jego dźwięki zostały opisane wyrażeniem: „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”? Dociekania te mogą stać się zaczynem kolejnych pytań, wykraczających wprawdzie poza twórczość i biografię poety, ale trudnych do pominięcia – dotyczących chociażby dostępności klawesynu, jego obecności w wykonawstwie muzycznym, możliwości zapoznania się z jego odmianami – w ściśle określonym czasie historycznym, z którym wiąże się geneza i publikacja tego tekstu Herberta, a więc w Polsce w końcu lat 40. i pierwszej połowie lat 50. XX wieku. Zaznaczając potrzebę uwzględniania także tego kontekstu, wróćmy jednak do wypowiedzeń skonstruowanych przez poetę w jego miniaturowej prozie.

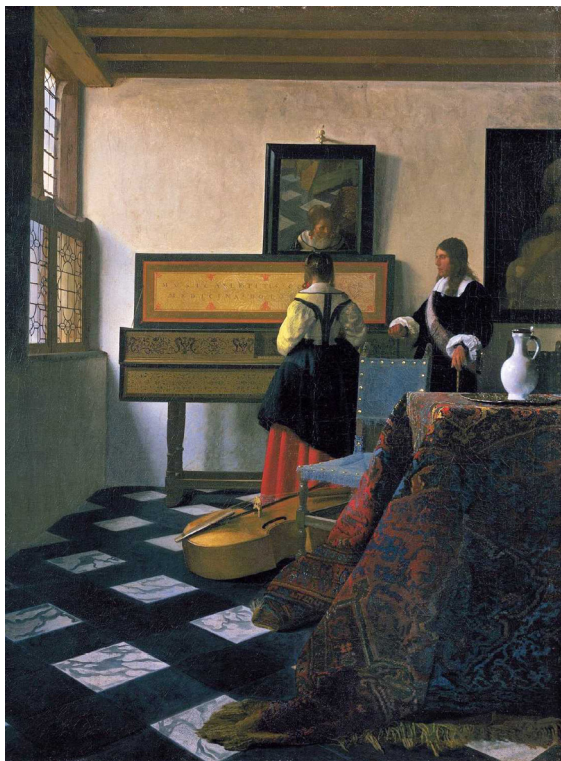
Wydaje się, że intencją Herberta jest odkrycie prawdziwej natury klawesynu, czyli przeprowadzenie studium oraz rozwinięcie wartościującej refleksji o jego dźwięku, i tym samym przedstawienie jakiegoś sądu na temat muzyki. Wszystko jednak zaczyna się od zagadkowego opisu instrumentu, którego kształt wyraźnie odbiega od jego najbardziej znanej i rozpowszechnionej konstrukcji skrzydłowej – z charakterystycznie uchylanym wiekiem.



Rycina klawesynu Antunes, Lizbona 1789 r. (Conservatorio Nacional Lizbona).

Źródło ilustracji: *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata*, Warszawa 1996, s. 232.

Klawesyn ukazywany przez Herberta jest prostokątny, raczej nieduży, budzi skojarzenia z szafką na szpargały – sekretarzykiem albo toaletką (poza jego boczne ścianki przypuszczalnie nie wystaje klawiatura), a oglądany z bliska wydaje się wykonany z drewna orzechowego, inkrustowanego czarnym (hebanowym?) obramowaniem. Co w rzeczywistości oglądamy – prowadzeni tym lapidarnym opisem poety? Na pewno nie mamy tu do czynienia z dużym instrumentem przeznaczonym do sali koncertowej; widzimy instrument domowy – komnatowy – przeznaczony na przykład do kobiecego apartamentu. Prawdopodobnie to wirginał – prostokątny, skrzynkowy klawesyn, rozpowszechniony w XVI i XVII wieku w Anglii i Niderlandach, utrwalany na obrazach wielu flamandzkich malarzy, także w kilku dziełach Johanna Vermeera. Od razu warto zapytać: czy Herberta zainspirował przy tworzeniu tego opisu realny przedmiot, czy raczej przedstawienie malarskie? Czy mógł zetknąć się gdzieś na przełomie lat 40. i 50. XX wieku (może w jakimś polskim domu w Sopocie lub Gdańsku?) ze starym, flamandzkim wirginałem? W tamtych latach mógł jednak na pewno oglądać reprodukcje obrazów Vermeera – więc może i *Lekcję muzyki* (ok. 1662–65), przedstawiającą kobietę grającą na wirginalu pod okiem nauczyciela.



Johannes Vermeer, *Lekcja muzyki* (fragment), ok. 1662–1665 (The Royal Collection, Buckingham Palace, London). Źródło ilustracji: N. Schneider, *Vermeer 1632–1675. Ukryte emocje*, Warszawa 2005, s. 41.

Nie mogąc (z braku informacji) rozstrzygnąć definitywnie tych interesujących kwestii, warto jednak nie porzucać tropów malarskich, i zwrócić uwagę na jeden z eksponatów przynależących do epistolarnej spuścizny Herberta. Zainteresowanie wzbudza pocztówka z 5 września 1952 roku, którą poeta wysłał do swojego mentora – profesora Henryka Elzenberga – dziękując mu za pozwolenie zdawania egzaminu w dodatkowym terminie i zapowiadając swój przyjazd²⁸.

²⁸ Oto pełny tekst tego krótkiego listu: „Wielce Szanowny Panie Profesorze, / Bardzo dziękuję za piękną kartkę i pozwolenie zdawania egzaminu. Pozwolę sobie przyjechać we wtorek rano 9^{1/2}. Przepraszam za ten okrutny przejaw sztuki. Aż strach pomyśleć, że ten infernalny szwabski klawicymbał był kiedyś modern. Co będzie z nami? / W Sopocie deszcz i zimno że aż strach. / Serdecznie pozdrawiam Pana Profesora // Zbigniew Herbert” (Z. Herbert / H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2002, s. 41).



Ernst Horst

Ein sonniger Nachmittag

Źródło ilustracji: www.art-center.de

Na karcie tej – wydanej w niemieckiej serii „Moderne Meister” – znalazła się kolorowa reprodukcja obrazu Ernsta Horsta *Ein sonniger Nachmittag* (*Słoneczne popołudnie*), przedstawiającego wnętrze mieszkania: przestrzeń dwu pokoi ustawionych amfiladowo. W pierwszym z nich znajduje się stołowy, klawiszowy instrument – co ważne – koloru orzechowego z czarnym obramowaniem na dolnym brzegu, korespondujący z wizerunkiem „szafki” przedstawionej przez Herberta w prozie *Klawesyn*. Stoi on pod ścianą, frontem do widza obrazu; jest otwarty, na pulpicie leżą rozłożone nuty, obok znajduje się puste krzesło. Właścicielka tego instrumentu siedzi w drugim pokoju za stołem przy oknie; przypuszczalnie jest zajęta wyszywaniem. Herbert, pisząc do Elzenberga, odniósł się do obrazu z pocztówki w znamienny sposób: „Przepraszam za ten okrutny przejaw sztuki. Aż strach pomyśleć, że ten inferalny szwabski klawicymbał był kiedyś modern”²⁹.

Chcąc ujemnie zrecenzować wartość tego – raczej miernego artystycznie – malarzkiego przedstawienia (powstałego prawdopodobnie na przełomie XIX i XX wieku), Herbert wybrał z jego motywów ten najbardziej wyeksponowany kompozycyjnie

²⁹ Z. Herbert / H. Elzenberg, *Korespondencja*, s. 41.

– instrument znajdujący się na pierwszym planie – i nadał mu negatywną kwalifikację. Rozpoznając w nim klawesyn, odwołał się jednak do jego staropolskiej nazwy – klawicymbał³⁰ – sprawiającej wrażenie określenia pejoratywnego (ze względu na dwuznaczność słowa „cymbał”, współtworzącego to dawne miano). Użył także epitetów – „inferalny” i „szwabski” – budzących jednoznacznie ujemne skojarzenia. Warto wszakże zaznaczyć, że identyfikacja tego instrumentu, przeprowadzona przez Herberta, jest niepoprawna; na obrazie Horsta widnieje bowiem dziewnastowieczne, stołowe fortepiano – kształtem przypominające nieco dawny wirginał³¹. Nasuwa to zrazu przypuszczenie, że poeta nie spotkał się bezpośrednio z podobnym instrumentem; nie jest jednak wykluczone, że będąc po wojnie mieszkańcem Sopotu (i odwiedzając regularnie Gdańsk) napotkał kiedyś wśród rzeczy pozostawionych przez wysiedlonych Niemców osobliwy, stołowy fortepian³², który – podobnie jak ten z pocztówki – mógł opatrywać zjadliwym mianem: „szwabski klawicymbał”.

Niezależnie od tych niejasności, wizualne paralele między instrumentami przedstawionymi na obrazie *Ein sonniger Nachmittag* i w utworze *Klawesyn* wydają się niewątpliwe. Definitywne potwierdzenie tych zbieżności przynosi wgląd w rękopis Herbertowej prozy. Jej pierwotny tekst poeta opatrzył bowiem dwoma rysunkowymi szkicami prostokątnego klawesynu, wyraźnie zainspirowanymi wizerunkiem instrumentu z pocztówkowej reprodukcji³³.

Czy jednak negatywne konotacje związane z klawicymbałem z obrazu Horsta zostały automatycznie przeniesione przez Herberta na klawesyn opisany w jego prozie? Jeśli tak się stało, to pierwszym sygnałem nieprzychylnego nastawienia do tego instrumentu mogłoby być sformułowanie użyte przez poetę już w pierwszym zdaniu utworu: „Jest to właściwie szafka”. Gdyby słowa te uznać za wypowiedź nie

30 Zapomniany instrument i jego nazwę przybliżał na początku XX wieku Zygmunt Gloger: „Klawicymbał, po włosku *cembalo*. Tak nazywano w XVIII wieku instrument klawiszowy, udoskonalony nareszcie na fortepian.” (Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. III, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 31).

31 Instrument przedstawiony na obrazie Horsta można zidentyfikować jako fortepian, zwracając uwagę na dwa pedały (których mechanizm został oprawiony w charakterystyczną ramę o kształcie liry) oraz na rozmiar klawiatury (znacznie szerszej od klawesynowej). Bardziej wprawny znawca rozpoznawałby go zapewne po specyficznej obudowie, a także po metryczce (z nazwą producenta), umieszczonej nad klawiszami.

32 Informację, że stołowe fortepiany mogły być elementem wyposażenia wielu gdańskich i sopockich domów przed drugą wojną światową uzyskałem podczas rozmowy z Aliną Mądry z Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu.

33 Uwagę przykuwa drugi rysunek, przedstawiający klawesyn niekształtnie – jako zdeformowaną (tracącą równowagę?) konstrukcję, która za chwilę ulegnie nieodwracalnemu rozpadowi. Być może w tej spontanicznie kreślonej „karykaturze” znalazło odwzorowanie niezbyt przychylnie (pełne rezerwy i zakłopotania) nastawienie poety do tego instrumentu.

muzycznego laika, lecz kogoś świadomego, że ogląda instrument klawiszowy, a nie zwykły mebel, to ich wykorzystanie mogłoby służyć do wyrażenia dystansu wobec rzeczy po prostu nie wzbudzającej podziwu. Mogłoby oznaczać jej satyryczną depreciację – drwiące, podszyte humorem umniejszanie wartości: klawesyn „to nic innego” – tylko buduarowa „szafka”, a nie magiczna skrzynka, wytwarzająca zagadkowe brzmienia.

Składiną szafkę tę dookreślają ujemnie również domysły na temat jej zawartości, przedstawione przez narratora w drugim zdaniu prozy: „Można by pomyśleć, że przechowują tam spłowiełe listy, cygańskie dukaty i wstążki.” Czym ona jest w tak nakreślonym wyobrażeniu, noszącym ślady „dziecięcej” dociekliwości i fantazji? Mogłaby być skrytką na drogocenne przedmioty, a jest raczej składzikiem rupieci. Wypełniają ją bowiem kartki z zapisami zapomnianych i unieważnionych przez czas wyznań („spłowiełe listy”), monety o wątpliwej wartości („cygańskie dukaty”), pozostałości z przyozdobień ubiorów lub fryzur („wstążki”). Chciałoby się powiedzieć: oto cmentarzyk rzeczy już zbytecznych.

Czy klawesyn – postrzegany jako „szafka” z buduaru – jest przechowalnią jakościowo podobnych rzeczy? Jaką wartość mogą przedstawiać mieszkające w nim dźwięki? Herbert opisał je w ostatnim zdaniu prozy: „A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści.” Nietrudno zauważyć przypisaną im ambiwalencję.

Z jednej strony, dźwięki te wydają się biegunowym przeciwieństwem zmysłonych i niepięknych listów, dukatów czy wstążek. Przedstawione za pomocą kunsztownej metafory, wydają się prawdziwym i jedynym skarbem, przechowywanym w klawesynowej skrzynce. Jak zostało opisane ich brzmienie? Składa się ono z dwu elementów: z dźwięcznego tonu, porównywanego do głosu kukułki oraz z metalicznych szelestów, syków i szumów, przedstawionych w wyrażeniu „gąszcz srebrnych liści” – nie tylko przez odniesienia przedmiotowe, ale także za pomocą instrumentacji głoskowej (dźwiękami spółgłosek: sz, cz, s, ch, ś, ć). Klawesynowe brzmienia zostały oddane przy pomocy tych dwu konceptów trafnie. W akustycznym obrazie dźwięków tego instrumentu można bowiem rzeczywiście zauważyć obecność tonu i szmerów. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach Herbert zapoznał się z grą klawesynu, tak by mógł usłyszeć składowe jego brzmień. Przypuszczalnie było to na koncercie – w kontakcie z żywą muzyką. Informacji o tym jednak nie przekazał w swoich listach, pisanych na początku lat 50. do Haliny Misiołkowej i do Jerzego Zawieyskiego – z którymi zwykł dzielić się spostrzeżeniami dotyczącymi muzycznych występów i gry solistów (np. Bolesława Woytowicza, Eugenii Umińskiej, Ireny Dubiskiej)³⁴. Koncertujący w tamtych czasach polscy klawesyniści (np. Emma Altberg, Janina Wysocka-Ochlewska, Kazimierz

³⁴ Zob. Z. Herbert, *Listy do Muzy*, rs. 44, 45–46, 49, 106; Z. Herbert / J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, s. 68.

Flatau) nie zostali odnotowani w tych korespondencjach. Nie jest zatem pewne, czy słyszał ich występy. Śladem uczestniczenia przez Herberta w choćby jednym recitalu klawesynowym może być jednak ptasi motyw, otwierający opis gry tego instrumentu. Śpiewy kukułki oraz głosy innych ptaków stawały się przedmiotem muzycznej onomatopeizacji w kompozycjach klawesynistów francuskich, które zwykle stanowiły stały punkt programu koncertów barokowej muzyki klawiszowej. Jedną z najpopularniejszych miniatur, wykonywanych na recitalach (często na bis) jest *Kukułka* (*Le Coucou*), skomponowana w 1735 roku przez Louisa Claude'a Daquina; inne, równie efektowne utwory tego typu zostały napisane przez Jeana Philippe'a Rameau (np. *Le Rappel des Oiseaux* [*Naśladowanie ptaków*], *La Poule* [*Kura*]) oraz François'a Couperina (np. *Le Rossignol-vainqueur* [*Słowik zdobywca*]). W prozie Herberta odniesienie do *Kukułki* Daquina realizuje się jednak nie tylko w tak elementarny sposób. Wyrażenie „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści” wydaje się niezwykle trafnym opisem dźwiękowego przebiegu tej muzycznej miniatury. Kukanie (przeskakujące z partii jednej ręki do drugiej) zostało w tej kunsztownej kompozycji otoczone „gąszczem” dźwiękowych figuracji (skądinąd też wędrujących pomiędzy partiami obu rąk), składających się na akordowy akompaniament. Ptasie śpiewanie sprawia tu wrażenie „zaplątanego” w gęste, dźwiękowe sieci³⁵. Figuracje te – zagrane na klawesynie – odsłaniają jeszcze inną własność: układają się w ciągi metalicznych („srebrnych”) brzmień – tworzących ornamentacyjną osnowę dla cyklicznie powracającego głosu kukułki. Dźwięki tego instrumentu mogą więc wydawać się czyste i szlachetne³⁶. Herbert jednak zaprojektował jeszcze inne odczytanie finału swej prozy.

Z drugiej strony, wypowiedzenie „A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”, dostarcza przesłanek do negatywnego wartościowania dźwięków klawesynu. Rozważmy jedną z nich. Trudno nie dostrzec ujemnie zabarwionego słowa „zaplątana”, opisującego relację pomiędzy kukułką a srebrnymi liśćmi. Spróbujmy odtworzyć sytuację nakreśloną przy pomocy tego słowa i określić jej znaczenie. „Kukułka zaplątana” to ptak, który się szamocze – a więc

35 Dźwiękową akcję *Kukułki* Daquina, rozgrywającą się w tych dwu brzmieniowych planach, sugestywnie ukazuje interpretacja George'a Malcolma, utrwalona na płycie wytwórni Decca (LP) SPA 261: Louis Claude Daquin: *Premier livre de pieces de clavecin (1735) / Troisieme Suite / Le coucou*; link do tego nagrania: <https://www.youtube.com/watch?v=9dA6l8oRPmc>.

36 Charakterystykę brzmień klawesynowych wszechstronnie przedstawił Bohdan Pociąg w książce *Klawesyniści francuscy*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 1969, s. 59–62. Oto wybrany fragment tego studium: „brzmienie, barwa klawesynu jest – w dolnych rejestrach – ciemna, nasycona, przypominająca odcień starego, spatynowanego złota; [...] w górnych rejestrach dźwięk klawesynu staje się przejrzysty, jasny, srebrzysty, cienki, subtelny i wyrazisty – jak najdelikatniejsze koronki, najkunsztowniejsze, najbardziej misterne srebrne filigrany [...]. Można by też rzec, iż «średnica» klawesynu ma barwę, a raczej barwy przyzmiłone, łagodne, barwy w półcieniu lub półświecie, w najbardziej subtelny sposób «zmieszane» [...]” (tamże, s. 59–60).

już nie śpiewa. Do szeleszczących brzmień „srebrnych liści” dołączają się zatem nie czyste tony jej głosu, lecz trudne do określenia dźwięki usidlonej istoty, która być może za chwilę straci życie z wycieńczenia. Z obrazu „kukułki zaplątanej” w pułapkę (matnię?) można wnioskować, że klawesyn to nie skarbnica nadzwyczajnych dźwięków, łączących w zgodzie czyste tony i srebrzyste szelesty, ale w istocie miejsce konania wszystkiego, co śpiewne. Czyżby on także – jak buduarowa szafka – miał być symbolicznym cmentarzem? – cmentarzem śpiewnych tonów? Z tak odczytywanych znaczeń wyłania się sugestia, że klawesyn to nie instrument melodyczny, ale w istocie – perkusyjny; to źródło trudnych do zniesienia, metalicznych dźwięków, epatujących chłodem, wprawiających w rozdrażnienie i posępny („grobowy”) nastrój.

Zapytajmy: czym mogły być umotywowane te akustyczne obserwacje poety? Być może były one efektem uważnego i krytycznego wsłuchania się w brzmienie klawesynów używanych w połowie XX wieku, odbiegających konstrukcyjnie od swych historycznych pierwowzorów i dlatego grających płasko i mało dźwięcznie – można by rzec: „perkuszynie”³⁷. Jeśli jednak Herbert nie miał okazji zgłębiania brzmień tych instrumentów, mógł przejmować opinie innych osób. Nie jest wykluczone, że znał krytyczne uwagi na temat klawesynowego dźwięku, sformułowane przez Jarosława Iwaszkiewicza w książce o życiu i twórczości Jana Sebastiana Bacha, opublikowanej w 1950 roku; klawiszowi „przodkowie” fortepianu – klawikord i klawesyn, na których za życia grał i komponował Bach – to według Iwaszkiewicza tylko „brzęczące pudła”, w istocie niezdatne do prezentowania doskonałych dzieł lipskiego kantora, zasługujących jedynie na fortepianowe interpretacje³⁸.

Innych przesłanek ujemnej oceny dźwięku klawesynu można by jeszcze doszukiwać się w negatywnych znaczeniach, wpisanych w symbolikę śpiewu kukułki, który oprócz tonalnej czystości, odznacza się także jednostajnością i monotonią³⁹. Określenia te wydają się celnie opisywać nie tylko męczące, „mechaniczne” brzmienia tego instrumentu, ale także ich niezmienną, nie dającą się płynnie regulować głośność.

Herbert w prozie *Klawesyn* potwierdził swoje upodobanie do nadawania wypowiedziom ujęć dwuznacznych. Zaznaczył tę postawę w jeszcze inny sposób, dopisując dekadę później do swoich rozważań o klawesynie, ciekawe postscriptum.

37 O dźwięku tych instrumentów krytycznie wyrażali się nawet sami klawesyniści: „Klawesyn Pleyela brzmi jak maszyna do pisania tak w Paryżu, jak w Berlinie», pisał w swoim dzienniku młody Ralph Kirkpatrick” (M. Elste, *Klawesyn – nostalgiczna maszyna muzyczna. Historia bezprecedensowego renesansu*, „Canor” 1994, nr 3 [10], s. 41). Popularne też było powiedzenie, że klawesyn Pleyela to „klatka kanarka drapana widelcem”.

38 Zob. J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2014, s. 50.

39 Sama kukułka to także symbol dwuznaczny. Zob. hasło *Kukułka*, w: Wł. Kopalniński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 181–182.

W eseju *Siena* (ze zbioru *Barbarzyńca w ogrodzie*) w opisie *Maesty* Simona Martiniego, zostało użyte (we fragmencie dotyczącym baldachimu nad głową Madonny) następujące porównanie: „Złoto i błękit wyleniały na skutek wilgoci, ale tonacja tego koncertu jest czysta jak dochodzący z daleka dźwięk klawesynu”⁴⁰.

Bibliografia

- Antoniuk Mateusz, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- Barańczak Stanisław, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1994.
- Czech Adam, *Ordynaci i trędowni. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Drobner Mieczysław, *Instrumentoznawstwo i akustyka. Podręcznik dla szkół muzycznych II stopnia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
- Elste Martina, *Klawesyn – nostalgiczna maszyna muzyczna. Historia bezprecedensowego renesansu*, „Canor” 1994, nr 3 [10], s. 37–44.
- Gloger Zygmunt, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- Herbert Zbigniew, *Bajki*, oprac. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.
- Herbert Zbigniew, *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, red. M. Marchlewska, Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, Gdynia 2000.
- Herbert Zbigniew, *Skrzypce, Klawesyn, Po koncercie*, w: Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 167, 172, 185.
- Herbert Zbigniew / Elzenberg Henryk, *Korespondencja*, red. Barbara Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2002.
- Herbert Zbigniew / Zawieyski Jerzy, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. Paweł Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002.
- Iwaskiewicz Jarosław, *Jan Sebastian Bach*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2014.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Pociej Bohdan, *Klawesyniści francuscy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
- Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. Stanisław Olędzki, Kraków 1989.
- Sacks Oliver, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. Jerzy Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009.

⁴⁰ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 88.

Jerzy Wiśniewski

Deprecjacja czy podziw? O Skrzypcach i Klawesynie Zbigniewa Herberta

Streszczenie

Już we wczesnych utworach Zbigniewa Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957) można odnaleźć sygnały wskazujące, że kontakty z muzyką stanowiły dla poety źródło ambiwalentnych odczuć i refleksji. Świadczą o tym między innymi spostrzeżenia i opinie na temat muzyki symfonicznej, wyrażone w prozie poetyckiej *Po koncercie*, a także rozważania dotyczące dźwięku instrumentów muzycznych zawarte w prozach *Skrzypce* i *Klawesyn*. W obu tych utworach można dostrzec obecność mechanizmu demaskacji, charakterystycznego – według Stanisława Barańczaka – dla wielu poetyckich wypowiedzi Herberta i organizującego ich konstrukcję. Proza poetycka *Skrzypce* początkowo wydaje się demaskacją myślowych nadużyć, których dopuszczają się „recenzenci muzyczni”, chcący wyjaśnić, dlaczego skrzypce brzmią w specyficzny i przejmujący sposób („płaczą”). Intencją Herberta jest jednak przede wszystkim wskazanie przyczyn, decydujących o naturze tych brzmień, wywołujących dwuznaczne odczucia i opinie. Z kolei, proza poetycka *Klawesyn* początkowo wydaje się demaskacją niekompetencji kogoś przyglądającego się po raz pierwszy dawnemu i niezbyt dobrze znanemu instrumentowi muzycznemu. Zamierzaniem poety jest jednak rozwinięcie wartościującej refleksji o jego osobliwych dźwiękach. Brzmienia te zostały opisane przenośnie w ostatnim zdaniu prozy w sposób wskazujący na ich estetyczną ambiwalencję („A naprawdę jest tam tylko kukółka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”). Rozważania o skrzypcach i klawesynie stają się dla Herberta sposobem wyrażenia niejednoznacznych sądów na temat muzyki. Są także potwierdzeniem jego upodobań do nadawania poetyckim wypowiedziom ujęć dwuznacznych.

Słowa kluczowe: Poezja XX wieku, Zbigniew Herbert, Muzyczność, Muzyka i Literatura

Depreciation or admiration? About Zbigniew Herbert's *Violin* and *Harpsichord*

Summary

In Zbigniew Herbert's early works from the volume *Hermes, pies i gwiazda* (*Hermes, a dog and a star*, 1957), one can find cues indicating that contacts with music were his source of ambivalent feelings and reflections. This is evidenced by, among other things, his observations and opinions on symphonic music, expressed in poetic prose *Po koncercie* (*After the concert*), as well as considerations regarding the sound of musical instruments in the prose of *Skrzypce* (*Violin*) and *Klawesyn* (*Harpsichord*). In both these works, one can see the presence of the mechanism of unmasking, characteristic – according to Stanisław Barańczak – of many poetic statements by Herbert, which organizes the works' construction. The poetic prose of *Skrzypce* (*Violin*) initially seems to be the unmasking of the intellectual abuse that “musical reviewers” admit, wanting to explain why violins sound in the special moving way (“cry”). Herbert's intention, however, is first of all to indicate the reasons that determine the nature of these sounds, causing ambiguous feelings and opinions. In turn, the poetic prose of *Klawesyn* (*Harpsichord*) initially seems to be the unmasking of the incompetence of someone looking at the not well-known musical instrument for the first time. However, the poet's intention is to develop a valuable reflection on the peculiar sounds. These sounds are described figuratively in the last sentence in a way indicating their aesthetic ambivalence (“And there really is only a cuckoo tangled in the thicket of silver leaves”). Herbert's Considerations of the violin and harpsichord are a way of expressing ambiguous judgments about music. They are also a confirmation of his preference for making poetic statements ambiguous.

Keywords: Poetry of the 20th Century, Zbigniew Herbert, Musicality, Music in Literature

Dr hab. Jerzy Wiśniewski (ur. 1963), historyk literatury, adiunkt w Zakładzie Literatury i Tradycji Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół muzycznych inspiracji literatury i twórczości polskich poetów z drugiej połowy XX wieku. Współredaktor prac zbiorowych: *Twórczość Zbigniewa Herberta* (2001), *Dlaczego Herbert. Wiersze – komentarze – interpretacje* (2004), *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych, t. 1–2* (2012). Autor książek: *Miron Białoszewski i muzyka* (2004), *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku* (2013).

Julia Dynkowska*

 <https://orcid.org/0000-0001-7657-2679>

Julia Hartwig i „studia osobowe”

Marta Flakowicz-Szczyrba, pisząc o malarstwie w poezji Julii Hartwig zauważa, że „autorka *Błysków* częściej niż z konkretnym obrazem prowadzi nieustający dialog z malarzami, rozważając fenomen ich egzystencji oraz stosunek do pracy twórczej”¹. To rozpoznanie uzupełnia dialogowość utworów Hartwig, rozumiana m.in. jako „wmyślanie» się w cudze biografie i teksty”, którą dostrzegła Anna Legeżyńska².

Wydaje się, że obie uwagi można odnieść również do niektórych tekstów poetki dotyczących muzyki. Dużą część (większość?) z nich stanowią bowiem pojawiające się w twórczości Hartwig już od debiutanckiego tomu (*Pożegnania* z 1956 roku) swoiste portrety muzyków: kompozytorów, dyrygentów i wykonawców (m.in.: Claudio Monteverdiego, Antonio Vivaldiego, Ludwiga van Beethovena, Franciszka Schuberta, Gioacchino Rossiniego, Dymitra Szostakowicza, Johanna Gottlieba Goldberga, Arturo Toscaniniego, Kirsten Flagstad, Światosława Richtera, Mściława Rostropowicza, Phila Woodsa, Janis Joplin, Krystiana Zimmermana i Hilary Hahn)³. Skupienie raczej na postaciach niż na kompozycjach czy praktykach wykonawczych ich autorstwa poetka uzasadnia następująco:

To jest mój sposób na łączenie naiwności z próbą zrozumienia tego, co słyszę. Naiwnością jest właśnie obserwowanie człowieka – jak wydobywa dźwięk, jak rezo-

* Mgr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: julia.dynkowska@uni.lodz.eu.

1 M. Flakowicz-Szczyrba, *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, IBL PAN, Warszawa 2014, s. 271.

2 A. Legeżyńska, *Mistrzyni dyskrecji, znawczyni sztuki harmonii*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 1, s. 32.

3 Kirsten Flagstad, w: *Pożegnania* (1956); Drogi Goldberg, w: *Nim opatrzy się zieleń* (1995); *Rękopis*, w: *Nie ma odpowiedzi* (2001); *Jazz weteranów*, w: *Wiersze amerykańskie* (2002); *Podziękowanie*, Hilary Hahn, *Próba z Toscaninim*, *Na cześć Monteverdiego*, w: *Bez pożegnania* (2004); *Janis*, *Niedosiężni*, *Pociecha*, *Rostropowicz*, w: *To wróci* (2007); *Kochany Rossini*, w: *Jasne niejasne* (2009); *Przewaga*, w: *Gorzkie żale* (2011); *Światosław Richter*, w: *Spojrzenie* (2016).

nuje z muzyką, jak ją przyswaja i przekazuje dalej, co ona dla niego znaczy. Zastanawiam się wtedy, jakim jest człowiekiem, tworząc niejako na własne potrzeby studium osobowe⁴.

I chociaż w tej samej rozmowie Hartwig zaznacza, że „muzyka – jej źródło, jej tworzenie, wykonywanie – jest znacznie ciekawsza niż człowieczeństwo”⁵, można odnieść wrażenie, że owe „studia osobowe” (składają się na nie rozmaite anegdoty, opisy charakteru i oczywiście wątki biograficzne) w niektórych z wierszy odgrywają równie istotną lub nawet większą rolę, niż twórczość, a zatem źródło ich inspiracji. W artykule chciałabym przyrzeć się kilku tekstom tego typu i, po pierwsze, sprawdzić, w jaki sposób są one konstruowane i do czego służą Julii Hartwig, po drugie zaś – rozważyć, czy i w jakim stopniu sporządzane przez poetkę specyficzne portrety artystów zbliżają do nich oraz ich twórczości. Można na marginesie dodać, że w przypadku tekstów nawiązujących do biografii czy innego rodzaju sylwetek muzyków mamy do czynienia z muzycznością II typu, obejmującą „rozmaite formy tematyzowania muzyki”⁶.

Warto zaznaczyć, że choć Julia Hartwig mówi o „studiach osobowych” w kontekście słuchania muzyki na żywo, to w przypadku wielu wierszy bezpośrednim intertekstem-inspiracją nie jest koncert, a jakaś forma zapisu (nie tylko muzycznego). Może to być płyta kompaktowa (choćby w *Próbowala coś dosłyszeć*⁷, wierszu o muzyce Johannesa Brahmsa), ale także np. archiwalne nagranie czy nawet sporządzony przez muzyka dokument⁸.

Ciekawym przykładem utworu z tego typu nieoczywistym intertekstem jest *Rękopis* z tomu *Nie ma odpowiedzi* (2001 r.). Dotyczy on Ludwiga van Beethovena, a właściwie napisanego przez niego listu „do możnego księcia”:

W domu gdzie urodził się Beethoven
można oglądać w szklanej gablocie rękopis kompozytora,
z dziesiątkami przekreśleń i poprawek.

4 T. Cyz, *Muzyka jest sobą. Rozmowa z Julią Hartwig*, <http://www.institutksiazki.pl/artykuly,polecamy,30911,muzyka-jest-soba---rozmowa-z-julia-hartwig.html> [dostęp: 20.01.2017].

5 Tamże.

6 A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 15.

7 J. Hartwig, *Próbowala coś dosłyszeć*, w: *Zapisane*, a5, Kraków 2013.

8 Wykorzystywanie i przetwarzanie form użytkowych, dokumentów (również audialnych i audiowizualnych) w poezji nie jest oczywiście niczym nowym, w przeciwieństwie do „nowoczesnych biografii”, o których Michał Rusinek pisze: „[n]ie udają, że bezpośrednio zajmują się życiem (które chyba jeszcze gorzej nadaje się do dyskursywizacji niż muzyka), lecz zapisami życia: zapisami dosłownymi, nagraniami, relacjami, a więc tym, co w jakiś sposób tekstowe, językowe” (M. Rusinek, *Kilka uwag o biografii, muzyce i języku*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 97).

Jest to list do możnego księcia z prośbą o przyjęcie skomponowanej właśnie symfonii.
 Żadna z kompozycji tego geniusza
 nie nosi na papierze śladów takiego wysiłku jak ów list
 do nieznanego dziś nikomu władcy małego państewka.⁹

Pierwszą część tekstu współtworzą dwa nienacechowane emocjonalnie zdania, opisujące eksponat-dokument z Beethoven-Haus w Bonn. Chociaż podmiot nie ujawnia się tu bezpośrednio, można zaryzykować stwierdzenie, że paratekst w postaci daty i miejsca powstania wiersza – „Bonn, czerwiec 2000” – wprowadza do niego perspektywę autobiograficzną: sugeruje, że wiersz jest efektem rzeczywistego zetknięcia się autorki z rękopisem. Co ciekawe, w internetowym katalogu Beethoven-Haus nie sposób odnaleźć dokumentu, który byłby **jednocześnie**: po pierwsze – listem do księcia¹⁰, po drugie – pokreślonym listem, po trzecie zaś – listem dotyczącym „skomponowanej właśnie symfonii”¹¹ (np. w pełnym skreślonej liście z 8 czerwca 1808 roku Beethoven wspomina o symfoniach, ale kieruje te uwagi do wydawnictwa Breitkopf & Härtel). Dokument u Hartwig to zatem, być może, kontaminacja różnych, zapamiętanych w muzeum informacji i obrazów, służąca po prostu konstrukcji tezy wiersza. Oczywiście, bez wizyty w Bonn trudno jednoznacznie stwierdzić, że tytułowego rękopisu nie ma w zbiorach (i na ekspozycji) Beethoven-Haus. Jednak refleksja nad istnieniem bądź nieistnieniem listu nie ma właściwie znaczenia dla przejrzyściego sensu omawianego utworu poetyckiego. Opowieść o tym „dokumencie” to anegdota, on sam jest po prostu tworzywem tekstu.

Warto jeszcze wspomnieć, że właśnie na anegdotę kładzie nacisk Michał Rusinek, pisząc o „nowoczesnych biografiach”:

Bohater współczesnej biografii należy oczywiście do świata realnego, tego się nie da zaprzeczyć, jednakże zarazem należy do językowego, tekstowego świata fikcji literackiej [...]. Punktem, w którym szczególnie wyraźnie to widać jest **anegdota**. W słowie tym tkwi pewna wieloznaczność: greckie słowo *anekdotos* oznacza rzecz nie wydane, nie opublikowane, a więc takie, które nie należą do tekstu, lecz do świata – są niestekstualizowanymi faktami. Zarazem jednak anegdota to pojęcie

⁹ J. Hartwig, *Rękopis*, w: *Nie ma odpowiedzi*, Sic!, Warszawa 2001, s. 50.

¹⁰ Dedykacje dołączane do poszczególnych symfonii podpowiadają, że adresatem listu Beethovena z wiersza Hartwig, owym „władcą małego państewka”, mogliby być książę Joseph Franz von Lobkowitz lub książę Karl Alois von Lichnowsky; por. I. Poniatowska, *Beethoven*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziembowska, t. 1, AB, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 228.

¹¹ Por. http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=1507&template=einstieg_digitales_archiv_en&_mid=Text [dostęp: 20.01.2017].

należące do instrumentarium teorii literatury, oznaczające (zabawny) wątek, fabułę, fragment akcji – a więc jak najbardziej „tekstowe”. Taka też jest funkcja anegdoty we współczesnych biografjach: łączy ona rzeczywiste zdarzenie z literackością, jest miejscem, gdzie zbiegają się ze sobą życie i literatura, „prawda” i fikcja¹².

Odnotowane przez Rusinka połączenie „»prawdy» i fikcji” oraz jego stwierdzenie: „Skoro nie można dotrzeć do prawdziwego bohatera biografii, skoro nie można go zrekonstruować, trzeba go skonstruować”¹³, jawią się w kontekście omawianej swoistej poetyckiej biografistyki uprawianej przez Julię Hartwig jako spostrzeżenia dość oczywiste¹⁴. Mimo wszystko, z jednej strony, uciążliwie na tożsamy w tym przypadku przedmiot refleksji (postać historyczna) tak odległych odmian pisarstwa – poezji i biografistyki, z drugiej zaś – prawdopodobnie pozwalają jeszcze lepiej uświadomić sobie literacką konstrukcję „studiów osobowych”. W jej świetle rozważania dotyczące adresata listu Beethovena nie mają żadnej wartości dokumentalnej, stanowią jedynie uzupełnienie interpretacji.

Dalsza analiza *Rękopisu* pozwala zaobserwować, że dopiero w trzecim zdaniu pojawia się konstatacja umożliwiająca rozpoznanie funkcji omówienia Beethovenskiego listu. Przede wszystkim – autorce udaje się wysunąć na pierwszy plan nieoczywistą własność charakteru kompozytora, którego twórczość opisuje się zazwyczaj jako „tytaniczną”, przepełnioną „dążeniem i pędem”¹⁵ itp. Konfrontację „dziesiątek przekreśleń i poprawek” listu Beethovena z nienoszącymi „śladów takiego wysiłku” manuskryptami jego utworów, można odczytać na dwa różne sposoby.

12 M. Rusinek, dz. cyt., s. 97.

13 Tamże, s. 98.

14 Zbliżają ją zresztą w pewnym stopniu do konstrukcji powieści biograficznej, w której typowe są „[s]wobodne traktowanie danych dokumentarnych, wybieranie ich lub nawet przekształcanie pod kątem zamysłu fabularnego [oczywiście ta kwestia w omawianym tekście nie występuje] czy wyimaginowanej charakterystyki postaci [...]” (M. Czermińska, *Formy biograficzne*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992, s. 103–104, podkr. JD). Choć obecnie uwagi Rusinka są oczywistością również dla „niepoetyckiej” biografistyki – przynajmniej z teoretycznoliterackiego punktu widzenia, uwzględniającego np. opowieść Stephena Greenblatta o Szekspirze (*Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. B. Kopeć-Umiastowska, W.A.B., Warszawa 2007), o której Aleksandra Chomiuk (pytając o możliwość zaistnienia analogicznej biografii Jana Kochanowskiego) pisze, że „[t]en rodzaj beletryzacji losów historycznej postaci, zacierający granice między tym, co było, a tym, co być mogło, ma swe osadzenie w metodologicznych przemianach historiografii, które autorowi książki *Shakespeare. Stwarzanie świata* również co nieco zawdzięczają” (A. Chomiuk, *To samo, ale inaczej. O przepisywaniu biografii*, w: *Literatura prze-pisana II*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 85).

15 I. Poniatowska, dz. cyt., s. 249; *Beethoven Ludwig van*, w: *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, red. J. J. Norwich, przekł. L. Engelking i in., Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994, s. 49.

Po pierwsze, jako świadectwo poczucia własnej wartości i skrajnej niechęci wobec materialnej zależności, która wymaga korzystania z konwencjonalnych (i w pewnej mierze upokarzających) form kontaktu. Po drugie zaś – jako znak braku pewności siebie i powiązanej z nim onieśmienia wobec adresata-możnowładcy czy też niechęci kompozytora do kurtuazji (a także po prostu: nieprzystosowania do życia społecznego, którego – być może – chciałby być częścią, czego wyraz stanowi prawdopodobnie początkowy fragment rozdzielonego przerzutnią zdania: „Jest to list [...] z prośbą o przyjęcie/ [...]”¹⁶). I z pewnością nie jest to ten typ powszechnie znanego „nieprzystosowania” Beethovena u schyłku życia, które odnotował Gerhard von Breuning, syn przyjaciela kompozytora: „[z]azwyczaj chodził głęboko pogrążony we własnych myślach, mruczał coś pod nosem i często gestykułował [...]. W towarzystwie”, dodaje von Breuning, „mówił niezwykle głośno i z wielkim ożywieniem”¹⁷. Ślady takiego nieprzystosowania można natomiast odnaleźć w słynnym początku *Testamentu heiligenstadzkiego*: „Moi bliźni, którzy mnie uważacie albo i opisujecie jako nieprzyjaznego, opryskliwego, a nawet mizantropa, jakże wielką mi czynicie krzywdę. Nie znacie bowiem ukrytego powodu, dla którego takim się Wam wydaję”¹⁸ – owym „ukrytym powodem” była oczywiście postępująca głuchota muzyka.

Struktura *Rękopisu* jest oparta na zasadzie eksponującej kontrast jukstapozycji. Oprócz listu pełnego skreśleń i przeciwstawionych mu, wolnych od poprawek manuskryptów muzycznych, Hartwig eksponuje też różnicę w zestawieniu ich autora – „geniusza” i księcia – „nieznanego dziś nikomu władcy małego państewka”. Cały fragment opisujący tegoż władcę, nie tylko retoryczna ironia – z pleonastycznym wzmocnieniem zdrobnienia określającego obszar jego panowania: „małe państewko” – służy jak najsilniejszemu skontrastowaniu światów reprezentowanych przez bohaterów i przekazaniu dość oczywistej tezy o przemijalności i marności władzy wobec ponadczasowości sztuki.

16 Warto odnotować, że interpretacja osobowości wybitnego kompozytora w oparciu o „analizę grafologiczną” dokumentu nosi znamiona (mikro)psychobiografii definiowanej przez Williama McKinley’a Runyana „jako zastosowanie w biografii teorii osobowości, ale również jako zastosowanie w niej koncepcji psychologicznych, danych oraz metod pochodzących ze wszystkich gałęzi psychologii”; wśród wspomnianych metod Runyan wymienia m.in. właśnie grafologię (W. McKinley Runyan, *Historie życia a psychobiografia. Badania teorii i metody*, przekł. J. Kasprzewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 209. Zob. też W. Todd Schultz, *Co kryje maska?*, w: „Charaktery”, 2017, nr 2, s. 68–71). Przywoływane wielokrotnie sformułowanie poetki („studium osobowe”) budzi oczywiście jednoznaczne skojarzenia z psychologicznym „studium osobowości”.

17 Cyt. za: S. Johnson, *Beethoven*, przekł. M. Tumas, Oficyna Wydawnicza Atena i Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 112.

18 L. van Beethoven, *Testament napisany w Heiligenstadt*, przekł. E. Życieńska, w: G. R. Marek, *Beethoven*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 328.

Pisząc o *Wybrańcach losu*, tomie zawierającym wspomnienia Julii Hartwig dotyczące ludzi „wybitnych i bliskich zarazem, z którymi [...] pozostawała w wieloletniej przyjaźni”, Marta Flakowicz-Szczyrba zauważa, że „istotą namysłu [poetki] nad przestrzenią artystycznych działań [jest] upominanie się o człowieka, o prawdę jego egzystencji i o świat jako niezbywalny rewers poezji i sztuki, które mają przeciwstawić się «czyśćcom zapomnienia»”¹⁹. Wydaje się, że w przypadku *Rękopisu* Hartwig także „upomina się o człowieka”. W opowieści o liście, który można by uznać za swojego rodzaju dokument „prawdy egzystencji” i w zwróceniu uwagi na „ludzka” cechę Beethovena, mimo pozornie beznamiętnego tonu (właściwie tylko słowo „geniusz” i ostatni wers tekstu zdradzają zaangażowanie podmiotu), dostrzegam ten rys wierszy Julii Hartwig, w którym Marcin Telicki widzi jeden z wyróżników jej poezji. Chodzi o czułość, wywiedzoną z poetyckich charakterystyk przydawanych jej przez Norwida, i opisywaną przez badacza jako „wiązka, na którą składają się zdarzenia codzienne”²⁰ – tutaj budzi ją „codzienna” właściwość, mówiąca coś o charakterze wyjątkowej postaci.

Co jednak ciekawe, poetka nie wykazuje w *Rękopisie* żadnej zależności między życiem najmłodszego z klasyków wiedeńskich a jego dziełami (a może nawet: zaprzecza jej – niezdecydowanie przy pisaniu listu jest przecież skontrastowane z brakiem wahań przy tworzeniu). A zatem, choć podobnie jak np. w przypadku **niektórych** tekstów Wisławy Szymborskiej poświęconych muzykom, „wartością najwyższą jest pojedynczy człowiek, w którego istnienie wpisane jest zarówno cierpienie, jak i radość tworzenia”, to wydaje się, że do przywołanego wiersza Hartwig nie można odnieść dalszego ciągu tego rozpoznania Jerzego Wiśniewskiego: „muzyka, mająca uchodzić za sztukę doskonałą, nie może być oderwana od ludzkich spraw”²¹. Twórczość w tym utworze Julii Hartwig od owych „ludzkich spraw” bowiem nie zależy. Choć, oczywiście, uwaga dotycząca listu jest – jak zostało to już podkreślone – wyłącznie ciekawostką, anegdotą i prawdopodobnie nie ma znaczenia dla odbioru dzieł kompozytora, wpływa ona jednak w pewnym stopniu na postrzeganie Beethovena (którego, z kolei, nie sposób oderwać od spraw muzycznych).

Nieco inaczej jest w przypadku *Próby z Toscaninim* z tomu *Bez pożegnania* z 2004 roku, chociaż inspirację dla tego tekstu – podobnie jak dla *Rękopisu*

19 M. Flakowicz-Szczyrba, dz. cyt., s. 250. „Czyściec zapomnienia” to sformułowanie, które pojawia się w wierszu *O nich* Hartwig.

20 M. Telicki, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 98. Dostrzeżona przez Telickiego czułość-wrażliwość na codzienność wiąże się z uważnością, która charakteryzuje poezję Julii Hartwig zdaniem Anny Legeżyńskiej (*Uważność według Julii Hartwig*, w: tejsze, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009).

21 J. Wiśniewski, *Szymborska o muzykach i muzyce*, w: tegoż, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 189.

– również stanowi „zapis” pewnej aktywności muzyka pośredniczący między nim a podmiotem wiersza. Ów zapis ma jednak w tym utworze inny charakter: intertekstem jest tu bowiem po prostu konkretne nagranie z próby z początku kwietnia 1940 roku (w Rockefeller Center) lub z początku marca 1952 roku²² (w Carnegie Hall), podczas której Arturo Toscanini i NBC Symphony Orchestra pracują nad tryptykiem *Les nocturnes* Claude’a Debussy’ego. Wydaje się, że specyfika pre-tekstu umożliwia bliższy niż w *Rękopisie* kontakt podmiotu z portretowanym artystą:

Jakże go musieli nienawidzić
za tę żądzę doskonałości
kiedy przerywał im i wrzeszczał wrzeszczał coraz głośniej

Zapomina że to Amerykanie i wciąż mówi po włosku
Słychać na płycie jak uderza w pulpit pałeczką dyrygenta
jakby ćwiczył szpicrutą konie cyrkowe
Marcato! Marcato! a potem *Piano! Piano!*
I śpiewa śpiewa jakby wierzył że natchnie ich tym śpiewem

A nie powinien tego robić
bo co chwila dopada go kaszel starczy i ochrypli
Woła: *No! No!* co znaczy z pewnością: Nie! Nie!
i woła jeszcze: *Audiamo!*²³

Aż przychodzi chwila
kiedy przestajemy go słyszeć
sławny maestro znika
wcielony nagle w orkiestrę

22 *The Toscanini Legacy collection of sound recordings* [online], <http://archives.nypl.org/rha/20445#c1227028> [data dostępu 20.02.2017]. Iwona Puchalska, która zajmuje się (między innymi) *Próbką z Toscaninim* Hartwig w jednym z rozdziałów swojej książki, podaje tę pierwszą datę nagrania: 13 kwietnia 1940 roku (I. Puchalska, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 137). W przywołanym tu katalogu nagrań z udziałem Toscaniniego (*The Toscanini Legacy collection...*) rzeczywiście figurują obie daty nagrań prób, podczas których ćwiczone *Les nocturnes* (tj. 13 i 14 marca 1952, z numerami katalogowymi LT-10 9843, LT-10 9844 oraz 12, a nie 13 – ta druga data to bowiem nie data zarejestrowanej próby, tylko koncertu – kwietnia 1940 r., z numerami katalogowymi LT-10 4399, LR-10 4400).

23 Można wspomnieć, że w języku włoskim nie ma słowa ‘audiamo’ (czasownik ‘audire’ – ‘słuchać’ – istnieje w łacinie), jest natomiast ‘andiamo’ (‘idziemy’, ‘chodźmy’, ‘do przodu’; od ‘andare’ – ‘iść’), co również pasuje do kontekstu muzycznego. E. Jamrozik, *Słownik włosko-polski, polsko-włoski* PWN, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2005.

A nas wszystkich zagarnia
 rajski poszum „Obłoków” Debussy’ego
 płynących nad koncertową salą²⁴

Archiwalny zapis głosu kogoś, kto w „normalnych” warunkach koncertu symfonicznego pozostaje niemy²⁵ (choć, oczywiście, zachowało się wiele nagrań Toscaniniego z prób, co trochę „uzwyczajnia” wyjątkowość tej sytuacji; nagrywanie wybitnych dyrygentów podczas pracy z orkiestrą jest zresztą powszechną praktyką), rzutuje na konstrukcję utworu i „studium osobowe” słynnego maestro. Są one bowiem podporządkowane odzyskanej, ale i stopniowo traconej w wierszu słyszalności Toscaniniego. W pierwszym trójwiersie *Próby...* poetka wykorzystuje do scharakteryzowania dyrygenta refleksję nad emocjami muzyków orkiestry: „Jakże go musieli nienawidzić/ za tę żądzę doskonałości [...]”, uzupełnia ją również komentarz dotyczący sposobu, w jaki Arturo Toscanini przekazuje zespołowi uwagi: „[...] przerywał im i wrzeszczał wrzeszczał coraz głośniej”. Co ciekawe, Iwona Puchalska zauważa, w związku z tym fragmentem tekstu Hartwig, że „[k]ompozycja utworu rozpoczyna się w aurze niezadowolenia, które można uznać za projekcję odczuć odbiorcy nagrania”²⁶, niekoniecznie zaś członków orkiestry, bardziej niż słuchacz przyzwyczajonych do określonego modelu komunikowania się z dyrygentem.

W drugiej strofie dość stereotypowy obraz nieludzkiego dyrygenta²⁷, który dehumanizuje instrumentalistów, zostaje utrzymany („Zapomina, że to Amerykanie i wciąż mówi po włosku/ Słysząc na płycie jak uderza w pulpit pałeczką dyrygenta/ **jakby ćwiczył szpicrutą konie cyrkowe**”, podkr. J.D.), jednak miejsce „wrzasku” zajmuje już „śpiew”, który – jak podmiot zaznacza w kolejnej strofie – zaczyna być przezywany kaszlem. Dyrygent nie tylko zatem nie liczy się z innymi, ale i z samym sobą.

Kulminację odwróconej gradacji rządzącej kompozycją wiersza stanowi czwarta strofoida – to w niej „sławny maestro znika / wcielony nagle w orkiestrę”. Zamilknięcie dyrygenta sprawia, że możliwy staje się „rajski poszum «Obłoków» Debussy’ego / płynących nad koncertową salą” i powrót do „naturalnego” (bo nierujnowanego głosem człowieka i innymi wydawanymi przez niego dźwiękami) stanu rzeczy – zniesienie granicy między maestro a zespołem. Osobowość Toscaniniego ustępuje

24 J. Hartwig, *Próba z Toscaninim*, w: *Bez pożegnania*, Sic!, Warszawa 2004, s. 41.

25 Analogiczne rozpoznanie pojawia się u Puchalskiej: „Nagranie stanowi specyficzną sytuację muzyczną, kiedy dyrygent – zwykle kształtujący utwór muzyczny niebezpośrednio, niewytwarzający dźwięków będących istotą muzycznego przebiegu – staje się częścią fonosfery” (I. Puchalska, dz. cyt., s. 137).

26 I. Puchalska, dz. cyt., s. 138.

27 „Nie na próżno panowanie dyrygentów, którzy zrobili kariery, przypomina panowanie totalitarnego wodza” (T. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przekł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 115).

udostępnianej przez niego sztuce; po raz kolejny, tak, jak w przypadku *Rękopisu*, wydaje się, że charakter twórcy pozostaje tu bez znaczenia²⁸. Warto jeszcze dodać, że tak silne skontrastowanie wykrzyknień Toscaniniego czy jego zakłócającego muzykę (ale w zasadzie stanowiącego element ekosystemu filharmonijnego) „kaszlu starczego i ochrypłego” z przynoszącym podmiotowi niewątpliwą ulgę „rajskim poszumem” impresjonistycznej kompozycji, w której rozplywa się agresywny i „cielesny”, bo wrzeszczący i kaszlący, dyrygent, służy także – być może – przekazaniu refleksji o wpływie wiedzy o trudnym charakterze artysty na odbiór jego dzieła. Namysł nad podobnym (z zachowaniem wszelkich proporcji) problemem, bo dotyczącym niemożliwych do zaakceptowania poglądów niektórych twórców, pojawia się w innym utworze z tomu *Bez pożegnania*; tytuł tekstu, w którym Hartwig mówi m.in. o antysemityzmie Ezry Pounda i T.S. Eliota brzmi: *Jednak nie przestałam czytać ich wierszy*.

Ostatni tekst, któremu chciałabym się przyjrzeć, ma zupełnie inny charakter. Dotyczy, po pierwsze, muzyki odmiennego gatunku niż przywołane wcześniej, po drugie zaś – wokalistki, której kontakt ze słuchaczami (również z uwagi na werbalny komponent śpiewu) jest zazwyczaj bardziej bezpośredni, niż w przypadku dyrygenta i o wiele bardziej bezpośredni niż w przypadku kompozytora:

Jeśli zażywasz już pewnej sławy
a ponad wszystko pragniesz uwielbienia tłumów
umrzyj młodo
zostaniesz wybrańcem bogów

Janis Joplin
jej zachrypły śpiew
budzący entuzjizm milionów
Beznadziejne wołanie o pomoc
triumfatorce estrad

Żałuję że cię urodziłam – powiedziała matka
kiedy Janis próbowała wrócić do Kansas
budząc sensację na ulicach rodzinnego miasta

28 Oprócz *Rękopisu* i *Próby z Toscaninim* można odnaleźć w poezji Julii Hartwig jeszcze kilka wierszy-„studiów osobowych” muzyków, w których między „człowieczeństwem” portretowanych postaci a ich twórczością nie ma zależności (np. *Światosław Richter*, którego „[...] oddanie muzyce było tak pełne/ że zdawał się przechodzić przez życie obojętne” lub Dymitr Szostakowicz w *Przewadze* – „kompozytor potężnych symfonii/ udręczony przez komunizm”, który „wrócił do krainy/ lekkości i swobody”), albo też: w których to twórczość nie uniemożliwia „ludzkich” zachowań (tutaj chociażby *Rostropowicz*; poetka wspomina w tym utworze np. o pomocy, jakiej wiolonczelista udzielił Aleksandrowi Sofżenicynowi).

Pamiętam głos Joplin dobiegający pewnego ranka
z sąsiedniego pokoju naszego mieszkania na Long Island

i ten refren
zaśpiewany ochrypłym niskim głosem
„Buy me a color TV”

To nie była płyta
to z niewiarygodną wiernością intonacji i dźwięku
naśladowała jej głos
moja córka²⁹

Janis z tomu *To wróci* (2007) rozpoczyna stereotypowe hasło dotyczące nie tylko artystki (oczywiście – Janis Joplin), ale w ogóle – pewnego sposobu myślenia właściwego muzykom bluesowym i rock and rollowym z pokolenia Joplin³⁰. Przygnębiająco ironiczny wydźwięk tego zdania wzmacnia druga strofoida wiersza, którą Julia Hartwig poświęca już samej jego bohaterce.

Najistotniejszy dla konstrukcji oraz sensu tekstu jest jednak bez wątpienia fragment dotyczący matki Joplin. Poetka tworząc „studium osobowe”, wykorzystuje epizod przywoływany przez biografkę wokalistki („Żałuję że cię urodziłam – powiedziała matka / kiedy Janis próbowała wrócić do Kansas / budząc sensację na ulicach rodzinnego miasta”³¹). Hartwig wybiera ten wątek relacji piosenkarki z rodzicami – relacji, której z pewnością nie sposób przypisać jednoznacznie

²⁹ J. Hartwig, *Janis*, w: *To wróci*, Sic!, Warszawa 2007, s. 34–35.

³⁰ Na wykorzystywanie stereotypowych informacji w innym muzyczno-„biograficznym” wierszu Hartwig (*Podziękowaniu* poświęconym Antonio Vivaldiemu) zwraca uwagę Jerzy Wiśniewski (*Barokowa muzyka z Wenecji w wierszach Julii Hartwig*, w: tegoż, dz. cyt., s. 104).

³¹ Wspomina o nim w filmie biograficznym (nadawanym również w polskiej telewizji) *Janis Joplin: Southern Discomfort* (2000) Myra Friedman, autorka jednej z pierwszych książek o Joplin, ale – co osobliwe – cytat przypisywany matce wokalistki nie pojawia się w wydanej przez Friedman książce (*Janis Joplin. Żywceń pogrzebana*, przekł. A. Kołyszko, W.A.B., Warszawa 2005), ani w nowszym tekście o artystce (E. Amburn, *Perła. Obsesje i namiętności Janis Joplin*, przekł. L. Drapińska, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006). Być może zatem „właściwym” (i znów – nietypowym) intertekstem *Janis* Julii Hartwig jest (niezweryfikowany) cytat z filmowej biografii. Mimo wszystko, wydaje się, że nawet jeżeli poetka nie napisała swego utworu w oparciu o fragment *Southern Discomfort* to w wykorzystaniu rzekomej wypowiedzi Dorothy Joplin można dostrzec trochę „biografizmu plotkarskiego” (jednego ze sposobów konstruowania „tradycyjnych biografii”, wymienianego przez Michała Rusinka obok „biografizmu idealizującego” oraz „biografizmu realistycznego”; M. Rusinek, dz. cyt., s. 97). Owa wypowiedź jest jednak przetworzona w celu przekazania określonej refleksji. Za informację o możliwym źródle przywołanego w wierszu cytatu dziękuję panu profesorowi Jerzemu Wiśniewskiemu.

negatywnego charakteru – z uwagi na dalszą część wiersza. W przeciwieństwie do omówionych wcześniej tekstów pośrednikiem między twórczością wokalistki a podmiotem nie jest tutaj bowiem rzecz (nawet tak specyficzna jak nagranie), tylko usłyszany przez autorkę głos córki śpiewającej fragment piosenki *Mercedes Benz*. Głos córki, którego nie sposób odróżnić od głosu jej idolki oraz potęgujące niezwykłość tej sytuacji miejsce – czyli amerykańskie mieszkanie, które jeszcze bardziej zbliża realia życia rodzin autorki i Joplinów – tworzy paralelę również między osobą wypowiadającą się a matką Janis.

Takie zestawienie budzi, być może, z jednej strony, poczucie niepewności u podmiotu (podobieństwo córek istnieje, czy istnieje zatem podobieństwo matek?), z drugiej zaś – lęku o dziecko (skoro „zachrypli śpiew” Joplin to „[b]eznadziejne wołanie o pomoc”, to czym jest „refren / zaśpiewany ochryplym niskim głosem” innej córki, o której mowa w wierszu?)³². Mimo wszystko, jak sądzę, najistotniejsza jest tu czułość dla dziecka obejmująca, dzięki identyczności głosów, także piosenkarkę. W *Janis* tak silne zbliżenie się podmiotu do wokalistki wynika z nieoczekiwanego **splątania jej biografii z wątkiem autobiograficznym**, który jest tu bezpośrednio zmanifestowany – inaczej niż w utworach poetki omówionych przeze mnie wcześniej. Co więcej, w tym tekście stan psychiczny piosenkarki jest nierozdzielnie związany z jej twórczością (*vide*: „Janis Joplin/ jej zachrypli śpiew/ budzący entuzjazm milionów/ Beznadziejne wołanie o pomoc/ triumfatorce estrad”).

Sensem muzycznych „studiów osobowych” byłoby zatem ukazanie stosunku podmiotu do muzyki i do relacji muzyka – życie; w omówionych tekstach Julii Hartwig można jednak odnaleźć jego dwa warianty. Z jednej strony, jak w przypadku *Rękopisu* i *Próby z Toscaninim*, a także wierszy podobnych do tych, ale tu tylko wspomnianych, podkreśla się absolutny charakter sztuki, która pozostaje niezależna nawet od wad lub niedostatków osobowości twórcy, co w zasadzie potwierdza cytowane we wstępie twierdzenie pisarki, które podałam wcześniej w wątpliwość: „muzyka – jej źródło, jej tworzenie, wykonywanie – jest znacznie ciekawsza niż człowieczeństwo”. Z drugiej zaś strony, lektura *Janis* (późniejszego tekstu), uświadamia rzecz przeciwną: o wiele większą bliskość tej sztuki, która jest obciążona „ludzkimi sprawami” i która umożliwia konstruowanie iluzji bezpośredniego porozumienia, wynikającego ze specyfiki pracy wykonawców muzyki – zwłaszcza wokalistek i wokalistów.

32 Nieco inaczej rzecz widzi Puchalska: „Taka kompozycja [wynikająca z umieszczenia uwagi o utożsamieniu głosu córki podmiotu z głosem Joplin na końcu tekstu, a nie na początku – uzup. J.D.] pozwoliła uniknąć oczywistości przebiegu utworu, a także potraktowania postaci Joplin wyłącznie pretekstowo, jako impulsu do refleksji nad relacją matki z córką – refleksji dość enigmatycznej, jako że nie można jednoznacznie wywnioskować z wiersza, czy sugerowany losami Joplin konflikt jest istniejący i tylko śpiewem córki przypomniany, czy też ma charakter potencjalny, przeczuwany, jako rodzaj mniej lub bardziej uświadamianej obawy” (l. Puchalska, dz. cyt., s. 150).

Swoisty suplement tego uzasadnienia pobrzmiewa chyba w utworze *Nawet muzyka* z jednego z ostatnich tomów Hartwig:

Jak łatwo przychodzi nam pewność / że oczekiwania się spełniają / [...] Niech nas opuszczą niepokoje / to jest zwyczajny dzień a to jest szczęśliwa chwila / Wszystko stara się uciec od tematu głównego / nawet muzyka stara się uciec / ale trzyma ją więź konstrukcji / Gatunek za gatunkiem wzbija się w górę / i rezygnuje / Przypomina sobie że ma wymiar ludzki³³.

Bibliografia

- Adorno Theodor Wiesengrund, *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*, w: Adorno Theodor Wiesengrund, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przekł. Krystyna Krzemień-Ojak, wybrał i wstępem opatrzył Karol Sauerland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 100–130.
- Amburn Ellis, *Perła. Obsesje i namiętności Janis Joplin*, przekł. Lidia Drapińska, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006.
- Beethoven Ludwig van, w: *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, red. John Julius Norwich, przekł. Leszek Engelking i in., Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994, s. 49.
- Beethoven Ludwig van, *Testament napisany w Heiligenstadt*, przekł. Ewa Życieńska, w: George R. Marek, *Beethoven*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 328–330.
- Chomiuk Aleksandra, *To samo, ale inaczej. O przepisywaniu biografii*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, Danuta Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 71–87.
- Cyz Tomasz, *Muzyka jest sobą. Rozmowa z Julią Hartwig*, <http://www.institutk-siazki.pl/artykuly,polecamy,30911,muzyka-jest-soba---rozmowa-z-julia-hartwig.html> [dostęp: 20.01.2017].
- Czermińska Małgorzata, *Formy biograficzne*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992, s. 10–107.
- Digital archives of the Beethoven-Haus Bonn, http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=1507&template=einstieg_digitales_archiv_en &_mid=Text [dostęp: 20.01.2017].
- Flakowicz-Szczyrba Marta, *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, IBL PAN, Warszawa 2014.

³³ J. Hartwig, *Nawet muzyka*, w: *Gorzkie żale*, Kraków 2011, s. 5.

- Friedman Myra, *Janis Joplin. Żywcem pogrzebana*, przekł. Anna Kołyszko, W.A.B., Warszawa 2005.
- Greenblatt Stephen, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. Barbara Kopeć-Umiastowska, W.A.B., Warszawa 2007.
- Hartwig Julia, *Bez pożegnania*, Sic!, Warszawa 2004.
- Hartwig Julia, *Gorzkie żale*, a5, Kraków 2011.
- Hartwig Julia, *Nie ma odpowiedzi*, Sic!, Warszawa 2001.
- Hartwig Julia, *Spojrzenie*, a5, Kraków 2016.
- Hartwig Julia, *To wróci*, Sic!, Warszawa 2007.
- Hartwig Julia, *Zapisane*, a5, Kraków 2013.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Jamrozik Elżbieta, *Słownik włosko-polski, polsko-włoski PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Janis Joplin: Southern Discomfort*, [film], reżyseria Christopher Morris, BBC, A&E Networks 2000.
- Johnson Stephen, *Beethoven*, przekł. Maciej Tumas, Oficyna Wydawnicza Atena i Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Legeżyńska Anna, *Mistrzynie dyskrecji, znawczynie sztuki harmonii*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 1, s. 27–36.
- Legeżyńska Anna, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Poniatowska Irena, *Beethoven*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziembowska, t. 1, AB, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 223–251.
- Puchalska Iwona, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.
- Runyan William McKinley, *Historie życia a psychobiografia. Badania teorii i metody*, przekł. Jacek Kasprzewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Rusinek Michał, *Kilka uwag o biografii, muzyce i języku*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 96–101.
- Schultz William Todd, *Co kryje maska?*, w: „Charaktery”, 2017, nr 2, s. 68–71.
- Telicki Marcin, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- The Toscanini Legacy collection of sound recordings* [online], <http://archives.nypl.org/rha/20445#c1227028> [dostęp: 20.02.2017].
- Wiśniewski Jerzy, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Julia Dynkowska

Julia Hartwig i „studia osobowe”

Streszczenie

Artykuł dotyczy muzyki w poezji Julii Hartwig, a przede wszystkim tekstów, w których autorka skupia się na postaciach wybitnych kompozytorów oraz wykonawców muzyki klasycznej i rozrywkowej (m.in. Ludwig van Beethoven czy Janis Joplin). Chociaż Hartwig w jednym z wywiadów wspomina o tym, że „muzyka – jej źródło, jej tworzenie, wykonanie – jest zawsze ciekawsze niż człowieczeństwo”, wydaje się, że w swych utworach autorka poświęca więcej uwagi właśnie „człowieczeństwu” opisywanych muzyków, zachowaniom i cechom, o których nie myśli się zazwyczaj podczas kontaktu z ich dziełami lub interpretacjami wykonawczymi tych dzieł. W tekście próbuję, po pierwsze, sprawdzić, w jaki sposób te swoiste poetyckie „studia osobowe” są konstruowane i do czego służą Julii Hartwig, po drugie zaś – rozważyć, czy i w jakim stopniu sporządzane przez poetkę specyficzne portrety artystów zbliżają do nich oraz ich twórczości.

Słowa kluczowe: Julia Hartwig, poetycka muzykologia, poetycka biografia, Arturo Toscanini, Ludwig van Beethoven, Janis Joplin

Julia Hartwig’s “case studies”

Summary


This paper discusses Julia Hartwig’s poetic texts in which she focuses on the prominent classical and pop musicians (composers as well as performers, such as Ludwig van Beethoven and Janis Joplin).

In Tomasz Cyz’s interview with Hartwig, she claims that “the origin, creation and the performance of music is always more interesting than the humanity”. However, it appears that in her poems, Hartwig is in fact more interested in musicians’ humanity, their behavior and various features which usually seem to be neglected when those great musicians’ work is appreciated. In this article, I am examine the construction and purpose of Hartwig’s “case studies”.

Keywords: Julia Hartwig, Poetic Musicology, Poetic Biography, Arturo Toscanini, Ludwig van Beethoven, Janis Joplin

Julia Dynkowska, absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim oraz instrumentalistyki na łódzkiej Akademii Muzycznej, doktorantka w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej UŁ. Interesuje się literaturą w perspektywie kulturowej oraz intertekstualnością – zwłaszcza apokryficznością oraz związkami literatury z innymi dziedzinami sztuki. Artykuły na te tematy publikowała w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” i tomach zbiorowych. Pracuje nad rozprawą dotyczącą powiązań ekfrazy i apokryfu.

Joanna Dembińska-Pawelec*

 <https://orcid.org/0000-0001-7242-381X>

Stanisław Barańczak słucha Mozarta

Tytuł mojego szkicu odwołuje się do opublikowanej niedawno książki, zatytułowanej *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wydanej przez Wydawnictwo a5¹. Znalazły się w niej tłumaczone przez Stanisława Barańczaka teksty utworów wokalnie-instrumentalnych. W wyborze dokonany przez Ryszarda Krynickiego zawarte są m.in. dwa libretta oper Wolfganga Amadeusza Mozarta: *Don Giovanni* i *Wesele Figara*². Barańczak darzył je szczególną atencją, w jednym z wywiadów przyznawał: „przetłumaczyłem libretta moich dwu ukochanych i znanych od wczesnej młodości na pamięć oper Mozarta”³. *Wesele Figara*, na którym chciałybym skupić uwagę, z librettem w tłumaczeniu Barańczaka doczekało się w Polsce szeregu wystawień.

Zdaniem autora *Chirurgicznej precyzji* tłumaczenie pieśni, czy partii wokalnych, które można by następnie zaśpiewać w sposób określony zapisem nutowym, sprawia szereg dodatkowych trudności.

Tym, co szczególnie komplikuje tłumaczenie tekstów przeznaczonych do śpiewania – wyjaśnia Barańczak – jest konieczność stuprocentowo dokładnego odwzorowania ich budowy sylabiczno-akcentowej. Przy tłumaczeniu nie śpiewanego wiersza możemy sobie pozwolić [...] na zmianę sylabicznego formatu wersu [...]; w wypadku pieśni, piosenki, arii operowej itp. wyjście to jest wykluczone. Podob-

* Dr hab. prof. Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Teorii Literatury, pl. Sejmu Śl. 1, 40-001 Katowice; e-mail: joanna.dembinska-pawelec@us.edu.pl

1 *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016.

2 Pierwodruk obu librett w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka ukazał się w czasopiśmie „Res Facta Nova” 1997, nr 2 (11).

3 *Po stronie sensu*, z S. Barańczakiem rozmawia M. Ciszewska, R. Bąk, P. Kozacki OP, „W drodze” 1995, nr 10, s. 59.

nie z kwestią akcentów językowych, które muszą [...] pokrywać się ściśle z akcentami muzycznymi⁴.

Do tego dodaje także Barańczak kwestię rymów, budowy głoskowej i składni zgodnej z frazami muzycznymi. Michał Bristiger podziwiając maestrię językową tłumaczonych librett przez Barańczaka przypominał, że „przekład będzie zależał od słyszenia muzyki Mozarta”⁵. „Tłumacz – podkreślał – musi po prostu myśleć muzycznie, prozodią muzyczną”⁶. Oceniając wysiłki Barańczaka, pisał: „zobaczmy, z jaką maestrią panuje, już nie powiem że tylko nad prozodią muzyczną (o to się potykają prawie wszyscy inni), ale jak stwarza wręcz swój własny styl tego, co w operze jest mówione”⁷.

Barańczak zastanawiając się nad przekładalnością utworów wokalnych zaznaczał jednocześnie, że „opera akurat jest ostatnim miejscem, gdzie by nam zależało na dosłownej wierności przekładu na przykład śpiewanej arii: chodzi raczej o to, żeby się ją w ogóle dało zaśpiewać”⁸. Nie przesłania to jednak wartości literackich, które dla autora *Podróży zimowej* pozostają niezmiennie najważniejsze. W jego przekonaniu bowiem, jak wyjaśnia, „tekst należy przetłumaczyć w taki sposób, aby, przeczytany bez udziału muzyki, nie budził grozy, politowania ani pustego śmiechu”⁹. Powinien to być również pełnoprawny tekst, który by „w zwykłej lekturze pozostał tym, czym jest w oryginale”¹⁰.

Wymagania, które stawiał sobie Barańczak w odniesieniu do translacji utworów wokalnych, realizował z najwyższym kunsztem w swojej pracy tłumacza. Karol Berger, recenzując książkę *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, zwracał uwagę na finezję jego przekładów:

Barańczak słucha muzyki i słyszy poezję. My natomiast, czytając tłumaczenia zmarłego dwa lata temu poety, słyszymy, jak na jego głos nakładają się równocześnie i słowa Da Ponte’go, i muzyka Mozarta. [...] Barańczak tłumaczy na poezję nie tylko libretto, lecz także muzykę¹¹.

4 S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992, s. 225.

5 *Mozart Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 67, s. 160.

6 Tamże.

7 Tamże, s. 162.

8 *Po stronie sensu*, dz. cyt., s. 59.

9 S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 226.

10 Tamże, s. 225.

11 K. Berger, *Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” nr 9. 8921 (12.01.2017), s. 15.

W dalszej części wywodu Berger z właściwą sobie precyzją muzykologa podkreśla istotne elementy sztuki przekładu literackiego, przywołując dla przykładu fragment arii Cherubina z *Wesela Figara*:

Tu kryje się właśnie techniczna trudność takiego zajęcia. Tłumacz libretta musi, ma się rozumieć, oddać i sens, i muzyczność oryginału. Ale to nie wystarcza. Jeżeli tekst ma być śpiewany, to konieczne jest także, aby każda jego linijka zawierała tyle samo sylab co tekst oryginału, a także, by sylaby akcentowane umieszczone zostały w tych samych miejscach, tak właśnie jak tu: „Non so *più* cosa *son*, cosa *faccio*” / „Nie wiem *sam*, co mi *jest*, co ja *robię*”¹².

W analizach muzykologicznych Berger wskazywał na precyzję Barańczaka nie tylko w zakresie rytmu i akcentacji, ale także rymu, odpowiedniości samogłoskowych i spółgłoskowych, wreszcie także zabaw instrumentalno-leksykalnych oraz językowych żartów. Na językową grę różnymi rejestrami mowy stosowanymi przez Barańczaka dla uzyskania efektu ironii, zabawy, humoru wskazywały także Barbara Judkowiak i Elżbieta Nowicka. Badaczki podkreślały zarazem, że „polski tekst osłabia obecny w dziele Da Pontego dworski charakter postaci”, sytuując je „w polu kultury egalitarnej, z ducha dziewiętnastowiecznej, jakoś «mieszczkańskiej»”¹³.

O inscenizacji widowiska operowego *Wesele Figara*, w którym wykorzystano polską wersję libretta w przekładzie Barańczaka, pisze Tomasz Cyz w posłowniu do książki *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Spektakl przygotowywany był przez studentów Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Cyz, który współreżyserował widowisko, wspominając tamte zdarzenia, podkreślał również rolę libretta tłumaczonego przez Barańczaka na język polski:

Śpiewaliśmy Mozarta w wersji oryginalnej, do włoskich słów Da Pontego. Mnie natomiast przypadło w udziale jeszcze jedno zadanie: miałem przygotować do całego aktu napisy, które podczas dwóch pokazów miały towarzyszyć na tylnej ścianie sceny widzom-słuchaczom. Oczywiście na podstawie przekładu Stanisława Barańczaka.

Mogłem wtedy rozpoznać jeszcze jedną cechę tego Autora: poczucie humoru. [...] Stanisław Barańczak, przepisując pod nuty słowa włoskiego oryginału, nie zapomniał

¹² Tamże.

¹³ B. Judkowiak, E. Nowicka, „W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”, „Poznańskie Studia Polonistyczne” *Barańczak – poeta lector*, 1999 nr VI (XXVI), s. 166, 168.

o tym. [...] Pamiętam szczerą śmiech na widowni, która rozpoznawała grę słów – działającą tylko w połączeniu ze śpiewanym oryginałem i czytany tłumaczeniem¹⁴.

Michał Paweł Markowski, zastanawiając się nad twórczością Barańczaka, wyrażał przekonanie, że w jego poezji występuje „potoczność zaczarowana muzyką”¹⁵. „Dla Stanisława Barańczaka – pisał – egzystencja ma charakter muzyczny, *melos* w jego świecie poprzedza *logos* i *polis*. W jego świecie «zawsze uchyli / jakieś okno lub wyrok ta aria Mozarta»”¹⁶. Markowski przywołuje tu słynny wiersz Barańczaka *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w którym pojawia się odniesienie do arii Cherubina z opery Mozarta *Wesele Figara*¹⁷. Aleksandra Reimann zwracała uwagę, że powstanie tego wiersza zbiega się z pracą nad tłumaczeniem libretta¹⁸. Nurtuje mnie pytanie, dlaczego Barańczak sięga do arii Cherubina, wybiera właśnie ten utwór? Podobne pytanie stawiała także Aleksandra Reimann. Chciałabym, odwołując się do innych kontekstów, poszukać dodatkowych, możliwych odpowiedzi.

Mozart od dziecka marzył o komponowaniu i scenicznym wystawianiu oper. Początkowo spełniał się w dziełach przynależnych do dziedziny *opera seria*, jednak jego wrodzone poczucie humoru skłaniało go w kierunku *opera buffa*, która wywodzi się z tradycji *commedii dell'arte* oraz kuglarskich przedstawień jarmarcznych i karnawałowych. Mozart, obdarzony – jak piszą autorzy *Drugiej śmierci opery* – „wrażliwością sceniczną i niezawodnym instynktem dramaturgicznym”¹⁹, zainteresował się wystawianą w Paryżu komedią Beaumarchais’go *Szalony dzień lub wesele Figara*, która za sprawą wyrażanej krytyki porządku społecznego borykała się z zastrzeżeniami cenzury i owiana była sławą skandalu. Włodzimierz Poźniak w następujących słowach kreślił tło historyczne towarzyszące spektaklom komedii Beaumarchais’go:

Pamiętajmy, że w czasach kiedy powstała, przygotowywały się wielkie wydarzenia. Świat feudalny chylił się do upadku, wrzenie rewolucyjne ogarniało narody, przybierając szczególnie wielkie nasilenie we Francji. Postępowe umysły epoki Oświecenia rozumiały dobrze sytuację, do której wytworzenia przyczyniły się

14 T. Cyz, *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*, w: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, dz. cyt., s. 367–368.

15 M. P. Markowski, *W języku jak w domu*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47 (19.11), s. 8.

16 Tamże.

17 S. Barańczak, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w: tegoż: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Wydawnictwo a5, Kraków 1998, s. 9.

18 A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, s. 119.

19 S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 65.

zresztą same w dużym stopniu. Beaumarchais należał do osób, które z pasją walczyły o nowy ład społeczny. Nic też dziwnego, że w jego komedii niezależnie od ogólnej tendencji rewolucyjnej znalazły się zwroty, a nawet całe ustępy o tak silnym ładunku ideologicznym, że władze francuskie przez długi czas nie chciały sztuki dopuścić na scenę²⁰.

Ludwik XVI na zamkniętym spotkaniu, zapoznając się z treścią komedii i rozpatrując słuszność rozkazu jej ocenzurowania, miał powiedzieć: „By sztuka ta przestała siać zamęt, trzeba by wpieryw zburzyć Bastylię”²¹. Pięć lat później Bastylia została zdobyta. Napoleon, z kolei, podobno stwierdzał, że „*Wesele Figara* to rewolucja w działaniu” i deklarował, „że pod jego panowaniem Beaumarchais skończyłby w więzieniu”²².

W 1784 roku komedia *Wesele Figara* została wystawiona w Paryżu i osiągnęła niebywały sukces oraz rozgłos w całej Europie. Mozart namówił Lorenza Da Ponte do napisania libretta operowego opartego na sztuce Beaumarchais’go. Jean Starobinski tłumaczy to następująco:

Fakt, że sztuka wywołała skandal i że krytykowała przywileje szlachty, nie byłby wystarczającym powodem. Mozart zapewne cenil w niej to wszystko, co mogło uaktywnić ekspresję muzyczną.[...] Muzyka Mozarta chciała biec wraz z akcją i znajdowała u Beaumarchais’go okazje do arii sytuacyjnych czy pięknych arii «na pożegnanie» [...] do wprowadzenia ansamblów i polifonicznego zderzenia postaci, co umożliwiałoby zmiany sytuacji i powikłania intrygi²³.

Lorenzo Da Ponte w pozostawionych przez siebie *Pamiętnikach* notował: „W miarę jak pisałem słowa, on pisał muzykę. W sześć tygodni wszystko było gotowe”²⁴. Współpracę kompozytora z librecistą Starobinski komentował w następujący sposób: Mozart „potrzebował tekstu poddającego się muzyce, która miała go porwać i przerosnąć”²⁵. Ten niespokojny duch rewolucyjnego przesłania w wymowie komedii Beaumarchais’go, powtórzony w librecie Da Pontego, współgrał z nowatorskimi rozwiązaniami kompozycyjnymi Mozarta. „Muzyczne dokonania Mozarta – pisał Charles Rosen – były zaiste rewolucyjne”²⁶.

20 W. Poźniak, „*Wesele Figara*” W. A. Mozarta, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956, s. 13.

21 S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 68

22 Tamże.

23 J. Starobinski, *Opery Da Pontego*, w: tegoż, *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 81.

24 Cyt. za J. Starobinski, dz.cyt., s. 80.

25 J. Starobinski, dz. cyt., s. 80.

26 Cyt. za S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 53.

Krytyka społeczna wyrażona w *Weselu Figara* dotyczy postaci Hrabiego, reprezentującego porządek przywilejów feudalnych, który ostatecznie zostaje wyszydzony i upokorzony. Mozart i da Ponte dokonują jednak jeszcze jednego przekroczenia ustalonych granic społecznego życia. Jak zauważają Slavoj Žižek i Mladen Dolar, Mozart „opowiada się po stronie kobiet”²⁷:

W ostatecznym rachunku – piszą – za wszystkie sznurki pociągają kobiety, po których stronie zawsze, i to zarówno w aspekcie muzycznym, jak i dramaturgicznym, opowiada się z całego serca Mozart. [...] Finał *Wesela Figara* kolejny raz dowodzi, że do triumfu nad panem i aktu pojednania dojść może jedynie dzięki kobietom [...]. Wspólnota może zawiązać się jedynie wówczas, gdy kobiecość niczym przenikającym wszystkim eter swą szczególnością nadaje ton ogólności²⁸.

Analiza kobiecych ról w operach Mozarta prowadzi obu badaczy do spostrzeżeń na temat feminizmu Mozarta:

Feminizm Mozarta rzecz jasna (jeśli papier jest w stanie ścierpieć taki oksymoron) jest jednak wysoce ambiwalentny. Z jednej strony odwołuje się on do najbardziej konserwatywnych osiemnastowiecznych lęków i obaw dotyczących wierności kobiet i ich stałości w uczuciach. [...] Z drugiej jednak strony [...] to kobiecość przeciera szlak uniwersalności, powszechnej ludzkiej wspólnocie [...] torując drogę emancypacji²⁹.

Żeby jednak wszystkie plany i intrygi kobiet mogły się wypełnić szczęśliwie i konsolacyjnie w finale opery potrzebna była postać Cherubina, którą w przedstawieniu tradycyjnie grała śpiewaczka przebrana w strój męski:

Cherubin – pisze Starobinski – to figura płochego erosa, który nie wiąże się z żadnym konkretnym obiektem, lecz odnosi do całego świata – to on wprowadza zamęt i to jego pocałunki giną w nocnym zamieszaniu³⁰.

Podobnie erotyczną naturę tej postaci i jej zamącające działania podkreślają Žižek i Dolar:

Cherubin pojawia się jako – by użyć kategorii freudowskich – *Störer der Liebe* (intruz, który burzy miłość), irytujący element, który krzyżuje romantyczne plany,

²⁷ S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 63.

²⁸ Tamże, s. 73.

²⁹ Tamże, s. 64–65.

³⁰ J. Starobinski, dz. cyt., s. 84.

a z drugiej zaś jest on uosobieniem Kupidyna i Amora, symbolem seksualności *par excellence*³¹.

W *Weselu Figara* nauczyciel muzyki, Basilio, mówi o nim wprost: „ten smarkaty Kupidynek, co się dziś od rana / pętał pod twoimi drzwiami”³². Hrabia w gniewie woła: „Ten wyrostek / chce miłostek / i cudzych żon?”, „A więc on / niedorostek, / chce miłostek”³³. Žižek i Dolar konstatują:

Jest on osobliwym uosobieniem jednocześnie Kupidyna i cheruba (czule nazywanego w zdrobniałej formie cherubinem); jako pozbawiony płci anioł jest zarazem symbolem seksualności jako takiej, a pożądanie seksualne jest u niego tożsame z najwyższą formą narcyzmu³⁴.

W librecie Da Ponte w arii Figara Cherubin nazywany jest „Narcisetto, Adoncino d’amor”³⁵. W polskim przekładzie libretta Figaro śpiewa: „Adonisku rozkoszny”³⁶, „Narcyzku, Adonisku miłości”³⁷. Barańczak nie wprowadza tych obarczonych symbolicznym znaczeniem imion i niejako pozbawia Cherubina narcystycznych skłonności, seksualności jako takiej, wysublimowanej i skierowanej także na siebie. Natomiast dokonuje dodatkowego zdrobnienia jego imienia, używając konsekwentnie imienia Cherubinek. Aria zazdrosnego Figara, widzącego w Cherubinie swojego rywala w miłosnych podbojach, w tłumaczeniu Barańczaka brzmi zatem następująco:

Dosyć już fruwać z kwiatka na kwiatek,
zawodzenia pod oknem serenad,
zakłócania snu dam i dziełatek,
i rumieńców, i spojrzeń spod rzęs!

Dosyć już kapelusza z piórami,
pysznych strojów, kapryśnych nastrojów,

31 S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 74-75.

32 *Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach*, libretto: L. Da Ponte, tłum. S. Barańczak, w: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł...*, s. 194

33 Tamże, s. 196-197.

34 S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 75.

35 W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro. Dramma giocoso in quattro atti*, libretto Lorenzo Da Ponte, dopo Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, Collegium Vocale Gent, dir. René Jacobs, Concerto Köln on AllMusic 2004, (CD-Audio), s. 120.

36 W. Poźniak, dz. cyt., s. 52. Cytat z libretta w przekładzie Zdzisława Jachimeckiego.

37 [https://pl.wikisource.org/wiki/Wesele_Figara_\(libretto\)/Akt_I#SCENA_VIII](https://pl.wikisource.org/wiki/Wesele_Figara_(libretto)/Akt_I#SCENA_VIII) [dostęp 24.02.2017]

planowania miłosnych podbojów,
jakby szansa w tym była i sens!³⁸

Barańczak, rezygnując z narcystycznych odniesień, opiera tłumaczony tekst na innym określeniu z arii Figara z libretta Da Ponte'go, gdzie Cherubin nazywany jest „farfallone amoroso”³⁹, co znaczy ‘kochliwy motylek, flirciarz’. U Barańczaka Cherubinek właśnie „fruwa z kwiatka na kwiatek”, jak motylek, co aż trzykrotnie powtórzone jest w niedługiej przecież arii Figara. Autorzy *Drugiej śmierci opery* przypominają, że określenie postaci Cherubina w sposób odnoszący go do kochliwego motylka „sugeruje jego podwójną, zarazem anielską i erotyczną naturę”⁴⁰.

Słynna aria Cherubina, czy Cherubinka, jak chce Barańczak, z I aktu *Wesela Figara* zyskała ponadczasową sławę. Oto fragment tłumaczony przez Barańczaka:

Nie wiem sam,
co mi jest,
co ja robię,
z winy dam
ginie gdzieś
moje zdrowie:
widzę dekolt – o, zimne mam dreszcze,
widzę kibić – i skroń pali żar.
Samo słowo „kochanie” lub „serce”
sprawia, że się rumienię i wiercę,
a słowo „miłość”, gdy słyszę złowieszcze –
pożądanie, pożądanie w żyły wlewa mi war⁴¹.

Włodzimierz Poźniak arię Cherubinka komentował następująco:

Jest to wyznanie budzących się uczuć młodego chłopca, jedyne w swoim rodzaju ze spotykanych w literaturze operowej. Odmalowana jest w nim z głębokim wyczućciem psychika młodzieńca, który nie wie jeszcze dobrze, dlaczego widok kobiety budzi w nim niepokój i pomieszanie⁴².

Jean Starobinski z zachwytem notował:

³⁸ *Wesele Figara*, dz. cyt., s. 208.

³⁹ W. A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*..., s. 120.

⁴⁰ S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 75.

⁴¹ *Wesele Figara*, dz. cyt., s. 189.

⁴² W. Poźniak, dz. cyt., s. 44.

W tej piosence [...], daje się słyszeć cudowny nadmiar, energia gubi się i na nowo wzbiera, nie mogąc się zatrzymać na ciałach i przedmiotach. Miłosne pożądanie wyrwa się gdzieś w dal za tym, co umyka, po czym wraca, gdyż potrzebuje osiągnąć jakiegokolwiek celu⁴³.

Karol Berger również zwracał uwagę na erotyczną naturę arii:

już nigdy nikt nie uchwyci z taką precyzją hormonalnego zawirowania, jakiego ofiarą pada młodzież. Śpiewający kobiecym głosem Cherubinek-Eros jest androginiczny, bo to on właśnie łączy na nowo te rozdzielone połówki [mitycznych, androginicznych kochanków], o których opowiadał nam Arystofanes⁴⁴.

Žižek i Dolar, z kolei, przywołują interpretację Brigid Brophy, w myśl której aria Cherubina to „monolog fallusa” wyprzedzający o kilka stuleci *Monologi Waginy* Eve Ensler⁴⁵. Dlaczego zatem Barańczak w swoim słynnym wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* przywołuje arię Cherubinka cytując pierwsze jej słowa: „Non so più”, „Nie wiem już”?

Wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* realizuje szczególnie ceniony przez Barańczaka gatunek poetycki – villanelle⁴⁶. Zgodnie z zasadą villanelli pierwsza strofa jak w muzycznej ekspozycji prezentuje dwa tematy – dwa wersy refreniczne:

I temat: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,*

kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili

II temat: *walily się i z gruzów wstawaly mocarstwa*⁴⁷.

Wersy refreniczne naprzemiennie wracają w zakończeniu każdej tercyny, można powiedzieć: gonią się jak w przebiegu fugi, by spotkać się pogodzone w ostatniej kwadrynie, w finalnym dwuwiersie zamknięcia. W wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* zgodnie z zasadą kontrastujących tematów villanelli zestawione zostają dwa sprzeczne porządki istnienia. Odwołując się do stosowanych przez Barańczaka kategorii, przejętych za Thomasem Hardym, można nazwać je Mijaniem i Trwaniem⁴⁸. W wierszu rzeczywistość w jej historycznym przebiegu

⁴³ J. Starobinski, dz. cyt., s. 95.

⁴⁴ K. Berger, dz. cyt., s. 15.

⁴⁵ S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 76.

⁴⁶ Na temat gatunku villanelli pisałam w mojej książce, zob. J. Dembińska-Pawelec: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

⁴⁷ S. Barańczak, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁸ *Pesymista, który nie podnosi głosu*, ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy, „Magazyn Gazety Wyborczej” (2.09.1999), nr 35 (349), s. 20.

ukazana jest w postaci nieustannie ginących i odradzających się mocarstw, które „wałą się” i wstają z gruzów, odbudowywane i „wznoszone” przez kolejne generacje ludzi nazywanych w wierszu „kopczykami gruzów”. W ten sposób ujmuje Barańczak porządek Mijania. Widać w tym poetyckim obrazie wyraźnie wpisaną aluzję do wspomnianych wcześniej okoliczności zburzenia Bastylii i kolejno następujących procesów rewolucji i restauracji. „Żart” objawiający się na scenie w postaci opery komicznej w doświadczeniu realności społecznej okazuje się także, jak czytamy w wierszu, „żartem na / śmierć i życie”.

Porządek Trwania reprezentuje w wierszu aria Mozarta. W takim duchu jako hymn na cześć wiecznotrwałej sztuki odczytywany był najczęściej wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Tylko dlatego dla tej reprezentacji wybrał Barańczak arię Cherubina, „monolog fallusa” wyrażający „miłosne pożądanie”, pieśń niedojrzałego wyrostka śpiewaną przez kobietę udającą młodzieńca przebranego w damskie suknie? Odpowiedź może być prosta: poeta przywołał ją z oczarowania i fascynacji, o czym zaświadczał w jednym z wywiadów, mówiąc: „słuchając po raz chyba setny śpiewanej przez Elizabeth Schwarzkopf arii Cherubina (*Non so più cosa son...*) z *Figara*, najwspanialszej, moim zdaniem, ze wszystkich arii Mozarta, powiedziałem sobie: spróbuję przetłumaczyć choć ten jeden kawałek”⁴⁹.

Czy to jednak wyjaśnia, dlaczego długim, historycznym dziejom przeciwstawia poeta niewielkich rozmiarów arię Cherubinka rozpoczynającą się słowami „Non so più”, „Nie wiem już”, „Nie wiem, kim jestem”? To oczywiście, charakterystyczny dla poetyki Barańczaka, zabieg ironii, na który wskazywała także Aleksandra Reimann. Spotęgowany jest on już w wersji, w którym intertekstualnie wprowadzony jest cytat z libretta Da Ponte’go: „Non so più» – ten żar róż bez ciężaru, ten żart”. W trudnej do wypowiedzenia, instrumentalnej, kalamburowej kombinacji głoskowej, powtarzającej się niemal jak echo, można dosłyszeć komiczne: żart, żart, żart. Dodatkowo Barańczak sygnalizuje ironiczny dystans w wypowiedzi podmiotu. Przeświadczenie o wiecznotrwałym oddziaływaniu muzyki opatrzone jest w wierszu wątpliwą refleksją: to „na niczym nie oparta / wiara, że to nie błąd”. Doskonała aria Mozarta zaistniała wskutek działania „martwej ręki”, która zapisała ją „niepoczytalnie”, a więc w afekcie, gorączkowo, nieczytelnie, szaleńczo (tak jak przeżywał „Szalony dzień” weselny Figaro Beaumarchais’go). Cały ten komizm słowny, będący być może także pogłosem komediowego libretta do opery *buffa*, tworzy ironiczny dystans obniżający patos wzniesłego przeciwstawienia Sztuki i Historii.

Na obecność arii Cherubina można też spojrzeć jeszcze inaczej. Barańczak, który śpiewa tą pieśń od dziecka, zna ją na pamięć, słucha setki razy, nie tylko cytuje jej pierwsze słowa „Non so più”, ale niejako przywołuje pełną jej treść, a po-

⁴⁹ S. Barańczak, M. Weiss-Grzesiński, rozmowa, w: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto według P. Beaumarchais’go L. Da Ponte, reżyseria M. Weiss-Grzesiński, K. Szaniecki, *Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu*, Poznań 1995, s. 11.

średnio także przebieg akcji *Wesela Figara*. Aria Cherubina opowiada o przeżywanym uczuciu miłości, podobnie jak całe libretto Da Ponte'go. W tym względzie Starobinski, Žižek i Dolar są zgodni. Autor *Czarodziejek* pisze:

Każdy płonie miłością po swojemu i każdej odmianie miłości odpowiada właściwa jej muzyka. [...] Widzimy i słyszymy, jak kręci się mikrokosmos uczuć, cudownie znajdując swój rytm, swoje barwy głosów, swój koloryt tonalny⁵⁰.

Przywołując arię Cherubina w wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, Barańczak porządkowi Mijania przeciwstawił potęgę miłości, szczęśliwe zakończenie perypetii Zuzanny i Figara jest tego potwierdzeniem. W wersie „Non so più» – ten żar róż bez ciężaru, ten żart” w głoskowej instrumentacji można też dosłyszeć słowo „żar” jako ‘żar uczuć’, ‘żar miłości’.

Wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* opublikowany był w tomie *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Ma on znaczenie szczególne. To utwór otwierający, który pełni rolę introdukcji. W tym, jak się okazało, ostatnim zbiorze poezji Barańczaka znajduje się także cykl zatytułowany *Piosenki, nie śpiewane Żonie: (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)* z madrygałem, arią, bluesem, alba i serenadą, a także villanella *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* dedykowana „Ani, jedynej”. Kodą w kompozycji tomu *Chirurgiczna precyzja* jest wiersz *Płynąc na Sutton Island*, który opowiada o wspólnym, dorocznym wyjeździe wakacyjnym pary kochających się osób na wyspę Sutton – miejsce obdarzone przez nich uczuciem przywiązania i miłości. Coroczny pobyt pozwala im utrzymać iluzję Trwania, przeżywania wspólnego czasu poza czasem, bez poczucia jego upływania. W kontekście całościowego zamysłu *Chirurgicznej precyzji* i zawartych tam utworów o charakterze liryki miłosnej otwierający wiersz *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* wydawać się może jeszcze jedną pieśnią dedykowaną i „nie śpiewaną Żonie”. Pozostaje także miłosną arią darowaną wszystkim czytelnikom.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992.
- Barańczak Stanisław, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w: Stanisław Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Wydawnictwo a5, Kraków 1998, s. 9

⁵⁰ J. Starobinski, dz. cyt., s. 85.

- Berger Karol, *Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” nr 9. 8921 (12.01.2017), s. 15.
- Cyz Tomasz, *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*, w: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 362–371.
- Dembińska-Pawelec Joanna: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Judkowiak Barbara, Nowicka Elżbieta, „*W operze słowo jest także ważne*”: *Barańczakowe „Wesele Figara”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” *Barańczak – poeta lector*, 1999 nr VI (XXVI), s. 157–170.
- Markowski Michał Paweł, *W języku jak w domu*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47 (19.11), s. 8.
- Mozart Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 67, s. 156–168.
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Le Nozze di Figaro. Dramma giocoso in quattro atti*, libretto Lorenzo Da Ponte, dopo Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, Collegium Vocale Gent, dir. René Jacobs, Concerto Köln on AllMusic 2004, (CD-Audio).
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto Lorenzo Da Ponte, tłum. Stanisław Barańczak, „Res Facta Nova” 997, nr 2 (11), s. 95–150.
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto według Pierra Augustin Caron de Beaumarchais’go Lorenzo Da Ponte, reżyseria Marek Weiss-Grzebiński, Krzysztof Szaniecki, *Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu*, Poznań 1995.
- Pesymista, który nie podnosi głosu*, ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy, „Magazyn Gazety Wyborczej” (2.09.1999), nr 35 (349), s. 20–22.
- Po stronie sensu*, ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Magdalena Ciszewska, *Roman Bąk, Paweł Kozacki OP*, „W drodze” 1995, nr 10, s. 51–65.
- Poźniak Włodzimierz, „*Wesele Figara*” *W. A. Mozarta*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956.
- Reimann Aleksandra, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwazkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013
- Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016.
- Starobinski Jean, *Opery Da Pontego*, w: Jean Starobinski, *Czarodziejki*, przeł. Maryna Ochab, Tomasz Swoboda, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 61–98.
- Žižek Slavoj, Dolar Mladen, *Druga śmierć opery*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Joanna Dembińska-Pawelec

Stanisław Barańczak słucha Mozarta

Streszczenie

Szkic prezentuje interpretację wiersza Stanisława Barańczaka *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Barańczak jest tłumaczem libretta operowego Lorenza Da Pontego do opery Mozarta *Wesele Figara*. Fragment arii Cherubina wykorzystał poeta jako cytaty w wierszu *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. W szkicu Autorka przybliży problematykę przekładu tekstu wokalnego w ujęciu Barańczaka i odwołuje się do współczesnych odczytań libretta Da Pontego (J. Starobinski, S. Žižek i M. Dolar) podkreślających nie tylko miłosny, ale także polityczny i rewolucyjny charakter opery *Wesele Figara*. W kontekście tych spostrzeżeń Autorka interpretuje wiersz Barańczaka wskazując na trwanie sztuki przeciwstawione destrukcji historii, podkreśla przy tym wpisane w tekst utworu przekonanie poety o prymarnym znaczeniu miłości w egzystencji ludzi.

Słowa kluczowe: Stanisław Barańczak, Wolfgang A. Mozart, Lorenzo Da Ponte, *Wesele Figara*, *Aria Cherubina*

Stanisław Barańczak listens to Mozart

Summary

This essay presents an interpretation of Stanisław Barańczak poem *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Barańczak translated the libretto of Lorenzo Da Ponte to the Mozart's opera *The Marriage of Figaro*. A fragment of the aria sung by Cherubino was used by the poet as a quotation in the poem *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. This essay discusses the problem of the translation of the text by Barańczak. The present author evokes contemporary opinions of the libretto by Da Ponte (Starobinski, Žižek and Dolar), which emphasize not only the love, but also the political and revolutionary character of the opera *The Marriage of Figaro*. In this context, the author of the essay interprets Barańczak's poem pointing to the permanent nature of art contrasted with the destruction of history and emphasizes the poet's conviction expressed in the text about the primary meaning of love in people's lives.

Keywords: Stanisław Barańczak, Wolfgang A. Mozart, Lorenzo Da Ponte, *The Marriage of Figaro*, *Cherubino's Aria*

dr hab. prof. UŚ Joanna Dembińska-Pawelec – pracuje w Zakładzie Teorii Literatury na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi badania z zakresu poezji współczesnej, genologii oraz interferencji literatury i sztuki. Autorka książek: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* (2010), *Arabeska. Szkice o poezji* (2013). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Ruchu Literackim”. Wraz z prof. Constantinem Geambașu przygotowywała publikację wyboru wierszy Stanisława Barańczaka w języku rumuńskim *Mușcă-ți limba. Antologie de versuri* (București 2018).

Aleksandra Reimann-Czajkowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-2593-2467>

Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki¹

I

Choć hasło fonet brzmi znajomo, to nie znajdziemy jego definicji w żadnym słowniku terminów literackich. Niewiele wyjaśni odwołanie się do taksonomii, według której jest on typem *similofonów*, należących wraz z *identografami* do rodziny *poligłędźby*. Niewykluczone jednak, że będzie to już wystarczający trop, by fonet skojarzyć z „prywatną genologią gatunków” prezentowaną w książce *Pegaz zdębiał* Stanisława Barańczaka. Czytamy w niej definicję:

Fonet powstaje wtedy, kiedy do pierwszego z naszych garnków wkładamy cudzy utwór literacki napisany w języku obcym, którego nieznamość szczęśliwie uwalnia nas od obowiązku niewolniczej wierności wobec oryginału i narzucanych przezeń, prawem kaduka, sensów. W garnku drugim natomiast przyrządzamy specjalny rodzaj przekładu tegoż oryginału: napisany najczystszą polszczyzną, spójny i po swojemu sensowny, musi on BRZMIEĆ dokładnie lub prawie dokładnie tak samo jak oryginał².

W klasyfikacji translatorskiej Edwarda Balcerzana fonetom najbliższej do „imitacji wypowiedzi obcojęzycznej”³, która osłabia wrażenie wielojęzycznej odmienności.

* Dr, adiunkt, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Polskiej.

1 Artykuł dofinansowany z grantu Narodowego Centrum Nauki: UMO-2012/07/D/HS2/03664 (SONATA 4) *Muzyczno-literackie perspektywy intermedialności*.

2 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 101.

3 E. Balcerzan, *Jednoznaczność, dwujęzyczność, wielojęzyczność literackich „światów”*, w: idem, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translologii i komparatystyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011, s. 101.

Wiersz naśladuje bowiem cudzą mowę, wymyślając nowe quasi-obce zwroty. Według Jolanty Kozak mielibyśmy do czynienia z tłumaczeniem homofonicznym:

Stosowane celowo najczęściej w żartach, powtórzenie homofoniczne jest na ogół błazeńskim przedrzeźnianiem tekstu oryginalnego. Ma jednak tę wielką zaletę, i swoistą przewagę nad tłumaczeniem semantycznym, że jest zjawiskiem ikonicznym: pokazuje nam drugi język, dając zasmakować jego graficznej i dźwiękowej specyfiki, a także rejestrując przy okazji, co mówilby do nas ten język, gdybyśmy adaptowali samą jego fakturę⁴.

Fonet jest zjawiskiem, które należy do kategorii nonsensu. Za Ingardenem można zaliczyć go do „granicznych wypadków”⁵, w których na plan pierwszy wybija się brzmienie, zaś treść ma funkcję drugorzędą.

Przepis na fonet nie jest jednak tak prosty, jak wynikałoby z przytoczonej definicji. Paradoksalna konstatacja „wiem, że nie wiem, dlatego tłumaczę” zakłada pewien istotny brak – tj. brak zrozumienia tekstu oryginału – który jest pozornym ułatwieniem dla twórcy. Rozumienie zostaje bowiem zastąpione spotęgowanym słuchaniem – języka i muzyki. Fonet funkcjonuje na prawach neologizmu. Możemy zaliczyć go do gatunków hybrydycznych, które już w nazwie genologicznej kryją rodzaj krzyżowania się mediów⁶.

Również kunsztowność fonetowej formy jest zakodowana w neologizmie, będącym kontaminacją dwóch terminów – fonem i sonet. Fonem pochodzi od greckiego słowa *phonema*, oznaczającego głos, dźwięk; to zarazem podstawowa jednostka systemu dźwiękowego języka. Sonet natomiast – drugi człon nazwy – nie będzie w tym wypadku rozumiany jako kanoniczna poetycka forma czy drabinka wersów, łączonych skodyfikowanym układem rymów, ale jako wyzwanie dla twórcy, który musi wykazać się nie tylko biegłością pisarskiego warsztatu – konieczną do napisania sonetu – ale także wrażliwością muzyczną. Fonety zachowują dźwiękową pamięć oryginału, a – jak wynika z przykładowych fonetów zamieszczonych w książce *Pegaz zdębiał* – zawsze mają swoje muzyczne źródło, co więcej, są tekstami do wokalnego wykonania. Wszystkie prezentowane przez autora *Chirurgicznej precyzji* fonety powstały na kanwie utworów muzycznych – duetu *Là ci darem la mano* oraz arii *Dalla sua pace* z opery *Don Giovanni* W. A. Mozarta. Muzyczny status fonetu potwierdza także zacytowanie pierwszych taktów, które pozwalają skonfrontować zgodność libretta oraz tekstu polskiego z muzyką.

4 J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 133.

5 Zob. R. Ingarden, *Graniczny przypadek dzieła literackiego*, w: tenże, *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, Łódź 1947.

6 Por. A. Hejmej, *Tekst intermedialny – reżyserowanie rzeczywistości („Arw” Stanisława Czyca)*, w: tenże, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Universitas, Kraków 2013, s. 125.

Jako artystyczną prowokację trzeba więc traktować słowa, które mają przekonać, że:

Fonet góruje nad zwykłym przekładem również tym, że [...] rozmaite warianty fragmentów tekstu lub nawet wersje całości, można tu mnożyć – skoro autorowi fonetu nie wiąże rąk wierność wobec elementarnych sensów oryginału – praktycznie w nieskończoność⁷.

Mimo sensotwórczej wolności tekst należy przełożyć tak, aby można go zaśpiewać w sposób określony w zapisie nutowym, a to już zadanie niełatwe, można powiedzieć za Tuwimem – „wyższa szkoła jazdy na Pegazie”. Barańczak-tłumacz librett stwierdza:

najbardziej ze wszystkiego lubię tłumaczyć teksty do muzyki wokalne w dziedzinie przekładu po prostu nie ma niczego trudniejszego [...]⁸.

Dopiero nakreślenie teoretycznych reguł wpisanych w fonet pozwala zadać badawcze pytania. Co starego kryje się w nowym gatunku proponowanym w książce *Pegaz zdębiał*? W jaki sposób Barańczak słucha arcydzieła? Na drugie pytanie, pozwoli odpowiedzieć interpretacja porównawcza duetu *Là ci darem la mano* i jego quasi-tłumaczenia proponowanego przez Barańczaka.

II

Prywatna teoria gatunków Barańczaka jest mocno osadzona w literackiej tradycji. Inspiracją książki *Pegaz zdębiał*, a właściwie więcej, bo jej prototypem, był *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie* Juliana Tuwima. Książka Barańczaka jest swoistą odpowiedzią na książkę Tuwima, co ujawnia czytelną aluzja w tytule. Obu pisarzy łączy „głęboka świadomość filozoficznojęzykowa”, zarazem słowocentryzm¹⁰

7 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 104.

8 S. Barańczak w rozmowie z M. Weiss-Grzesińskim, w: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto L. da Ponte. Reżyseria M. Weiss-Grzesiński, Program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (premiera 21 X 1995), Poznań 1995, s. 11.

9 M. M. Cyzman, „Sítőwie” Juliana Tuwima. O ontologicznym uwikłaniu poezji świadomej siebie, w: *Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, D. Brzostek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009, s. 127.

10 Ciągłe jedynymi z najważniejszych punktów odniesienia dla badaczy twórczości Tuwima są studium o języku Juliana Tuwima autorstwa Jadwigi Sawickiej oraz monografia Michała Głowińskiego. Zob. J. Sawicka, „Filozofia słowa” Juliana Tuwima, „Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-

– charakterystyczny dla poezji Tuwima – w poezji Barańczaka ustępuje relacyjności słów¹¹. Mariusz Urbanek w monografii *Tuwim. Wylękniony bluźnierca* w kilku zdaniach ujął kwintesencję poetyckiego panopticum:

Pegaz dęba to książka o największej pasji Tuwima – o języku polskim. Dzielił się w niej swoim zachwytem dla tych jego zastosowań, które w najmniejszym nawet stopniu nie służą komunikowaniu się czy opisywaniu rzeczywistości, ale dają tę samą przyjemność, jaką daje słuchanie muzyki¹².

Pół wieku później Stanisław Barańczak – podobnie jak autor *Kwiatów polskich*¹³ – *wsluchiwał się w język, ale także i w muzykę par excellence*.

Pegaz dęba to nazwa, która ze względu na elipsę, pozostaje otwarta na dopowiedzenia, a zarazem bezpośrednio wiąże się z mitycznym symbolem poezji oraz rodzimym frazeologizmem „włosy stają dęba”. Nazwę można traktować jako zapowiedź treści, która w osłupienie wprawi czytelnika przyzwyczajonego do tradycyjnie rozumianej poezji, sygnowanej przez pegaza. Ponieważ poetycki gabinet osobliwości miał zadziwić, bawiąc, również obraz skrzydlatego rumaka uległ w nim przewartościowaniu:

Lecz nie Pegaz-buntownik – pisze Julian Tuwim we wstępie – nie Pegaz-rebeliant stanął dęba przed naszym panopticum poetyckim i rozgłośnym rzeniem zaprasza publiczność do wnętrza. Inny, łagodniejszy, niczym nikomu nie zagrażający rumak harcuje na stronicach tego dzieła. Rumak? Raczej szkapa, chabeta, stary, ale miły wariat (jak powiedziała by Makuszyński) [...] z rodu tych, co to „koń by się uśmieł” – on to właśnie rzy wesoło przed pstrokatą budą pseudopoezji, reklamując wystawione w niej dziwotwory¹⁴.

Pegaz dęba Juliana Tuwima był inspiracją książki Barańczaka. Pasma podobieństw przebiega od kompozycji do treści. Ten sam w obu książkach jest charakter proponowanej czytelnikowi strategii odbiorczej. Polega ona na rozpoznaniu zastosowanej stylizacji, którą obaj autorzy wykorzystują dla rozwinięcia (Tuwim)

Gdańsk 1975. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.

11 Można by zaryzykować tezę, że słowom w poezji Barańczaka bliska jest prawidłowość obowiązująca w muzyce – dźwięki mają znaczenie w układzie relacyjnym, następstwie, natomiast pojedynczy dźwięk nic nie znaczy.

12 M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Iskry, Warszawa 2013, s. 259.

13 Tezę o „cielesnej muzyce” Tuwima postawił Piotr Matywiecki. Zob. Tenże, *Twarz Tuwima*, Wydawnictwo W. A. B. Warszawa 2007, s. 50–52.

14 J. Tuwim, *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie*, Czytelnik, Kraków 1950, s. 8.

i tworzenia (Barańczak) nowatorskich form. Odmienność genologii, stanowiącej podstawę literacko-lingwistycznej zabawy, różni obie książki. Barańczak konfrontując Tuwima *Pegaza dęba* ze swoją książką, wykazuje zasadniczą rozbieżność:

Mój Wielki Poprzednik pisze o humorystyczno-kuriozalnych gatunkach poetyckich istniejących w rzeczywistości; ja [...] w większości wypadków wołę projektować gatunki własne lub na własny sposób rozumiane [...]¹⁵.

Julian Tuwim zajmuje się tekstami o podrzędnej wartości artystycznej, które zasługują na uwagę choćby z tego względu, że musiały pochłonąć czas i energię „amatorów-cierpliwców”. W rejestrze artficyjnych gatunków znalazły się między innymi: raki, akrostychy, *carmina figurata*, tautogramy, centony, palindromy, chronostychy, ropalikony i melanże¹⁶. Absurd zdecydowanie sprawniej anektuje dramat i prozę, które są bliższe podszytej niedorzecznością rzeczywistości¹⁷, niż poezję... Poezja bowiem to – jak zauważa Tuwim – „skok barbarzyńcy, który poczuł Boga”.

Zadanie, którego podjęli się Tuwim i Barańczak nie polegało tylko na zebraniu tekstów z pogranicza nonsensu (utworów własnego bądź cudzego autorstwa), ale także na ich badawczym opracowaniu. Teksty obu poetów, zachowując cechy naukowego wykładu, śmieszą zarazem do łez. *Pegaz dęba* i *Pegaz zdębiał* to właściwie dwa tomy poetyki nonsensu, które stanowią fenomen w literaturze polskiej. Jedyną wcześniejszą książką poświęconą osobliwościom sztuki poetyckiej były ks. Wacława Sierakowskiego *Igraszki uczonego dowcipu, czyli rozmaitość gustu tworzenia wierszyków... dla zabawienia szkolnej młodzieży wydane*¹⁸ w Krakowie 1800 roku. *Wróćmy jednak do fonetu*.

15 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 8.

16 Absurd był obecny w dawnej liryce polskiej, przykłady znajdziemy choćby w *Wirydarzu poetyckim* Jakuba Teodora Trembeckiego. Oczywiście znajdziemy antologie tekstów purnonsensowych choćby Antoniego Słonimskiego i Juliana Tuwima tom satyryczny *W oparach absurdu*, cykle utworów Tuwima *Limeryki made in Poland* oraz *Limeryki w małym zwierciadle*, ale także tom *Rymowanki dla dużych dzieci* Wisławy Szymborskiej i *Bajki zwierzęce* Adama Wiedemanna. Zbiory poezji niepoważnej tłumaczył z języka angielskiego Stanisław Barańczak (*Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej, W świecie mułów nie ma regułów*, Ogden Nash), a wcześniej Antonii Marianowicz (*Księga nonsensu: rozsądne i nierozsądne wierszyki wymyślone przez Edwarda Leara... i innych*, przełożone przez Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego, *Strasznie głupie wierszyki*, przełożone z angielskiego przez Marianowicza i Minkiewicza). Na osobną refleksję zasługują humorystyczne teksty opracowane muzycznie, przykładem są *Biografioty* z muzyką Krzesimira Dębskiego wykonywane przez zespół *Affabre Concinui*.

17 Wystarczy wymienić takich twórców, jak S. I. Witkiewicz, Sławomir Mrożek, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz.

18 Zob. J. Tuwim, *Pegaz dęba...*, s. 10.

III

Julian Tuwim w rozdziale *O naśladowaniu obcych języków* również posługuje się tekstem arii, ale jedynie jako przykładem utworu włoskiego, który przypomina egzotyczny dla Europejczyka język chiński. W *Pegazie dęba* cytuje arię z opery *I Pretendenti*, która ze względu na liczne oksytony sprawia, że tekst w głośnej lekturze brzmi niczym chińskie strofy:

Fa chi sa, quello che fa,
Chi facendo far non sa,
Ha chi fa più di chi sa,
Ma chi sa di più non fa¹⁹

Fragment włoskiego tekstu jest motywowany nie semantyką, ale jego strukturą brzmieniową, w tym silnie instrumentującą głoską otwartą „a” oraz powtarzaniem przemienne oraz spowinowaconymi brzmieniem zaimkami (bezdźwięcznym k): „chi” oraz „che”.

Podane przez Barańczaka fonety kryją w sobie dodatkowe zawikłanie, wszystkie są tekstami pisanymi do muzyki. Poeta musiał w tworzywie języka polskiego znaleźć odpowiedniki dla arii napisanych „melodyjną” włoszczyzną, która ze względu na system fonologiczny, w tym brak niewygodnych zbitek głosek, jest dogodna do adaptacji muzycznej. Ukształtowanie dźwiękowe tekstu literackiego musiało, co więcej, odpowiadać tekstowi muzycznemu, będąc zarazem wygodne do wokalnego wykonania.

Fonety są szczególnym rodzajem kontrafaktury, definiowanej – za Jerzym Ziomkiem – jako:

[...] użycie istniejącej już melodii do nowo ułożonego tekstu, melodii zazwyczaj o przeznaczeniu wokalnym, wykonywanej na tyle często z tekstem starym, że między muzyką a słowem zawiązał się stosunek trwałej przynależności, dostatecznie silnej, by zastąpienie jednego tekstu słownego drugim było odczuwane jako naruszenie pewnej wspólnoty strukturalnej²⁰.

¹⁹ Tamże, s. 279.

²⁰ J. Ziomek, *Kontrafaktura*, w: tenże, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 265. Por. także *Kontrafaktura* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 260 z muzykologiczną definicją R. Falck, M. Picker, *Contrafactum*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie and J. Tyrrell, Oxford University Press, Londyn 2001, t. VI, s. 367–370. Zob. także M. Poprawski, *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 307–316.

W formule fonetu nie znalazł się termin kontrafaktura. Być może dlatego, że fonet jest sfingowanym przeszłyszeniem. Między tekstem oryginału a jego quasi-tłumaczeniem zachodzi związek brzmienia, podczas gdy kontrafaktura podkłada niezależny nowy tekst do starej melodii.

Tradycja fonetu – pisze Stanisław Barańczak – jako gatunku wywodzi się prawdopodobnie ze średniowiecznego ludowego obyczaju umyślnego przekręcania łącznikowych formuł obrzędowych i tekstów kościelnych²¹.

Tradycja ta jest żywa, o czym świadczą ciągle zdarzające się przeinaczenia; w *Requiem* Mozarta fraza „Rex tremendae maiestatis” bywa wykonywana jako „Ekskrementemajestatis”, natomiast często niezrozumiałe współcześnie słowa *Psalmu 91* Jana Kochanowskiego: „Ciebie On z łowczych oberzy wyzuje” zostają zamienione na „Ciebie On z owczej odzieży wyzuje”²² – przykłady można by mnożyć.

Fonety tworzyli Julian Tuwim, Jeremi Przybora i Wojciech Młynarski (ten ostatni spopularyzował spolszczenie portugalskiego tekstu bossa novy z pierwszą linijką o brzmieniu: *Koza u rena krechę ma*)²³. Choć fonet nie jest kontrafakturą *sensu stricto* można przyjąć, że należy do „przypadków granicznych”, które muszą być rozpatrywane w odniesieniu do sztuki dźwięków.

Aby proponowana przez fonet intertekstualna gra została podjęta, muszą zostać spełnione określone warunki. Konieczne jest synoptyczne zestawienie tekstów. W odróżnieniu od tradycyjnego tłumaczenia, które najczęściej zastępuje czytelnikowi oryginał, fonet ma uzasadnienie tylko wtedy, gdy istnieje możliwość jego konfrontacji z obcojęzycznym prototypem – synoptyczność zostaje wpisana w strategię odbiorczą. Nie chodzi zatem o proces tłumaczenia treści, ale o *transpozycje brzmieniowe*, polegające na jak najdokładniejszym imitowaniu brzmień utworu napisanego w obcym – nieznanym tłumaczowi – języku. Za Wernerem Wolfem można powiedzieć, że bezpośrednio przytoczone słowa duetu z libretta Da Pontego powodują „intermedialną ewokację muzyki w literaturze”²⁴ – czytający powinien bowiem na podstawie zacytowanego tekstu literackiego odtworzyć w pamięci muzykę Mozarta.

21 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 101.

22 Przykład pochodzi z Dusznik Wielkopolskich. Przeinaczenie jest podyktowane hiperpoprawnością – gwarą wielkopolską, w której występuje „prelabializacja”, tak zatem epitet „łowczej” zostaje poprawiona na „owczej” – zgodnie ze wzorem, nie: łosioł, ale osioł i nie: łodejdz, ale odejdz.

23 Por. S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 101–102.

24 Chodziłoby zatem o kategorię zbliżoną do: „evocation of vocal music through associative quotation”. Zob. W. Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1999, s. 68.

Poprzedzające fonety pierwsze takty arii Mozarta pozwalają zarazem założyć, że mamy do czynienia z tekstami wokalnymi, a tym samym z bezpośrednią intermedialnością (*direct intermediality*), obejmującą dzieła, w których obecne są muzyka i literatura²⁵. Otrzymujemy wówczas kontrafakturę w ścisłym sensie – niezmięnionej muzyce towarzyszyłby bowiem nowy tekst. Odkrycie fonetu-kontrafaktury jest uwarunkowane zidentyfikowaniem interpretanta – w tym wypadku muzyki. Sztuka dźwięków staje się mostem łączącym włoskie libretto z nonsensownym tekstem polskim. Z fonetem wiąże się zatem konkretny utwór muzyczny, który jest przywołany w postaci notacji muzycznej i fragmentu libretta.

Fonety są zapowiedziane muzyką, należy więc zakładać, że „otwarcie na innojęzyczność”²⁶ jest tu procesem stopniowalnym. Po pierwsze, dotyczy brzmieniowej imitacji cudzej mowy w celu stworzenia iluzji tożsamości tekstów napisanych w odmiennych językach. Po drugie, odnosi się do tego typu przekładu, który będzie – podobnie jak oryginał – dostosowany do wykonania wokalnego tak, by śpiewany brzmiał równie ujmująco jak w wersji włoskiej.

Skoro duet z *Don Giovanniego* Mozarta [...] brzmi tak pięknie w oryginalnej wersji językowej Lorenza Da Ponte, czemu by nie zachować w polszczyźnie jak najwierniej jego oryginalnego brzmienia, czyniąc jednocześnie tekst pod względem semantycznym może czymś odbiegającym od tego, co chciał nam powiedzieć włoski librecista, ale za to całkowicie zrozumiałym dla polskiego słuchacza? Jeśli nawet słowa będą znaczyły coś diametralnie przeciwnego niż tekst oryginału – nie powinno to psuć nam humoru²⁷.

Muzyka dla Barańczaka pozostaje stałym, obligatoryjnym punktem odniesienia, który będzie odtąd warunkować decyzje tłumacza. Fonet – jak każde dzieło sztuki – obwarowany jest zasadami; wibruje między konwencjonalną powagą opery a „radosną pogodą”, która umyka wszelkiej koturnowości.

Żeby definicja fonetu nie funkcjonowała jedynie *in abstracto*, zanalizujmy przykłady fonetów pojawiających się w książce *Pegaz zdębiał* – w kompendium, w którym realizacja poetyki sformułowanej się dokonała.

25 Zob. Schemat intermedialności według Wernera Wolfa. Ibidem, s. 70, a także w A. Hejmej, dz. cyt., s. 112–113 oraz M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 37.

26 E. Balcerzan, dz. cyt., s. 102.

27 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał...*, s. 102.

IV

Można założyć, że zbliżony jest czas powstania książki *Pegaz zdębiał*, wydanej w 1995 roku oraz tłumaczeń librett autorstwa Lorenza Da Ponte'go *Don Giovanni* oraz *Wesela Figara*²⁸, opublikowanych w „Res Facta Nova” w 1997 roku. Fonety i tłumaczenia w praktyce pisarskiej Barańczaka współlistnieją, wręcz wzajemnie się warunkują. I choć pierwsze przekładają brzmienie słów języka obcego na język rodzimy, zaś drugie zajmują się szukaniem przede wszystkim analogii semantycznych, to „prym ucha” w obu wypadkach jest bezsporny.

Pierwszy zacytowany przez Barańczaka fonet został ułożony na podstawie duetu *Là ci darem la mano* pochodzącego z pierwszego aktu opery *Don Giovanni* Mozarta. Duet Don Giovanniego i Zerliny²⁹ proponuje znaną odbiorcy konwencję *buffo*. Mozart i Da Ponte – podobnie jak we wcześniejszej operze *Wesele Figara* – naśmiewają się z różnic klasowych, które tracą znaczenie w perspektywie burzliwego romansu. Ujmująca muzycznym urokiem rozmowa staje się częścią przyjętej przez uwodziciela strategii. Don Giovanni zwodzi Zerlinę obietnicą małżeństwa. Epizod – daremno zresztą – uwodzenia ma charakter humorystyczny.

Dialog odbywa się po nieudanej próbie bałamucenia Donny Anny i po zabójstwie jej ojca, Komandora. Don Giovanni spotyka orszak weselny Masetta i Zerliny; zachwyca się urodą wieśniaczki. Podłożenie fonetu pod muzykę Mozarta potęguje komizm, ukazując nową interpretację utworu w nonsensownym tłumaczeniu-przeinaczeniu.

„Dramat Mozarta [...] w jednym widzeniu łączy oba – komiczne i tragiczne – oblicza świata”³⁰ – konstatuje Mieczysław Tomaszewski. Barańczak, dla którego znaczenie słowa w operze jest ważne, ale jeszcze ważniejsze jest jego brzmienie, wydobywa komizm z zestawienia różnych semantycznie a podobnych brzmieniowo fraz. Zacytujmy pierwszą partię Don Giovanniego i odpowiadający jej fragment fonetu:

DON GIOVANNI

FONET BARAŃCZAKA

Là ci darem la mano (siedem zgłosek)

Ja ci, daremna mamó, (siedem zgłosek)

/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

28 Premiera *Wesela Figara* z librettem w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka odbyła się w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 1995 roku.

29 Duet znany również tym, którzy nie interesują się teatrem operowym. O popularności może świadczyć jego częste opracowywanie przez kompozytorów (np. Wariacje *Là ci darem la mano*, Op. 2 F. Chopin, Wariacje na gitarę *Là ci darem la mano* H. Berlioz), wprowadzanie do literatury i filmu (np. *Uczta Babette* K. Blixen – duet wykonuje jedna z siostr wraz ze swoim nauczycielem).

30 M. Tomaszewski, dz. cyt. s. 71.

là mi dirai di sì. (sześć zgłosek)

//_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

dam mity, bajdy, sny! (sześć zgłosek)

//_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

Vedi non è lontano, (siedem zgłosek)

//_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

Kiedy w nią mnie wplątano? (siedem zgłosek)

//_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

partiam, ben mio da qui. (sześć zgłosek)

//_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

Czart ją by wziął na kły! (sześć zgłosek)

//_/_/_/_/_/_/_/_/_/_

Barańczak z niezwykłą dokładnością odwzorowuje w fonecie budowę sylabiczno-akcentową libretta Lorenza Da Pontego. Przytaczając duet w wersji włoskiej, tłustym drukiem wyróżnia sylaby akcentowane, co sprawia, że w synoptycznym zestawieniu łatwo odnaleźć ten sam schemat rytmiczny.

Między tekstami nawiązuje się stylistyczna gra, która przebiega na podstawie anagramów fonetycznych³¹. W pierwszym wersie: „Ja ci daremna mamó” Barańczak precyzyjnie odtwarza z tekstu włoskiego rząd samogłosek: a i a e a a o. Ta sama zależność występuje w kolejnym wersie. We frazie: „dam mity, bajdy, sny!” zostają powtórzone samogłoski z arii z jednym zaledwie odstępstwem (zamianą wysokich samogłosek – „i” z włoskiej wersji zostaje zamienione na „y”)³². Barańczak stosuje w fonecie reguły funkcjonowania anafonii, która według klasyfikacji Ferdynanda de Saussure’a, nie zastępuje asonansu, tradycyjnie imitującego jedno słowo, ponieważ dotyczy całych fraz³³.

Na przykładzie dwóch pierwszych wersów, przypadających na pierwsze zdanie muzyczne, można wywnioskować, że w tekście włoskim dominują oksytony. Trudno w języku polskim znaleźć słowa dwusylabowe, w których akcentowana jest pierwsza sylaba od końca (przypadek między innymi: „partiam”, „vorrei”, „darem”, „andiam”). Barańczak stosuje kolejne anagramowe kombinacje. Włoskie:

31 Pojęcie anagramu fonetycznego rozumiem za Adamem Dziadkiem, referującym specyfikę anagramów F. de Saussure’a. „Anagram de Saussure’a – pisze Adam Dziadek – to anagram fonetyczny, a nie literowy, który jest zwykle anagramem graficznym. W analizach lingwisty chodzi przede wszystkim o to, aby czytać i opisywać strukturę, a także rozmaite kombinacje głosek, a nie liter. Kładzie on nacisk na szczególne właściwości anagramów, które określa odpowiednio nazwami: „anafonia” (anaphonie), „hypogram” (hypogramme) i „paragram” (paragramme). Badacz opisywał zjawiska znacznie szersze od tradycyjnie pojmowanego anagramu, a jednak przyjęta przez niego nazwa nigdy nie została zmieniona i od momentu pojawienia się pierwszych prac Starobinskiego mówi się o „anagramach Ferdynanda de Saussure’a”, określając tym samym krąg problemowy, wyznaczony przez genewskiego lingwistę.” A. Dziadek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a: historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 112.

32 Zaistniałe rozbieżności są zawsze świadomą decyzją autora. Oboczności polegające między innymi na zamianie „i” na „y”, dotyczą samogłosek wysokich, przednich.

33 A. Dziadek, dz. cyt., s. 112.

„darem” jest słowem-tematem, na którym zostało nadbudowane polskie słowo „daremną”; dodatkową trzecią sylabę „-na” poeta rymuje z rodzajnikiem włoskim „la”, zachowując tę samą głoskę otwartą w wygłosie i równą liczbę sylab w wersie. Poszukiwanie słów-tematów naprowadza na kolejne zakodowane w fonecie anagramy. W wygłosie trzeciego wersu włoskie słowo „lontano” jest podstawą anagramu „wplątano”. Analogie brzmieniowe słowa włoskiego i polskiego nie pokrywają się z zapisem literowym; nie mamy jednak do czynienia z homonimem, ponieważ cząstka „-lątano” w języku polskim jest niesamodzielną znaczeniowo. Podobna gra zachodzi między słowami „qui” i „kły”, które różnią się zaledwie samogłoskami w wygłosie – w mowie różnica zapisu („qu” – „kł”) zostaje zniwelowana. W dalszej części tekstu, w tym także w partii Zerliny, rozszerza się wachlarz powiązanych fonetycznie włosko-polskich par anagramów, na przykład: „forte” – „fordem”, „sarei” – „sklei”, „non son” – „słoń”, „felice” – „nie liczę”, „trem” – „krem”, „a ristorar” – „arystokrato”, „andiam” – „mniem”. Zgodnie z zasadą tworzenia fonetów anagramowe koligacje są tym zabawniejsze, im bardziej ich brzmienie okazuje się podobne, zaś znaczenie odległe.

Zerlina odpowiada Don Giovanniemu; skonfrontujmy jej partię ze słowami fonetu:

Zerlina (libretto Lorenza Da Pontego) Zerlina (fonet Stanisława Barańczaka)

Vorrei e non vorrei... (sześć zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

Goreje lej logorei (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

mi **trem'** un **poc'** il **cor.** (sześć zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

i w krem ubogi tort. (sześć zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

Felice, è **ver**, **sarei**, (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

Nie liczę, że serca sklei (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

ma **può** **burlarmi ancor'**. (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

to tło: burd, lań, bijań mord. (siedem zgłosek)

___/___/___/___/___/___/

Tekst włoski śpiewany przez Zerlinę wymaga wyjątkowej dbałości dykcyjno-artykulacyjnej, jest bowiem nasycony persewerującym „r”, głoską, która poprawnie śpiewana pozwala uzyskać dobry rezonans. „R” ma także znaczenie przenośne i onomatopieczne, wpisuje się w drzenie i rozterki serca Zerliny („mi trem' un poc' il cor...”). Barańczak w fonecie stara się zachować nie tylko te same głoski, ale także częstotliwość ich występowania. W polskim tekście znajdujemy zatem paralele brzmieniowe w słowach: wł. **vorrei** – pol. **gorej**, wł. **cor** – pol. **tort** czy rymie, wzmocnionym anagramowym przestawieniem: wł. **ver sa(re)** – pol. **serca**.

Wers: „Ma **può** burlarmi ancor” zostaje „przetłumaczony” jako: „**to tło: burd, łań, bijań mord**”. Barańczak wprowadza aż pięć oksytonów, rzadkich w języku polskim. Wyrazistość dźwiękową głoski „r”, pojawiającej się trzykrotnie w wersji włoskiej i dwukrotnie w fonecie, Barańczak wzmacnia jednosylabowymi neologizmami. Łatwo je znaczeniowo zidentyfikować, ponieważ pochodzą od „przeina-czonych” fleksyjnie form: „łań” to dopełniacz liczby mnogiej rzeczownika „łajanie” (w mianowniku „łajania), na którego wzór zostaje utworzony neologizm: „bijania”, pojawiający się w formie dopełniacza „bijań”. Można przyjąć, że neologizmy dwusylabowe nie mają ustalonego akcentu, dlatego są „elastyczne” w muzycznej interpretacji. Słowa: „To tło [...] łań” nie powinny się kojarzyć z pejzażem z łańciami na drugim planie, podobnie jak „bijanie mord” intuicyjnie należy odnieść do „bicia”, czy lepiej w tym wypadku „objiania”, nie chodzi bowiem o „mord”, czyli morderstwo, ale o liczbę mnogą rzeczownika „morda”. Wrażenie rozdymania frazy, zakodowane we włoskim słowie „**può**”, Barańczak uzyskuje zamieszczając w sąsiedztwie wyrazy z akcentowanym „o”: „**To tło**”. Wybuchowe „b” ze słowa „burlarmi” pojawia się w słowach „burd” i „bijań” – zastanawiające, czy eksplozywność głoski nie można by w tym wypadku traktować jako „fonetycznej groteski”, polegającej na potęgowaniu dźwięczności pierwowzoru.

Fonet – jako tekst do śpiewania – jest ograniczony delimitacją językową oraz muzyczną. Interdyscyplinarna analiza porównawcza podąża za (ro)zbieżnościami tekstów literackich i tekstu muzycznego. Prześledźmy zależności między tekstami językowymi a zapisem nutowym. Muzyka Mozarta opowiada, niosąc ze sobą poczucie logiczności i spójności rozgrywających się na scenie dramatycznych wydarzeń. *Là ci darem la mano* jest skomponowana w pogodnej tonacji A-dur. Duet, nazywany także zdrobniale „duettino”, składa się z dwóch części. Pierwsza jest utrzymana w tempie umiarkowanym andante i metrum 2/4. Wypełnia ją dialog Don Giovanniego z Zerliną, rozdartą między pożądaniem a współczuciem dla swojego narzeczonego Masetta. Druga część następuje po fermacie. Don Giovanni i Zerlina śpiewają razem: „Andiam, andiam mio bene...”. Zerlina przystaje więc na prośbę Don Giovanniego. Muzycznym odpowiednikiem pośpiechu i zniecierpliwienia (podniecenia) kochanków jest zmiana tempa na allegro, a metrum z 2/4 na potrójne taneczne metrum 6/8. Rozbudowana koda jest eksplozją triumfującej miłości.

Duet rozpoczyna się rozpoznawalnym i powracającym tematem *Là ci darem la mano*, który po raz pierwszy pojawia się w partii Don Giovanniego (barytonu); zacytujmy cały pierwszy okres muzyczny, podkładając pod nuty oryginalne słowa włoskie, fonet oraz tłumaczenie libretta:

Partia Don Giovanniego:



Là ci da-rem la ma-no, là mi di-rai di si.	Ve-di, non è lon-ta-no. Par-tiam, ben mio, da qui.	
Ja ci, da-rem-na ma-mo, dam mi-ty, baj-dy, sny.	Kie-dy w nią mnie wplą-ta-no? Czart ją by wziął na kły!	
Daj mi tę dłoń ko-cha-ną, mój ziem-ski raj to ty,	nie-chaj się ja-wą sta-ną mi-ra-ze i zło-te sny!	

Rys. 1. Pierwsze takty z partii Don Giovanniego, włoskie słowa L. Da Pontego, fonet i tłumaczenie S. Barańczaka.

Temat Don Giovanniego to klasyczny okres muzyczny zbudowany z dwóch zdań: poprzednika (dominanta) i następnika (tonika). W pierwszym takcie zarówno w wersji włoskiej, jak i w polskiej obserwujemy zgodność akcentów muzycznych i językowych. W słowach „darem” i „darema” dźwięk najwyższy i o największej wartości przypada na sylabę akcentowaną („rem”). Zarówno wartość nut, jak ich wysokość w słowie „mano” akcentuje pierwszą sylabę od końca, zatem wbrew zasadzie języka włoskiego – ósemka (fis) jest na sylabie „ma”, podczas gdy ćwierćnuta z kropką (h) akcentuje ostatnią sylabę „no”. Synkopa jest jednak niepełna (z eliptyczną pauzą), dlatego akcent na „raz” (na sylabę „ma”) pozostaje wyczuwalny. Nie zmienia to jednak faktu, że intonacyjnie fraza nie jest zgodna z prozodią włoską. W fonecie Barańczaka występuje analogiczne rozłożenie akcentów, z tą jednak różnicą, że w drugim takcie brzmieniowy odpowiednik słowa włoskiego: „mamo” można potraktować jako wykrzyknienie, wówczas transakcentacja jest uzasadniona emfaticznie: **mamo!**

W czwartym takcie występuje fundamentalne dla całej partii uwodziciela słowo „si”, będące przypieczętowaniem starań o Zerlinę. „Si” znajduje się na mocnej części taktu, muzycznie akcentowanej na raz, po nim następuje pauza; to swoisty koniec muzycznej odpowiedzi na dwa pierwsze takty. Takt drugi był zakończony antykadencją; takt czwarty kończy się kadencją – ćwierćnutą i najniższym dźwiękiem w zdaniu muzycznym „e”. W wypadku fonetu w tym samym miejscu partytury przypada słowo „sny”, które jest uzasadnione brzmieniem zbliżonym do włoskiego „tak”.

Barańczak, tłumacząc libretto Lorenza Da Pontego, musiał się kierować literacką stroną wyznania Don Giovanniego. Fragment: „**là mi dirai di si.**” zostaje przełożony na słowa: „mój ziemski raj to ty” i choć tłumaczenie nie jest wierne, to logika językowo-muzyczna zostaje obroniona, bowiem na końcu czwartego taktu poeta eksponuje ważny, odnoszący się do Zerliny, zaimek osobowy „ty”.

Na ósmy takt przypada koniec zdania rozkazującego. W muzyce wykrzyknienie jest oddane dużą wartością na mocnej części taktu, po której występuje pauza, w ten sposób wyśpiewane przez Don Giovanniego „qui” brzmi jak skierowane do Zerliny nawoływanie: „Idźmy stąd!” („Partiam [...] da qui!”). Barańczak w ostatnim takcie również stawia słowa najważniejsze: znajdujemy tam słowo „kły”, należące do sparafrasowanego frazeologizmu „wziąć na ząb”.

Dla uzyskania pełniejszego obrazu zależności między librettem i fonetem zanalizujemy partię Zerliny:

Vor - rei, e non vor - re - i, mi tre - ma un po - co il cor, fe - li - ce, è ver, sa - re - i, ma può bur - lar - mi an - cor
 Go - rej - e lei lo - go - rei i w krem u - bo - gi tort. Nie li - czę, że ser - ca skle - i to tło: burd, lań, bi - jań mord.
 I pra - gnę, i się bo - je; nie - po - kój ser - ce rwie. Czy o - biet - ni - ce two - je są praw - dą ser - caczy mo - że nie,

Rys. 2. Pierwsze takty z partii Zerliny. Słowa włoskie L. Da Pontego, fonet i tłumaczenie arii S. Barańczaka.

Zerlina toczy bój z własnymi myślami i pragnieniami. Jej odpowiedź Don Giovanniemu zaczyna się od przedtaktu. Partia amanta charakteryzowała się porządkiem i symetrycznością – wers zazwyczaj zamykał się w obrębie dwóch taktów. Analogicznej paralelności między taktem a wersem nie znajdziemy u sopranistki; w jej partii granice taktu wypadają wewnątrz wersu i są dodatkowo urozmaicone dużą różnicą wartości oraz wysokości dźwięków na granicy taktu (szesnastka obok ósemki z kropką).

Zerlina śpiewa: „Vorrei, e non vorrei”. Wątpliwości bohaterki podkreśla synkopa w czwartym taktcie, która wprowadza transakcentację do słowa „vorrei”, dzieląc je nie na dwie, ale na trzy sylaby (vor-re-i). Rozchwiane uczucia bohaterki zyskują więc wsparcie muzyczne i fonetyczne (persewerujące r). W tym samym fragmencie muzycznym Barańczak zamieszcza wers „Goreje lei logorei”, który można zrozumieć jako refleksję metatekstową. Czasownik „gorzeć”, oznacza palić się, ale także być ogarniętym przez silne, gwałtowne uczucie³⁴. W tym wypadku goreje logorea, czyli słowotok, bezładne, szybkie wypowiedanie słów. Paronomazja „goreje lei logorei” to charakterystyka pracy amatora-fonetologa, który intensywnie zastanawia się nad doбором słów i doбором brzmień.

Pisanie fonetu do muzyki wymaga zachowania zgodności akcentów i liczby sylab w obrębie wersu (a tym samym frazy). Duet *Là ci darem la mano* potraktowany jest sylabicznie, zatem w sposób eksponujący znaczenie. Ligatury pojawiają się jedynie w ostatnich analizowanych frazach omawianych partii, kończąc okres muzyczny – a jednocześnie pierwszą kwestię Don Giovanniego i Zerliny.

Ostatnia kulminacyjna część to cabaletta; jest wykonywana w duecie, w tempie szybszym niż wcześniejsze zwrotki.

³⁴ Współcześnie kojarzy się przede wszystkim z przysłowiem „na złodzieju czapka gore”.

Allegro

for - te, non son più for - te! An - diam! An - diam, an - diam, mio

An - diam! An - diam! An - diam, an - diam, mio

be - ne, a ri - sto - rar le pe - ne d'un in - no - cen - te a - mor!

be - ne, a ri - sto - rar le pe - ne d'un in - no - cen - te a - mor!

Rys. 3. Finalna część duetu *Là ci darem la mano*.

Andiam, andiam, mio bene,

a ristorar le pene
d'un innocent amor!

(Wariant zakończenia:)

Andiam, andiam, mio bene,
a ristorar le pene
d'un innocent amor!

Mniam-mniam, mniam-mniam
– jedzenie!

Ja restauracje cenię,
więc, mimo cen, tam chodź!

Mniam-mniam, mniam-mniam
– jedzenie!

Arystokrato, mienie trwoń i na krem,
i tort!

Słowa: „Andiam, andiam, mio bene,/ a ristorar le pene/ d'un innocent amor!”, które w polskiej wersji mogłyby zostać przetłumaczone jako „Chodźmy, chodźmy, moje kochanie/ ukoić cierpienie / niewinnej miłości”, są zastąpione słowami onomatopiecznymi, o anagramowym pochodzeniu; słowo „andiam” zostało zamienione na „mniam”, w którym powtarzają się te same głoski (m, n, a, i) tylko w innej konfiguracji. Wyrażenie przyimkowe „mimo cen” – nie tylko brzmieniowo, ale i znaczeniowo wpisuje się we włoskie „innocent” (pol. niewinny), w którym kryje się nazwa monety „cent”. „Mimo” oraz „inno” są poza tym związane rymem. Z kolei czasownik „ristorar” oznaczający „odnowić”, „odświeżyć” skojarzony jest z rzeczownikiem „restauracja”, zatem innym słowem pochodzenia włoskiego, którego znaczenie zasadniczo odbiega od sensu pierwowzoru. Konsekwencją dźwiękowych transpozycji z jednego języka na inny język są pary rymowe: „jedzenie” – „bene”, „le pene” – „cenię”. Koda w fonecie Barańczaka to punkt kulminacyjny nonsensownych skojarzeń, które występują w dwóch równorzędnych wariantach.

W zakończeniu duetu żywioł muzyki dominuje, swobodnie interpretując akcenty językowe. W trzecim taktie ligatura w słowie „bene” przypada na ostatnią sylabę, a nie pierwszą, jak nakazywałby zwyczaj językowy. Analogiczne transakcentacje zachodzą w fonecie, w którym eksponowana muzycznie jest ostatnia zgłoska słowa: „jedzenie”. Barańczak wykorzystuje przesunięcie akcentu dla wydobycia komizmu muzyczno-językowego – podkreślone jest bowiem słowo banalne, nieprzystające do charakteru arii.

V

Czas wrócić do pytania, w jaki sposób Barańczak słucha arcydzieł. Odpowiedzi pół żartem, pół serio udziela sam autor *Geografiołów*:

Ostatecznie, czy słuchacz jakiegokolwiek opery w ogóle próbuje zrozumieć słowa wyśpiewywane przez te wszystkie tenory i koloraturowe soprany? Nie próbuje i ma rację, bo i tak tekst jest albo po włosku, którego to języka słuchacz nie rozumie, albo przełożony na język polski tak okropnie, że lepiej się w to zanadto nie wsłuchiwać³⁵.

W tym kontekście istotny okazuje się w przypadku fonetu zarówno proces przekładu, rozumianego w tej szczególnej sytuacji jako transponowanie brzmień języka obcego na język rodzimy, jak i – przede wszystkim – cel humorystycznego przełamywania konwencji. W podobnym – choć jeszcze bardziej ostrym – tonie wypowiadał się Julian Tuwim o librettach operetek:

tłumacząc operetki, nie mogę się oprzeć pokusie i wykręcąc z pasją *szczęścia zdrój w miłości cud*, a to dlatego, że bohaterka ma, jak wiadomo, usta *śladkie jak miód* do ukochanego zaś mówi: *Skarbie mój*. Wszystko musi się tam rymować, więc co robić?³⁶.

W operze muzyka stanowi obligatoryjny element, zaś tekst językowy jest opcjonalny³⁷. „W operze – pisze z kolei Anna Barańczak – jest zasadnicza nadrzędność kodu muzycznego nad wszystkimi innymi”³⁸ [...]; „jedynie muzyka jest w spektaklu operowym składnikiem stale obecnym [...]”³⁹. Fonet – podobnie jak kontrafaktura – zakłada, że pod muzykę można podłożyć fakultatywne treści, zarazem: „Ja-

35 S. Barańczaka, *Pegaz zdębiał...*, s. 102.

36 J. Tuwim, *Kilka słów o operetce*. Cyt. za programem operowym, J. Strauss, *Zemsta nietoperza*, Teatr Wileki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Poznań 1993, (brak numeracji stron).

37 Nie występuje na przykład w uwerturze.

38 A. Barańczak, *Gesty śpiewaków operowych*, „Teksty” 1972, nr 1, s. 134.

39 Tamże, s. 135.

kiejkolwiek przeróbki tekstu muzycznego byłyby jednak traktowane jako rozbicie struktury utworu; stanowią one niewymienny składnik spektaklu operowego⁴⁰.

Barańczak formułując definicję fonetu zakłada, że tekst językowy w arii będzie traktowany jako element muzyczny. Przywraca poniekąd słowom ich niereferencyjną, wartość brzmieniową. Lingwistyczna zabawa nie jest jednak wolna od reguł. Tłumacza obowiązują restrykcyjne zasady pisania tekstu pod konkretną muzykę. Barańczak respektuje zatem zapis nutowy, dbając o zgodność akcentów muzycznych i językowych. Zachowuje budowę sylabiczno-akcentową włoskiego pierwowzoru; szuka rzadkich w języku polskim rymów męskich, które są ważne, bo najczęściej przypadają na miejsce akcentowane. Operuje jednostkami syntaktycznymi, które pokrywają się z frazą muzyczną⁴¹. Fonety unikają niewygodnych zbitok spółgłoskowych, najczęściej kończą frazę głoską otwartą lub – ewentualnie – spółgłoskami „płynnymi” lub nosowymi, a nie wybuchowymi czy „syczącymi”. Precyzyjnie kopiują budowę głoskową libretta Da Pontego, zachowują te same samogłoski, które – jak wiadomo – są najważniejszym brzmieniem tekstu, zaś w muzyce niosą melodię⁴².

Tłumaczenie tekstów wokalnych jest zazwyczaj przedsięwzięciem karkołomnym, które często kończy się porażką. Barańczak to zadanie dodatkowo komplikuje, starając się w fonetach o maksymalne ulepszenie harmonii dźwiękowej poprzez szereg intertekstualnych zależności rymowych, rytmicznych, anagramowych... Piętnowanie jednostkowych odstępstw od wersyfikacyjno-akcentowego kształtu oryginału byłoby w tym wypadku buchalterią.

Fonet to gatunek bezprecedensowy, sytuujący się między medium – literatury i muzyki. Zaprasza on czytelnika do potrójnego sposobu lektury. Pierwszy sposób pozwala traktować fonet – dość naiwnie – wyłącznie jako „poezję nonsensu”. Drugi projektuje lekturę synoptyczną, polegającą na konfrontowaniu tekstu oryginału z quasi-przekładem i na śledzeniu intertekstualnych zależności. Trzeci, najbardziej gruntowny sposób odczytania, zakłada interpretację interdyscyplinarną, wpisującą się w „estetykę intermedialności”⁴³. W dwóch pierwszych odczytaniach dominującym medium pozostała literatura, zaś sam fonet był formą homogeniczną, zamkniętą w jednym medium. O innowacyjności fonetu przesądza dopiero jego hybrydyczność, która zakłada obecność muzyki jako nieodłącznego składnika gatunku. Barańczak zatem „nie zaprasza wszystkich czytelników na tę samą ucztę”⁴⁴. Największą

40 Tamże.

41 Zob. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 295.

42 Na samogłoski przypadają akcenty, kształtując w ten sposób brzmienie tekstu.

43 Zob. K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.

44 U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, w: tenże, *O literaturze*, tłum. Joanna Ugniewska, Muza 2003, s. 204.

satysfakcję z lektury fonetów będą mieli zatem ci, którzy odkryją zakodowaną w nich „ironię intertekstualną” (U. Eco), a następnie podoją intermedialnym tropem.

Lekturze fonetów towarzyszy odmiana śmiechu intelektualnego, będącego reakcją na absurd. Ważna okazuje się konstatacja, że „oto mamy do czynienia z sytuacją alogiczną, absurdalną, a jednocześnie uznanie, iż [...] umyślny układ elementów ma w sobie swoistą lekkość, w porównaniu ze sztywnymi konstrukcjami logicznymi⁴⁵”. Wpisując niedorzeczne treści w partyturę odkrywamy kolejną sytuację komiczną – oto tekst, który jest zaprzeczeniem reguł ścisłego rozumowania, spełnia restrykcyjne warunki stawiane arii, w której nie ma przyzwolenia na przypadkowe spotkania słów i dźwięków.

W gruncie rzeczy różnica między poezją jako gestem egzystencjalnym a poezją jako zabawą tkwi tylko w napięciu między powagą a nie-powagą – stwierdza Krzysztof Biedrzycki i dodaje – tyle że jest to różnica złudna. Zabawa – wbrew pozorom – podszyta jest powagą zaangażowania (jeśli ktoś poważnie się nie angażuje w zabawę, jest „popsuj-zabawą”) i powagą konsekwencji⁴⁶.

Napisany na kanwie duetu *Là ci darem la mano* fonet to jeden z wielu dowodów na muzyczny porządek w poezji Barańczaka. Słuchanie muzyki i słuchanie języka to wytyczne dla nowej, intermedialnej genologii. „Stanisław Barańczak miał fenomenalny słuch muzyczny – pisze Tomasz Cyz – w jakimś sensie komponował wiersze jak muzykę [...] Szukał słowa, które nie tylko znaczą, lecz także brzmi⁴⁷”. Barańczak stara się uwolnić w fonecie język z niewoli sensu, kierując go w stronę muzyki, ten sam zresztą kierunek obiera cała jego twórczość. W poezji za błyskotliwymi rozwiązaniami poetyckimi uzyskiwanymi często na granicy *serio* i *buffo*, na granicy muzyki i słowa kryje się to, co najważniejsze – głęboka tęsknota za utraconą harmonią świata.

Bibliografia (wybór)

Balcerzan Edward, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatologii i komparatyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

⁴⁵ Maria Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1987, s. 16.

⁴⁶ K. Biedrzycki, *Gra sensu i nonsensu. Poważna i nie-poważna poezja Barańczaka scalona*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5–6, s. 237–238.

⁴⁷ *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, Postowie Tomasz Cyz, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 364.

- Barańczak Anna, *Gesty śpiewaków operowych*, „Teksty” 1972, nr 1, s. 133–142.
- Barańczak Stanisław, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Biedrzycki Krzysztof, *Gra sensu i nonsensu. Poważna i nie-poważna poezja Barańczaka scalona*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5–6, s. 14–23.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.
- Dziadek Adam, *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a: historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109–125.
- Kozak Jolanta, *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Stanisław Barańczak *śłucha arcydzieł*, posłowie Tomasz Cyz, Wydawnictwo a5, Kraków 2016.
- Tuwim Julian, *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie*, Czytelnik, Kraków 1950.
- Wolf Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 1999.
- Ziomek Jerzy, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Aleksandra Reimann-Czajkowska

Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki

Streszczenie

Artykuł zatytułowany *Kiedy ucho robi oko czyli o fonetach Stanisława Barańczaka* podejmuje problematykę związków muzyki ze słowem. Interdyscyplinarne interpretacje wybranych fonetów – gatunku zaproponowanego przez Barańczaka w książce *Pegaz zdębiał* – przedstawiają tłumaczenia-przeinaczenia – praktykę translatorską polegającą na słuchaniu muzyki Mozarta i libretta Da Ponte’go. Quasi-tłumaczenia Barańczaka często pozostają w semantycznej sprzeczności z oryginałem, zachowują dyscyplinę wymaganą od tekstów pisanych do muzyki. Uzyskany w fonetach efekt podwójnej, muzyczno-literackiej przynależności, a zarazem wszechobecny humor pozwalają zrozumieć, w jaki sposób Barańczak słuchał arcydzieł.

Słowa kluczowe: intermedialność, sztuki siostrzane, opera, *Don Giovanni*, libretto

When the Ear Gives the Eye – Stanisław Barańczak's *fonety*

Summary

This paper examines the question of the relations between music and the written word. Interdisciplinary interpretations of selected *fonety* – a literary genre proposed by Barańczak in *Pegaz Zdębiał* – discuss translation twists, a form of translation based on listening to the music of Mozart and the libretto of Da Ponte. Barańczak's quasi-translations, often semantically contrary to the original, maintain the discipline required of texts written to match music. The double effect gained in *fonety* [translation-parodies], musical-literary provenance and at the same time ubiquitous humour, allow the reader to understand how Barańczak interpreted musical masterpieces.

Keywords: Intermediality, Opera, the Sister Arts, *Don Giovanni*, Libretto

Aleksandra Reimann-Czajkowska – literaturoznawca, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Dysertację zatytułowaną *Formy muzyczne w literaturze dwudziestego wieku* obroniła w 2008 r. Autorka książek *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak* (Poznań 2013) oraz *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (Kraków 2018). Publikowała m.in. w „Przestrzeniach Teorii”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Res Facta Nova”. Jej teksty krytycznoliterackie ukazywały się w „Nowych Książkach”, „Frazie”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Twórczości” i in.

Krystyna Pietrych*

 <https://orcid.org/0000-0001-9796-185X>

Tkaczyszyn-Dycki's Continuous "Song About..."

Bohdan Pociąg, an outstanding musicologist, convinced of the existence of the spiritual dimension of music and its metaphysical essence, once said about the links between music and poetry:

If one wants to talk about poetry – its essence, or rather about the essence of ideal, complete poetry – [...] one has to distinguish three essential components that make it complete and ideal. This is how I see it. The first of them is the sing-song quality or musicality, and it consists of sonority, rhythm and rhyme [...]. This musicality is for me the most important feature of ideal poetry today, but Sarbiewski also wrote about it in his treatise *De perfecta poesi* and it is precisely what I am referring to here. [...] And now, in my opinion, contemporary poetry lacks that very [...] element of musicality. Often, at least, it seems to me to be suffering from some sickness because of the lack of musicality – that sonority, that sing-song quality, rhythm or rhyme, all that together¹.

I start with Pociąg's statement, who, idealistically and today too traditionally, not to say anachronistically, saw the rudiments of poetry in the close relationship of music, imagination and metaphysics, because it is a convenient pretext to reflect on the

* Dr hab. prof. Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: pietrych@op.pl

1 *Rozmowa Pociąga z Rymkiewiczem w Milanówku* [Pociąg's interview with Rymkiewicz in Milanówek]. Apart from musicality, according to Pociąg the markers of ideal poetry are also "imagination playing with the so-called reality" and "metaphysicality, with the addition of: transcendence and mysticism". <http://www.podkowiaskimagazyn.pl/archiwum/rozmowa24.htm> [dostęp: 28.08.2009]

musicality of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's poems. Tkaczyszyn-Dycki is one of the few contemporary poets whose work fulfills Pocij's criterion of ideal poetry. Anyone who has come into contact with these works in their written form, and even more so when reading them out loud, will have no doubt that Tkaczyszyn-Dycki reactivates this method of composing poetry, in which the word regains its aural power, and its sound dominates over semantics. This does not mean, of course, that the author of *Peregrynarz* decided to resurrect a mode of sung poetry, long since rejected by modern poetry, which conveys in a Romantic and Symbolic spirit that which is otherwise inexpressible. Dycki, a contemporary poet, draws on a more distant past than his predecessors from the first half of the nineteenth century, the Young Polish poets, and addresses the distant origins of poetry, its archaic roots, exploring whether in the Postmodern world the primeval lyric model, in the source sense of this word, has any potency and can still be utilized, beyond stylistically oriented measures. His attitude is not one of planned experimentation and distanced research, but of ecstatic dedication, to the rule of poetic "frenzy". How does a contemporary poet become an inspired singer, while at the same time aware that today it is impossible to experience an undisturbed state of creative enthusiasm? If one is to achieve the equivalent of such a state of affairs, even to an incomplete degree, for what purpose does he or she perform the lay, or rather, to cite the poet, the song?

All those who write about Tkaczyszyn-Dycki agree on one thing: that repetition is a specific signature of his poetic diction of works such as *The Song of Dependencies and Addictions* (2008), to cite the title of the most acclaimed volume (Nike Award, Gdynia Award, 2009). Thus critics talked about poetry "filled with repetitions and recitations"², with "mantra-like repetition, [which – K. P.] brings to mind prayers, rituals, spells"³, "obsessive repetitions of phrases, themes, images and situations" or "the "unreasonableness" of certain recurring phrases, which [...] makes a great impression"⁴ – these are the most expressive judgments. One could say that Tkaczyszyn constantly repeats "his" song. This is not primarily because he incorporated that very word into the titles of many of his poems, thus pointing to the close relationship between poetry and singing. It is worth noting that texts with "song" in the title (e.g. *A Song About a Fairground Rooster*, *Little Shepherd's Song*, *A Song about a Rake*, *A Song About Cigarette Butts*) are not fundamentally different from others, neither in the poetological (especially versificational) nor in the thematic dimension. It can therefore be said that, in fact, every poem, regardless of the title it bears, is a song in the sense that the poet defines it. This special "songfulness", based on repetitions, chorality, and a uniquely performed sing-song quality, is a permanent foundation and inseparable dimension of all of Dycki's

2 G. Jankowicz, *Alegoria (Dycki)*, „Studium” 2005, no. 2, p. 129.

3 A. Wolny-Hamkało, *Tkaczyszyna-Dyckiego życie z duchami*, „Gazeta Wyborcza,” October 4, 2009.

4 A. Kałuża, *Uzależnienia*, [biuroliterackie.pl / przystan / czytaj](http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj)

texts. It is also worth noting that these texts, by virtue of the author's decision, become songs, not lays. Revealed in such genre qualifications is a tendency to diminish the importance and meaning of one's own words, their – perhaps perverse and deceptive – depreciation and shallowing, indicating their ordinary, everyday roots, far from the lofty, often sacralizing speech of the Romantic or Young Poland's bard, who most often created lays.

Reading successive poems by Tkaczyszyn-Dycki, we are in contact with One Poem, constantly re-written, which while never fully realized, exists to some extent in every realization, but never completely and ultimately. This is the reason for his subsequent attempts to create a constantly repeated, never-ending song. Everything that appeared at the very beginning (already in the volume of *Nenia and other Poems*, 1990) will later reappear in numerous versions, installments, variants, subsequent realizations and repetitions – and so the great themes of this poetry will always return: death, love, eroticism, illness, the body. Also evident from the very beginning is the sophisticated style, often identified with mannerist, baroque stylizations, and subsequent realizations of the One Poem are marked by the return of the same words, sentences, phrases, characters, events, images... Thus, the debut is the paradigmatic volume for all of his work, an anticipation and an essential extract of further development. And repetition is the signature of this poetry, the primary technique shaping the statement both in terms of content and expression, a great rhetorical figure and a basic proseodic procedure. Repeating is much more important than just a stylistic or phonetic way of organizing an expression – it is the expression's essence and principle in terms of versification and meaning; something without which no poem (so: first, next, last, and, in this case – again another) would be possible. In general, speaking without constant repetition would be impossible, and what we are trying to say would be doomed to total silence⁵.

5 For very interesting comments on the different functions of repetition, see G. Tomicki, *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin, Bezręcze 2015, especially the chapter *Funkcje powtórzenia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* (p. 117–145). It is worth quoting here the fragments of the researcher's conclusions which activate meanings similar to those I am interested in: "There is [...] a mechanism of repetitions, an 'eternal return of the same', the memory of the same events, processes of sensations, traumas, the same states of things and states of mind, the memory of the same cases of life and the same, indefinitely postponed, constantly occurring death. So there are micronarrations repeating the histories that have seemingly already been processed by the consciousness, arranging them into a sequence of constant breaks and references, into a spinning wheel of obsessions, compulsions and perseverations, into a 'claustrophobic story of unsolved (unsolvable?) mental and existential conflicts that persist from birth to the present day' [...].

But the primary function of the ritualization of expression [by repeating – K.P.] is the ritualization of one's own way of being in the world, i.e. the mythization of the world itself, i.e. the attempt to transform it into an environment friendly to the existence immersed in it" (p. 123–124).

The poems of Tkaczyszyn-Dycki are governed by the logic of substitution. The first rule here is a special substitution, a change of value within this seemingly constantly talked – one can even get the impression that the (over)talked – utterance. This (let us keep this term for now, even though it is not the most fitting) poetic talk, or more precisely its subsequent segments or episodes, are links in widely understood poetic expression. Expression that is always incomplete, imperfect, not final, random, violating the rules of traditionally developing lyrical expression; situated on the borderline, beyond which the area of communication atrophy stretches, where only some asemantic, though subject to rhythmic regularities, already extraverbal noise would be heard or... silence would fall. All the poems that Dycki stubbornly writes are substitutes for the One Impossible Poem; they are attempts to speak in spite of everything; speaking about could never be said; speaking about the “weak” world full of disability, fragility, changeability; speaking despite doubt about the ability to speak; speaking with the knowledge that language as a mediation method never achieves the Real in the Lacanian sense⁶. This is probably the reason why this poetry constantly starts again, from the very beginning, with faith (or is it still with faith? or maybe rather unbelief?) that this time it will be possible to not just say something but to add, reveal, recall or, as the poet himself says, “throw in”⁷. This multiplicity, this peculiar rhetorical-rhythmic excess, is a testimony to the impossibility of a full and finite statement, adequate in relation to the experience that is expressed and simultaneously inexpressible in its essence. On the other hand, however, only an obsessive rhythm and repetition, and not the semantic dimension of the text, are capable to cope with this experience, or at least accompany it to some limited extent.

Dycki’s inimitable voice, built on “incantation-like repetition”⁸ results from his personal traumatic experience – from his inability to name/express his own inner states, but also from a particular perception of the world, which always appears to be amorphous, fluid, unsupportive, unfinished, subjected to the power of death, therefore always – hurtful and oppressive.

The particular way of using language in the case of Tkaczyszyn’s poetry is extreme – not only is it far from conscious discoursivization and conceptualization, but it also violates the boundaries of traditionally understood textuality. Dycki’s poem questions the linearity of expression, subject only to recurring rhythms; it is processual, but not teleologically oriented, constantly flowing – with no beginning and no end. A text that is impossible and extreme at the same time. In fact, it is

⁶ See. G. Tomicki, *op. cit.*, p. 132–138.

⁷ This is the word (“throw in” – *dorzucić*) that Tkaczyszyn-Dycki himself often used, adding something “from himself” after subsequent papers during the conference devoted to his own writings (Poznań; May 4–5, 2012).

⁸ G. Tomicki, *op. cit.*, p. 121.

not so much a text as – let us stress it again, bringing out the immensely important opposition to semantics – a sound, that is, voice.

Therefore, taking into account the extremes of this poetic project, which has an enormous impact (positive or negative) on the audience, it is necessary to ask how a "Dycki poem" is created, bearing in mind the warning once formulated by Piotr Śliwiński:

Dycki ridicules most of the ready-made languages of interpretation, even those very eccentric, involuntarily showing that they can be perfectly (i.e. just as insufficiently) substituted with well-intentioned languages. The poet requires something separate, a language that is able to describe the wound left behind by this poetry, which represents the impossible to comprehend by itself. [...] In a sense, it requires of an interpretation deliverance from one's own dilemmas, the tender killing of anxieties within it. The impossible⁹.

How, then, is this permanently unfinished poem by Dycki, based on returns, repetitions, digressions and additions, created? This is a flow I have once called trance-like¹⁰.

Reading this poetry in chronological order, one can see a certain regularity. Well, in his debut volume, there is already an intra- and extra-textual repetition combined with inversion. The rhythm of repetitions in *Nenia* does not yet organize the whole space of the volume – there are often poems where there is no repetition. The text becomes more independent, although it can hardly be described as fully autonomous in this case, as leitmotivism is still a strong link between subsequent poems. However, already in his subsequent volume, *Peregrynarz*, there are far fewer independent works, even if only in such a way, that are not directly involved in the order of repeated sequences. In this volume, the types of repetitions that already exist in *Nenia* are interwoven and intersected, but there are many thematic, syntactic and pictorial references to the first volume. The echolalia is becoming more and more intense from volume to volume. In later collections, for example in *The Song of Dependencies and Addictions*, it is evident how the relationship between subsequent lines is based on the repetition not of individual verses anymore, but on ever larger fragments of the text. The compositional scheme in general can be outlined as follows: first, there are two themes, and then, after a while, a third one is added, to slowly supplant the first two and take their place as the central theme. This way, the

⁹ P. Śliwiński, *Świat podminowany*, „Przystanek Literacki” 2011, no. 2, p. 5.

¹⁰ I refer in this text to my previous findings, but I am expanding and modifying them considerably, now making the relationship between poetry and music a fundamental issue; see K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego*, in: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, ed. P. Śliwiński, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2012, p. 121–134.

structure of the whole work becomes very compact, the relationship between consecutive texts becomes even stricter. As a result, subsequent poems begin to form a kind of quasi-cycle, although with blurred boundaries, but on the other hand they clearly gravitate towards some unattainable whole, suggested by an acoustic plan of expression. A similar strategy can be observed in the volume *Name and Nevus*, especially in the cycle of seven poems entitled *The Nest*, accompanied, surprisingly, by a footnote in which Dycki tells the story of his family in a discursive flow.

The strong tendency to create a compact, paramusical composition, with a constantly transformed main theme, makes it rare for separate poems to appear, that are not entwined in this intricately woven network of mutual sound relations and addictions.

In juxtaposing Dycki's early and late volumes, it is worth noting that at the beginning, we deal with a much greater autonomy of individual poems, with a relatively loose – that is, not obligatory, but optional – combining them into larger wholes. From the perspective of the last volumes, the composition of *Nenia* and *Peregrynarz* still seems to be somewhat dispersed, spotted, reminiscent, metaphorically speaking, of the pointillist painting technique, where the colorful spots retain their individuality, while at the same time building larger structures. The song about dependencies and addictions and the *Name and Nevus* are the wholes, in which repetition becomes the main constructional principle, absorbing every single instance, determining the semantics of every part, subjecting the reading to the rhythm of trance enslavement. If we were to use a much more adequate musical metaphor here, we could say that at the beginning the sound of Dycki's poems could resemble Webern's punctualism, which with time transforms into monotonous, recurring, captivating rhythm, associated with some ritualistic, trance music.

If you listen to this rhythm¹¹ you first hear consecutive words, sentences, phrases, although some of them are repeated more often than others. Separate, coexisting music tracks can still be heard. With time, there are more and more of these recurring consonances, and it is these that become audible above all else. In the stream of speech it becomes more and more difficult to distinguish individual words, sentences or phrases, everything merges into a single stream of sound. Sound, rhythm, whisper and noise appear more important than building meanings. The intensity of repetition determines the course of subsequent poems. Despite the frequently appearing irony, the tonality grows denser and darker, we have a sense of being trapped in a cage of constantly recurring words, an impression of a labyrinth-claustropho-

¹¹ It seems necessary to listen to Tkaczyszyn-Dycki "reading" his poems. Reading takes the form of a special recitation, or rather – melodeclamation, during which the word, subjected to rhythm, frees itself from its meaning and, by activating its tonal potential, transforms itself into a singing incantation evocative of spell-casting. See <https://www.youtube.com/watch?v=NxuuJsqZlkl> [dostęp: 25.06.2010]

bic loop. We are on the verge of speaking, because nothing more can be said using semantics alone. Then there is the area of silence or music. On the one hand, therefore, the word entangled in the order of reprises and repetitions, losing its meaning, is heading towards the zero state in a discursive dimension. On the other hand, by emphasizing the sound, it exploits its own acoustic potential, which now becomes a carrier of meanings. Dycki's poem is a liminal text. The one who speaks as far as possible from discursive communication, reveals and conveys his or her own fears and obsessions. Whoever listens, hears modulated sounds, hears a voice subjected to the rhythms of repetition and succumbs to incomprehensible vibrations and pulsations. The relationship between the speaker and the listener is reminiscent in this case of participation in a ritual or a mysterium¹². The poetry of the author of *Nenia* is approaching a magical incantation whose task is not to describe, but to enchant reality. The magus-poet (according to the meaning of the Latin source of the word, *incantare*) is supposed to enchant the world, and thus to shape it according to the new rules. And we, listeners-readers, must surrender to this magic in order to be able to participate in the ritual and experience its transforming effect.

If one were to search for the genealogy of this poetic trance, one might see connections with some source prehistoric beginnings of the poetic word. As Stanisław Balbus aptly put it on the margin of reflections on the versification of Miłosz's poems:

There is something in poetry that makes it poetry, something that is a necessary condition for the act of artistic expression, something "subterranean and unrestrained", something earlier than words, images, thoughts, therefore something extra-rational. And this "something" – just like in the case of pre-Romantic poetry theorists, Giambattista Vico or Herder – is a singing, melody, rhythm. It is tied to the pre-rational, expressive aspect of the poetic act, as well as the thought and image – to its rational and communicative aspect¹³.

12 Critics have interpreted Dycki's texts in terms of prayer (see K. Hoffmann, *Dycki. Niepowtarzalna powtarzalność*, „Czas Kultury” 2010, no. 5), ritual [see A. Kopkiewicz, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich innych jego książkach)*, „Dekada Literacka” 2009, no. 5–6] or a particular type of post-secular retreats (see P. Bogalecki, *Laska i trup. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki odprawia (rekolacje)*, in: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, ed. P. Śliwiński, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2012). In Bogalecki's interesting reflections, I find it extremely inspiring to juxtapose the poetry of the author of *The History of Polish Families* with Loyola's *Spiritual Exercises*. However, my reading brings out the ancient sources and inspirations in order to indicate the profound cultural ties and affinities of Dycki's idiom with the archaic prehistory of European poetry; I am only marginally interested in the broadly understood religiosity of this poetry.

13 S. Balbus, „Pierwszy ruch jest śpiewanie” (*O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne*), in: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, ed. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, p. 464–465.

In Dycki's works, the rhythmic flow of "mentions and repetitions" originates precisely from what precedes the words and seems to be pure expression. Therefore, it may bring to mind, for example, Orphic mysteries, particularly if one considers that "it was not them," as Adam Krokiewicz writes, "that gave birth to Orphic literature, but on the contrary, Orphic literature gave birth to mysteries"¹⁴. Orpheus, the mythical poet and singer playing the lyre, forever combined music and the poetic word into a ritual for the initiated. For Greeks, poetry had a musical character, and the community of participation (performed and/or listening) built a strong sense of social bond. One could also, reaching back to those prehistoric beginnings, recall at least the concept of the triune choreia, according to which the source of poetry is rhythm, realized through gesture (dance)¹⁵, sound (music) and word¹⁶. To put it this way: the "prophecizing" of Tkaczyszyn, his "poetic frenzy", his "melancholy" seem to have archaic sources in what Giorgio Colli saw as the beginning and essence of Greek pre-Socratic wisdom – in "Pythean elations, in mystical and mysterious experiences"¹⁷. Poetry emerged from them. The ancients believed, Jacek Brzozowski pointed out, that "on the path of poetry – on the path of song, music and dance in its archaic meaning – one can achieve harmony with the world, harmony with nature and with divinity"¹⁸. Tkaczyszyn does not believe in the possibility of achieving

14 A. Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2000, p. 56.

15 It is worth noting here the gestures of Dycki performing his poems: a special position of the body, movement, gestures that can be treated as a kind of special dance.

16 See T. Zieliński, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległej*, part 1, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa–Kraków 1923.

17 G. Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milan, 1975, translation mine based on the Polish edition: *Narodziny filozofii*, Polish transl. and ed. S. Kasprzyśiak, Oficyna Literacka, Warszawa–Kraków 1991, p. 70.

18 J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, p. 130. In the context of reflections on rhythm, it is worth quoting one more fragment of the scholar's reflections: "The Greek language was subordinated to rhythm, the rhythm was its essence – inalienable, necessary, profound, constantly present characteristic of this language. It was contained in the language, and at the same time it embraced it, giving to every word and every statement a meaning that was self-imposed, a deep, metaphysical sense. When one recalls that rhythm, order and harmony are the basic attributes of divinity, then this meaning can be defined as follows: speech is the place where the divine is manifested and present. Or, in other words, the world reveals its divine nature. The rhythm and harmony of speech itself, being the opposite of chaos, disorder and evil, allow humans to connect with the divine.

If we now were to call thus defined speech poetry, the boundary between them – and today it is usually considered to be very clear – blurs, dissolves and disappears. Speech is, as it were, poetry in itself. Poetry, on the other hand, that divine meaning of the world manifested through rhythm and harmony – chronologically precedes speech, establishes it, gives birth to

such harmony, but the source of poetry, according to him, still beats in the states of inspired trance, which transcend everyday perception.

Other means of musical organization of expression must be taken into account here. Each of Dycki's texts usually consists of two or three stanzas of four verses (and often the final distich/verse). Such a versification is repeated without exception, building, through the duplication of this pattern, that One Poem, created continuously. Its individual links, i.e. subsequent pieces, are neither syllabic nor accentual-syllabic verses, as one would expect from a song. It is worth noting that the author of *Song of Dependencies and Addictions* does not use such models of a numeric verse that activate the sing-song aspect of speech to the greatest extent. It is not the melodiousness that is the main goal, but rhythmicity, built primarily through the utilization of the potential of proseodic repetitions. But not only that. In order to achieve this trance-like flow, Dycki uses irregular tonic verse¹⁹: the poet compensates deviations from the phonological equilibrium (usually from 3 to 5 phonological words) with another technique – performance associated with music, in this case a special melodeclamation, or chanting, of his poems. This approach also ensures that the enjambment (including interstanzaic) often used in the text do not interfere with the measured flow of speech, because the acoustic realization of the text primarily takes into account verse intonation, rather than sentence intonation. It is characteristic of melic poetry that syntactic and versification discrepancies are overcome in versification and not in the syntactic structure. However, the versification issues – it should be emphasized – are secondary rhythmizing factors in this case. The main function is performed, first of all, by the mechanism of repetitions, which is at work continuously from the moment it is put into motion, and secondly, by the author's oral performance, which still strengthens it. We are dealing here with a contemporary variety of melic poetry – which establishes affinities not only with Greek but also archaic sources of lyric poetry in general. This, in turn, leads to folk inspirations. There is no doubt that Dycki's poetry has strong links with Ukrainian folklore²⁰, with ritual songs and dumkas, performed

it. It is, in the noblest sense of the word, primordial. Primordial like music and like dance – the ordering of the sound itself and the natural ordering of the gesture itself". (p. 133)

19 It is worth noting that in the case of the accentual verse, the boundary between the regular and irregular verse is much more ambiguous than in the case of the syllabic and accentual-syllabic verses: "The regularity of accentual verses is less respected [...]. Sequences of verses with a fixed number of accents often include slightly longer or shorter verses, and sometimes ones that are entirely dissimilar". (*Słownik terminów literackich*, ed. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 200; A. Okopień-Sławińska, entry: *Wiersz toniczny [accentual verse]*, p. 619) Therefore, it is difficult to say unambiguously whether the option used by Dycki is regular, irregular or sometimes approaches free verse.

20 Dycki's sensitivity (also esthetic) – which he himself often emphasizes – was to a large extent shaped in childhood by Ukrainian folklore. Tomasz Majeran pointed to the poet's reference to

with the accompaniment, if not a lyre, then of a bandura²¹. Maybe in the case of Dycki's poetry it is what Leśmian meant when he wrote:

Variety of content and variety of sound is due to rhythm and is derived from rhythm as an invisible source. He wields the word and transforms it to his own liking. Like a mysterious magnet, he attracts the only, the infallible, the most fitting words, which merge into a sing-song indivisibility with a hexameter measure²².

the Ukrainian *kolomyjka* through the use of chorus (see T. Majeran, *Znak wodny*, „Nowy Nurt” 1996, no. 8, p. 10),

- 21 The musicality of Dycki's poems has often been noticed by researchers. Tomasz Cieślak-Sokołowski analyzes their acoustic aspect, finding no justification for it either in symbolic or avant-garde projects, whether inspired by William Carlos Williams or Velimir Khlebnikov (see T. Cieślak-Sokołowski, *Krajobrazy dźwiękowe wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, in: *Pokarmy...*). Also Magdalena Łopata wrote about the musicality: “A sing-song quality that won't let you sleep and is even while asleep you'll feel it, as it reveals the power it holds over the singer. ‘New variations’ (sometimes only graphic) on the theme of ‘old poems’ are an obsession of the chorus, insistent and tender at the same time. It may seem like an expansion of a phrase which, in its pride, trembles in fear being forgotten”. (M. Łopata, *Dziwny, dziwny głos. Rzecz o muzycznej stronie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, in: *Pokarmy...*, p. 184. The author also drew attention to the great significance of the Polish-Ukrainian ancestry of the poet and the important role of the Podlachian (‘chachłacki’) language in the formation of Tkaczyszyn's poetic diction. Another trace is worth noting here; it is pointed out by Jerzy Borowczyk, who brings out the idyllic stylization present in this poetry in many variations, at the same time drawing attention to the Ukrainian variety of idyll – *dumka* (see J. Borowczyk, *Z kości piszczałka (sielanka, dumka, nekrolog)*, in: *Pokarmy...*, p. 199).

Cf. also M. Kisiel, *Barok, fuga, śmierć*, idem, *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*, Katowice 1998; S. Mateusz, *Dwojaki koniec – dumki na głos i papier Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Migotania, Przejaśnienia” 2009, no. 3–4.

- 22 B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, idem, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, ed. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, p. 52.

It is also worth mentioning here the importance of Ukrainian inspirations in Lesmian's work: “This incomprehensibility of greenness is Ukraine, where I grew up [...] Uman and Bila Tserkva, Zofiówka and Szamrajówka. There was the Branickis' forest, oh my dear sir, what a forest it was. A forester called uncle Agaton kept grew shrubs of the most beautiful roses in the depths of the forest, the smell of which was mixed with the smell of resin. [...] People in Ukraine were strange, as strange as the greenery there.” (E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności*. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem, in: B. Leśmian, *Szkice literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, p. 500–501; first printed as *W niepojętej zieloności*, “Pion” 1934, no. 23). See also Ź. Nalewajk-Turecka, *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, no. 2; I. Migal, *Leśmiana w język rosyjski wyprawa*, „Teksty Drugie” 2010, no. 6 (Migal writes: “There are landscapes and folk themes from Ukrainian culture in Leśmian's work. Ukrainian wedding songs have much in common with the works by the Polish poet. There are as many tender words in them, for example in Meadow”; p. 197).

Perhaps surprisingly, in the case of poetry projects that are so fundamentally different, there is a surprising agreement in assigning a leading role to the music factor, as if we were all "participants of the universal rhythm"²³. Dycki seems to refer to a concept of poetry which – with all the differences, diversity and time distance of the proposals mentioned here – attributes demiurgical power to rhythm in the creation of poetic speech. Does it mean that Dycki is of a similar opinion as Leśmian? For the author of *A Drink of Shadows*, the rhythm of poetry resulted from the primeval beginnings and the deepest essence of being; it was a fundamental, dynamic element of the world; according to him, through rhythm words:

regain a disturbed harmony, a lost paradise, in which every comparison, every metaphor, reminds them of a secret link, of an eternal affinity, of a strange – despite differences – identity. In the sense of this kinship and identity color eagerly merges with shape, shape with fragrance, and fragrance with sound, restoring unity to the whole world²⁴.

The belief in the ontological dimensions of rhythm and its meaning-making effect is no longer available to Dycki, although the rhythmizing repetitions in his poetry also have a fundamental meaning, they play a different role, more difficult to grasp and more ambiguous. What he and Leśmian have in common is the certainty as to the exceptional importance of the musical factor, the only one that is able to convey what eludes the semantics of individual words and discursive flow. However, the author of *The History of Polish Families* is not animated by the belief that it is possible to communicate through a "living word" with a mysterious source of the primeval being. His continuously repeated song seems rather a possibility, not so much to express as to keep expressing his own obsessively looped human existential experience, which can never be expressed in a definitive and finite way. But at the same time it becomes the only way to be saved from an overly traumatic experience. As Alina Świeściak rightly points out: "Dycki's hero is (...) an ecstatic entity. It is not the mind, but the ecstatically transgressed corporeality is for him a place where humanity 'happens'"²⁵. She continues:

[...] the subject does not provide an explicit account of his traumas [...], he does it involuntarily at a different than semantic level of language. Allowing the depressive to return below the layer of meaning (in what is rhythm, incantation, almost magic, and what can be called revealed linguistically, albeit involuntarily obsession, or – after Foucault – madness), the subject generates a state of ideal ambivalence

²³ B. Leśmian, *op. cit.*, p. 55.

²⁴ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, idem, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie...*, p. 42.

²⁵ B. Leśmian, *op. cit.*, p. 55.

– he is closed off in the world of depression and at the same time advances towards creative catharsis. What is below the words and meaning, both reveals subjective obsessions and acts against them. It kills the subject and gives him a chance to resurrect himself²⁶.

Let us ask again: what is the purpose of Dycki's turn to the distant mythical past, to the archaic beginnings of poetry, the reunification of word and music, the return to a pre-modern way of composing poems? It seems that the poet is thus seeking (despite the lack of faith, hope, trust, oppressive experience, etc.) a lost sense of the world and existence; that this particular form of ritual can be an expression of longing and a deep need to (re)gain – through language and in language, but above all using its sound potential – some fundamentally primordial dimension of existence. This is an attempt to reach places where “the nature is more authentic, more profound, not yet separated from the cosmic-metaphysical whole of the universe”²⁷ – it is the rhythm, the musical element, which may become a way of discovering such realms of existence, which outside the ritual (even if only artistic) remain completely inaccessible. This, one could say, is a kind of secular postmysteriousness in the modern world, in which one can no longer unconditionally believe in the revelatory effects of poetry.

The tropistic mode of the manifestation of rites (both mythical and folk) also reveals a strong desire to cultivate the closest local community, both spatially (Wólka Krowicka and the surrounding area) and spiritually; seeking one's own roots, or rather establishing their linguistic existence, simultaneously building one's place on earth through relationships with specific people, native culture and customs²⁸. This is also linked to the elegiac character of this poetry, in which repetition serves as a constant mourning of those who have passed away, or in fact are still passing away in the poet's memory. It is not, of course, a simple reenactment of some ancient ritual and artistic model, nor a resurrection of the myth of the primitive poet, but a glimpse in Dycki's poetry of traces of a mythicized form (nowadays forgotten? rejected? hidden?) of an archaic and ethnic model of experiencing reality, these “spaces of the little shepherd” (re)gained in rhythmic language. This is done by triggering the mechanism of repetition and reactivation of the musical potential of the language.

Examining the ways of understanding music after the affective turn, Anna Chęćka-Gotkiewicz notes:

²⁶ *Ibid.*, p. 177–178.

²⁷ S. Balbus, *op. cit.*, p. 467.

²⁸ That is why there are the same characters recurring all the time, and words from Ukrainian and Podlachian languages appear.

The power of music stems from the fact that it does not have to tell a story, and its enthusiasts derive pleasure from subjecting themselves to the flows of tension and relaxations present in sound structures. The logic of these structures has a purely musical character. And it is surprisingly close to the logic that governs the world of emotions²⁹.

The poetry of Tkaczyszyn stems from emotions and at the same time awakens them, becoming a part of an effective communication model, in which the one who broadcasts the message and the one who receives it are connected by a living and dynamic bond, first of all emotional one³⁰.

It must be stressed, however, that Dycki's medium-like and repetitive flow is as much a magical ritual as a staged performance, and the poet is at the same time a singer-priest performing the ritual as an actor playing this role. Opposing the Apollonian art of appearances in *The Dionysian Worldview*, Nietzsche reconciled the opposites of sublimity and comedy:

Above all, that disgusted thought of the awfulness and the absurdity of existence had to be transformed into presentations with which one could live: these are the s u b l i m e as the artistic taming of the awful and the r i d i c u l o u s as the artistic discharge of disgust at the absurd. These two intertwining elements are unified in a **work of art that imitates intoxication that plays with intoxication**³¹ [emphasis mine – K.P.].

And further:

In the actor [*Schauspieler*], we apprehend once more the Dionysian man, the instinctive poet singer dancer, but now as a **p l a y – a c t e d Dionysian man** [emphasis mine – K.P.]. He seeks to attain to his model in the convulsions of sublimity or else in the convulsions of laughter; he transcends beauty and yet he does not seek truth. He remains floating in between the two³².

29 A. Chęćka-Gotkiewicz, *Stuchanie „afektywne” jako strategia interpretacyjna. Współczesna estetyka filozoficzna wobec problemu rozumienia muzyki*, in: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, ed. R. Nycz, A. Łebkowska and A. Dauksza, Warszawa 2015, p. 617.

30 Cf. similar conclusions by A. Świeściak: "Appearing in the rhythm reminiscent of a pendulum, a mantra or an incantation, language is not so much a tool of communication (aside from its poetic function, which is also approaching its own origin, i.e. the ties with musicality), but rather influence". (A. Świeściak, *op. cit.*, p. 180)

31 F. Nietzsche, *The Dionysian Vision of the World*, transl. I. Allen, Minneapolis 2013.

32 *Ibid.*

The trance of Dycki's poetry is also theatricalized. It cannot be otherwise – in a world that is funny and terrible, trivial and sublime at the same time, in a world that has long been devoid of symbolic order or axiological hierarchy. The mystery played out here is not questioned or ridiculed. Imitation is an interpretation, which in this case, although it reveals the weakness of today's poetic language, does not deny the source power of poetry. Dycki states this conviction explicitly in the volume *I Won't Give You Myself In Any Form*: “We know well / that poetry does not speak with the same / same power as in days of yore,”³³ as well as in the recurring, refrain-like phrase in many variants in the earlier volume: “I will never ever ever / come to terms with the uselessness / poetry”³⁴.

Uttering endless incantations, Tkaczyszyn-Dycki does not unconditionally believe in the power of the poetic word. In language, he often exposes its rhetorical and ironic potential. Nor does he question the power of poetry, either. As Krzysztof Hoffman rightly points out:

Dycki's protagonist, experiencing disbelief in rhetoricity, experiencing rhetoricity in disbelief, does not surrender to the exegete that delineates rigid divisions, definitions, and typologies. Regardless of the definition of these attitudes: as homo rhetoricus and homo seriosus, jester and priest (...), Dycki – through his disbelief – always sides with the former, and the one who expects some answers – with the latter³⁵.

As a (post)modern poet, he is as much subject to the trance of ecstatic speech as he is liable to doubt its causative power. Trying to transcend this aporia, he crosses the border of semantics, and exploits the prosodic value of language³⁶, be-

33 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Lokator Media, Kraków 2016, p. 19.

34 E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i zamię*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, p. 11.

35 K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Wydawnictwo Forma, Szczecin, Bezrzecze 2012, p. 93–94.

36 It is worth quoting here an interesting interpretation of Baka's *Notes On Inevitable Death* by Paweł Bukowicz: “Józef Baka is a religious poet [...] above all because he successfully represents the unique mystical and manic experience of death by subjecting his speaking to an alien logic (not absurd!) to an overwhelming rhythm [...]. It is undoubtedly a spiritual, extra- and extra-intellectual experience. Its most important carrier, the vehicle of representation, is not the logos of this poetry, but its lexis, and especially [...] its subjection to the foreign, non-competitive logic of an overwhelming rhythm. [...] Baka's father finds shelter from the threat of contamination of the word with human willfulness in entrusting him to an entirely alien, indiscursive order of overwhelming rhythm. He escapes from the potential machinality of the act of verbal representation of spiritual communion with death, i.e. talking about death [...] to the mechanical rhythmic organization of that act, to talking about death, talking about 'inevitable death'. In the manic reduction of sentences to words, words to syllables saves the idiomatic trace and path of mystical

cause only sing-song – as he wants to believe – brings some comfort, as it opens what may seem to have been lost for a long time: the unity of poetry and existence. The unity here is not a stable ontological foundation, but an impermanent and always temporary space, which, however, has the valuable property that it becomes, for the poet, the only one that exists at all, an area that can be inhabited – creatively and existentially. That is why the selection of his poems from 1989–2003 is entitled: *Poetry As a Place On Earth*³⁷. For Dycki's omnipresent, intrusive rhythm reveals with its persistent, obsessive presence the meta-text plane and activates it. By exposing itself, the intensified pattern of repetition becomes the most important carrier of the poetic function, pointing to the endless processuality of the continuously repeated verse as the ultimate and most important goal of the poet's trance.

Bibliografia

Hoffmann Krzysztof, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2012.

Hoffmann Krzysztof, *Dycki. Niepowtarzalna powtarzalność*, „Czas Kultury” 2010, nr 5.

Jankowicz Grzegorz, *Alegoria (Dycki)*, „Studium” 2005, nr 2.

Jesień już Panie a ja nie mam domu. Eugeniusz Tkaczyszyn Dycki i krytycy, pod red. Grzegorza Jankowicza, Ha!art, Kraków 2001.

Kopkiewicz Aldona, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich innych jego książkach)*, „Dekada Literacka 2009, nr 5–6.

experience”. (P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji “nazbyt” rytmicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, p. 95). Only at first may it seem that the above conclusions of the Baroque poet have nothing in common with Tkaczyszyn-Dycki. However, there is an interesting analogy between them. Just as Baka does not so much talk about death as “with the overwhelming rhythm successfully represents the experience of death”, so the author of *Norwid's Lover* through constant repetitions does not so much talk about poetry, as he points to it as an outcome of his efforts: he does not so much speak about poetry, but speaks poetry. The metatextual dimension therefore becomes extremely important.

- 37 See K. Hoffmann (op. cit., p. 40): “[...] Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's poems are a declarative search for the power of performative. It is a desire for the written words [...] to become a sanctuary for whoever writes them (...). In other words, there is no other home for the poet [...] than the home of the poem, and at the same time he knows – and his knowledge is all the more acute because he is more aware than other language users that the poem is a space of mobile meanings – that the poem only transfers the sense that emerges from an unknown place [...] goes in a direction that cannot be programmed or predicted [...]. Dycio has the only possible home in his poems and at the same time is heartbreakingly homeless”.

- Matusz Sławomir, *Dwojaki koniec – dumki na głos i papier Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Migotania, Przejaśnienia” 2009, nr 3–4.
- Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, pod red. Piotra Śliwińskiego, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2012.
- Śliwiński Piotr, *Świat podminowany*, „Przystanek Literacki” 2011, nr 2.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Imię i zamię*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Kochanka Norwida*, Biuro Literackie, Wrocław 2014.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Lokator Media, Kraków 2016.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.
- Tomicki Grzegorz, *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Wyd. Forma, Szczecin 2015.
- Wolny-Hamkało Agnieszka, *Tkaczyszyna-Dyckiego życie z duchami*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr z 4.10.

Krystyna Pietrych

Tkaczyszyn-Dycki's Continuous "Song About..."

Summary

In this article, the author analyzes the poetry of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, positing that through his individual works we are in contact with One Poem, constantly written, which cannot be fully realized; it exists to some extent in every realization, but never completely and ultimately. This is the reason for his subsequent attempts to create it – a constantly repeated, never-ending song.

Dycki's omnipresent, intrusive rhythm reveals with its persistent, obsessive presence the meta-text plane and activates it. By exposing itself, the intensified pattern of repetition becomes the most important carrier of the poetic function, pointing to the endless process of the continuously repeated verse as the ultimate and most important goal of the poetry.

Keywords: Poetry, Musicality, Trance, Rhythm, Tkaczyszyn-Dycki

Tkaczyszyn-Dyckiego nieustannie ponawiana „piosenka o...”

Streszczenie

Autorka w swoim artykule analizuje poezję Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Zakłada ona, że poprzez jego odrębne utwory jesteśmy w rzeczywistości w kontakcie z jednym, ciągle pisanym wierszem, który wciąż nie może być w pełni zrealizowany, a jednocześnie istnieje dla niektórych w zakresie każdej realizacji, ale nigdy całkowicie i ostatecznie. To jest powód kolejnych prób jego stworzenia – stale powtarzanej, niekończącej się piosenki.


Wszechobecny, natrętny rytm Dyckiego ujawnia się z jego uporczywą, obsesyjną obecnością na płaszczyźnie meta-tekstu i aktywuje ją. Zintensyfikowany wzorzec powtarzania, odsłaniając się, staje się najważniejszym nośnikiem funkcji poetyckiej i wskazuje na niekończącą się procesualność ciągłego powtarzania wiersza jako ostatecznego i najważniejszego celu transu poety.

Słowa kluczowe: poezja, muzyczność, trans, rytm, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

Krystyna Pietrych head of the Department of Literature and Tradition of Romanticism at the University of Łódź. Author of a monograph on Aleksander Wat's poetry (*O Wierszach śródziemnomorskich Aleksandra Wata*; Warszawa 1996) and editor of his writings (*Dziennik bez samogłosek*; Warszawa 2001). Then she also published a book entitled "Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie (Łódź 2009). Her main area of interest is the twentieth-century Polish poetry, she has written about poems by Leśmian, Tuwim, Baczyński, Wat, Szymborska, Herbert, Białoszewski, Barańczak, Iwaszkiewicz, Różewicz, Miłosz, Krynicki, Sommer, and others.

Editor-in-chief of the yearly "Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze". Head of the Interdisciplinary Humanities Research Centre of the University of Łódź.

Piotr Krajewski*

 <https://orcid.org/0000-0001-8885-813X>

„Biały klawisz, czarny, czarny, biały...”, czyli jak rozwiązać muzyczne łamigłówki z przeszłości. *Tego lata,* w *Zawrociu* Hanny Kowalewskiej¹

Kto patrzy w przeszłość
i wydobywa z niej same ochłapy i strzępy,
nie może zbudować przyszłości, bo nie ma czasu, by ją wymyślić.
Nie ma też sił, by cieszyć się teraźniejszością,
tą kroplą czasu – jedyną, która jest nam dana naprawdę²

Hanna Kowalewska to prozatorka, poetka, autorka dramatów, słuchowisk i scenariuszy filmowych, która jest najbardziej znana z powieściowego cyklu o Zawrociu. Perypetie Matyldy, narratorki opowieści o oddalonym od zgiełku wielkiego miasta starym domu na prowincji, są okazją do tworzenia interesującej historii o odkrywaniu rodzinnych tajemnic, niedostępnego świata znanego z kilku pożółkłych fotografii ukrytych w jednym z kufrów na strychu. „Świat Kowalewskiej to świat dynamiczny, pełen kolorów, piękna i brzydoty, dobra i zła, a wszystko to w ruchu, unoszone na falach czasu”³. Wypracowana przez lata strategia pisarska, będąca reminiscencją nastoletnich marzeń o kreowaniu interesujących opowieści,

* Mgr, doktorant; Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Historyczny, Instytut Historii, Zakład Dydaktyki Historii, ul. Umultowska 89d, 61-614 Poznań; e-mail: piotr-krajewski92@gmail.com.

1 Niniejszy tekst powstał na kanwie jednego z rozdziałów pracy magisterskiej *Muzyka i egzystencja. Iwazkiewicz, Kowalewska, Myśliwski, Huelle* napisanej pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Agnieszki Czyżak w Instytucie Filologii Polskiej UAM.

2 H. Kowalewska, *Tego lata, w Zawrociu, Świat Książki*, Warszawa 1998, s. 76.

3 *Hanna Kowalewska*, <http://culture.pl/pl/tworca/hanna-kowalewska> [dostęp 31.08.2016].

które dzieją się „tuż za rogiem”, jest dla autorki rodzajem pracy tkacza, połączenia wielu nici w gęstą sieć fabularną:

Przychodzą do mnie – tuż przed zaśnięciem. Jeśli zdołam się zmobilizować do zapalenia światła i zapisania szkicu takiego pomysłu, to już jest, ale potem potrzebny jest jeszcze trud napisania tekstu – a to jest jak tkanie ze słów, emocji, wspomnień, wyobraźni. Żmudna praca, ale fascynująca, bo podczas pisania przychodzą dalsze pomysły i można tkać dalej, aż do ostatniej kropki⁴.

Wraz z kolejnymi powieściami, H. Kowalewska zaczęła urzeczywistniać postać Matyldy, dorastać z nią, przeżywać trudy codziennego życia. To postać stworzona w latach siedemdziesiątych XX wieku do dziś stanowi źródło i chęć kontynuowania kolejnych perypetii⁵:

Ale z Matyldą jest inaczej, ona jest chyba czymś więcej, bo przecież jest obecna w moim życiu od tak dawna, że stała się niemal realna. Żyje sobie w mojej wyobraźni własnym życiem. Tylko część tego fikcyjnego życia trafia do kolejnych powieści. Matylda wyróżnia się wśród wszystkich wymyślonych przeze mnie postaci także tym, że mimo upływu lat ciągle mogę z jej pomocą opowiadać nowe historie⁶.

Pisarstwo kobiet, o kobietach i dla kobiet

Twórczość Kowalewskiej wpisuje się w nurt popularnych powieści kobiecych, których obraz w literaturze polskiej po okresie transformacji jest zdecydowanie inny, niż ten zapamiętany z prozy XIX i XX stulecia. Jest także różny od literackiego portretu mężczyzny, dla których moment przełomowy w historii Polski rzuca kolejne wyzwania, wymaga od nich zaradności, a jednocześnie czułości i bliskości. W ujęciu Przemysława Czaplńskiego, rejestr książek popularnych (m.in. Kowalewskiej, Małgorzaty Saramonowicz, Zyty Rudzkiej czy Hanny Samson) zawiera obrazy kobiet sprzed transformacji, które wynikają z „niereformowalności świata patriarchalnego, nie zaś jako zachęty do rewidowania wszelkich podziałów i kwe-

4 *Z Hanną Kowalewską rozmawia Ada Romanowska*, „Gazeta Studencka”, http://hannakowalewska.pl/?page_id=114 [dostęp: 2.07.2016].

5 To m.in. poprzez więź łączącą fikcyjną Matyldę z pisarką, Kowalewska zdecydowała się powrócić do zakończonego książką *Przełot bocianów* cyklu o Zawrociu. Będąc tak związana ze swoją postacią nie mogła porzucić jej historii i nikogo nie informując tworzyła kolejne rozdziały losów o młodej kobiecie.

6 *Mam jedną zasadę – nie nudzić*. Wywiad z Hanną Kowalewską, http://hannakowalewska.pl/?page_id=1135 [dostęp: 1.09.2016].

stionowania obyczajowych podstaw”⁷. W takim sposobie kreowania postaci kobiecych, o rozproszonej tożsamości, rozpiętej pomiędzy samodzielnością a znanym z domu rodzinnego modelem patriarchalnym, „porządkują swoje życie wedle zasady tożsamości, a ponadto myślą o sobie jako istotie, której miernikiem wartości jest czyjeś pożądanie”⁸. Według badacza, prezentowany stan świadomości prozy kobiet i dla kobiet, wynika ze stanu komunikacji społecznej i literackiej lat dwięćdziesiątych XX wieku:

Kobiecego dyskursu emancypacyjny, który miał służyć różnicom indywidualnym, a przez to ożywiać komunikację społeczną, nie zyskał wystarczającego wsparcia ze strony innych języków i innych różnic. Fakt więc, że proza kobieca wpisuje się w dyskurs patriarchalny, nie jest dowodem tylko przeciwko niej, lecz także przeciwko nam⁹.

Również postać mężczyzny, w tekście i wobec niego, nie narusza ustalonych schematów. Pisarki nie zakładają aktywnej roli męskiej, zmieniającej podejście do zastanego, konserwatywnie rozumianego względem podziału ról świata. Projektowana wizja kobiecego, a zwłaszcza popularnego pisarstwa wynika zarówno ze zmian niesionych od lat na sztandarach feminizmu, jak i z praktykowanego od lat schematu, m.in. wyznaczników kobiecości w dziele literackim, zwracania uwagi na detale, zaburzenia relacji figura-tło, związków przyczynowo-skutkowych, emocjonalności i polisensoryczności opisów. Jak słusznie zauważa Ewa Kraskowska takie podejście wymaga od czytelników przemyślenia paru kwestii. Uzmysłowienia sobie, iż:

nie wszystkie kobiety piszą „po kobiecemu” [...]. [Dlatego] należałoby wprawdzie założyć istnienie „męskości” w literaturze i takowe opisać, by w zasadzie móc posługiwać się terminem „kobieca” (proza, poezja, powieść itp.)¹⁰,

W przypadku Kowalewskiej, „kobiecość” jej powieści wynika z przyjęcia określonej konwencji

czyli zestawu możliwości i ograniczeń, dzięki którym między uczestnikami komunikacji literackiej ustanowiony zostaje w danej sytuacji wyrazisty pakt. Zakłada on

7 P. Czapliński, *Kobiety i duch tożsamości*, w: tegoż, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 111.

8 Tamże, s. 118.

9 Tamże, s. 128.

10 E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1999, s. 9.

pewne milczące porozumienie co do wyboru tematyki, sposobu jej sproblematyzowania i artystycznej prezentacji¹¹.

Na elementy paktu kobiecego w *Tego lata, w Zawrociu*, oprócz głównej postaci – Matyldy, rekonstruuje historię rodzinną zdominowaną przez losy i działania powieściowych bohaterek, składają się również umuzycznione opisy przyrody, szczegółowa charakterystyka przestrzeni, tajemniczość, stereotypowość ról, portret mężczyzny czy tendencje do melodramatyzmu.

Pamiętnik rodzinny

Jednym ze śladów przeszłości (będącym jednocześnie potwierdzeniem tezy o „kobiecości” powieści Kowalewskiej) jest pamiętnik rodziny Milskich, mieszkańców Zawrocia, stanowiący nieodłączny element narracji. To w nim ukryte są klucze do rozwiązania zagadek trapiących Matyldę, a kolejne karty dziennika stanowią informacje o innych: cioci Irenie, Pawle, Emilii, dziadku, babci, Annie, mniej o mamie Krystynie i samej Matyldzie. Idea pamiętnikarstwa ujęta w *Tego lata, w Zawrociu* jest również sposobem na poznanie babci Aleksandry, odkrycia jej przemyśleń, okazją do konfrontacji słowa pisanego z tym zapamiętanym przez wnuczkę i pozostałych członków rodziny. Charakterystyka wpisów starszej kobiety przypomina znane pamiętnikarskie narracje kobiece (m.in. Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej)¹².

Tajemniczy dziennik, odkryty przez Matyldę w jednej z szuflad biurka znajdującego się w niedostępnym dotychczas gabinecie dziadka Maurycego, określić można sagą rodu. Wszelkie historie rodzinne zostają utrwalone na kartach diariusza. To z niego dowiadujemy się o pierwszych słowach Emilii i Pawła, o wojnie, nieszczęśliwej i niespełnionej miłości Aleksandry i Maurycego, fascynacji kobiety tajemniczym Feliksem. A także o tym, że dziadek kilkakrotnie odwiedził wnuczkę, mimo sprzeciwu swojej żony, że pomagał wysyłając pieniądze. Jest to również studium przypadku Aleksandry Milskiej – jej codziennego życia, wyborów, zachowania wśród lokalnej społeczności, niespełnionych nadziei muzycznych, miłosnych i rodzinnych. To w dzienniku pozostawionym przez Maurycego daje ona upust swoim emocjom, zaczyna rozmawiać sama ze sobą, pokonując barierę samotności, własnej wyniosłości i oschłości. Jednakże jest to również zaproszenie do rozmowy międzypokoleniowej, próba zrozumienia życiowych wyborów. W zaprojektowanej przez babcię dalszej historii Zawrocia i rodziny, pamiętnik spełnia funkcję

¹¹ Tamże, s. 10.

¹² Por. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

łączącą przeszłość z terażniejszością. Ma być on próbą zrozumienia, nawiązania metaforycznej relacji. Jest również jednym z tropów pozostawionych przez babcię, a skierowanych do wnuczki:

A więc otwarta Biblia nie była przypadkiem. Pamiętnik także zostawiłaś na wierzchu specjalnie, w dodatku otwarty na ostatniej stronie. Musiałaś chcieć, bym przeczytała ten zapis zaraz po wejściu do domu. Nie mówiłaś w nim do mnie, ale to mnie przede wszystkim dotyczył. [...] To jeszcze jedno sprytnie posunięcie, babko. [HK, s. 21]

Mimo że zapiski w dzienniku Maurycego nie były skierowane do Aleksandry, a Aleksandry wprost do Matyldy, to dziedziczka Zawrocia kontynuuje wpisy, rozmawiając z babcią, komentując odkrywane co czas jakiś kolejne ślady będące dowodem przemyślanej strategii Milskiej. Z czasem Matylda łączy fakty: „Dlaczego wcześniej nie zwróciłam na to uwagi? Daty! Te znaczące daty. Jakie to logiczne!” [HK, s. 56], odkrywa nić porozumienia między sobą a babcią. Zauważa, że zaczyna zachowywać się jak ona, kontynuując tym samym linię życia wyznaczoną przed laty w starym domu w Zawrociu. Powtarzając schematy (choćby kolorowy ubiór na pogrzebie) odkrywa, że gra toczy się dalej, według scenariusza pozostawionego przez Aleksandrę.

Zawrocie jako centrum świata

Zawrocie stanowi centrum Milskich. Mimo że jest niedostępne dla części rodziny, staje się obiektem pożądania innych. Zapis w testamencie potwierdzający przekazanie domu Matyldzie nie zostaje przyjęty z zadowoleniem Ireny, która chciała odziedziczyć Zawrocie i przekazać je Pawłowi (tak brzmiała pierwotna wersja). Dlatego kobieta próbuje zniechęcić młodą dziedziczkę do zamieszkania w domu rodzinnym:

– Nie będzie ci nieswojo? – pytała po raz kolejny. – Jesteś pewna? Bo i cmentarz niedaleko, dom pusty, brzezinka za oknem... Ty jesteś dziewczyna z miasta, przyzwyczajona do ludzi, a tam głucha cisza! [HK, s. 6]

Nowa mieszkanka, przyjmując spadek, zdaje sobie sprawę, iż nie pasuje do tego, co zastała. Nie znając tego miejsca, postanawia zaburzyć pozornie konsonansową przestrzeń, której sekrety zostały sprytnie ukryte:

Przez chwilę patrzyłam na swoje odbicie. Wydało mi się obce w prostokątnej, rzeźbionej ramie, nie współgrające z niczym [...] to ja byłam tym wtrętem i dysonansem, zbyt jasną plamą na stonowanym, harmonijnym płótnie czasu. [HK, s. 7]

Matylda chce się zmierzyć z przeszłością, odkryć pułapki zastawione przez babkę. Uważa Zawrocie za „diabelski podarunek” [HK, s. 7], przyrównuje swoją

sytuację do akcji „złej, dziewiętnastowiecznej powieści” [HK, s. 7]. Jej motywacją jest zobaczenie tego, co od tylu lat było dla niej niedostępne, owiane tajemnicą, przepełnione żalem, traumą odziedziczoną przez swoją matkę, która nie chciała powracać do tego domu:

Chciałam tylko zobaczyć miejsce, w którym żyłaś – to mityczne Zawrocie, niedostępne i tajemnicze, oddzielone od świata parkanem, żywopłotem i wielką bramą zamykaną na klucz, strzeżone przez wielkie psy. [HK, s. 8]

Wizerunek niedostępnego, ukrytego, oddzielnego od reszty miasteczka domu potęguje jego tajemniczość. Sprawia, że jego obraz staje się niejednoznaczny. Z jednej strony – fascynujący, frapujący; z drugiej zaś jest to pusty, co prawda z ładnym ogrodem, ale jednak zwyczajny dom:

Prowincjonalna łamigłówka z wieloma niewiadomymi – puzzle z ładnym pejzażem i mnóstwem zagubionych fragmentów. Jest dom, drzewa [...] ale nie ma już, czy może raczej jeszcze nie ma, ludzi. [HK, s. 10]

Zaprojektowana przez Kowalewską wizja Zawrocia jako domu będącego obiektem pożądania wszystkich członków rodziny sprawia, iż przedstawiony obraz jest dychotomiczny. Mieszą się w nim następujące porządki: tradycji z nowoczesnością, prowincji z centrum, dystansu i czułości (seksualności). Spalającym wszystkie elementy układanki jest fortepian. Instrument, umieszczony na środku salonu, łączy w spójną całość przeróżne wizje Zawrocia – radosne, traumatyczne, zapomniane – jakby wyjęte ze snu:

Przedemną, w wąskiej smudze światła, ukazał się pustawy salon, z olbrzymim czarnym fortepianem w centrum. Poczułam się jak w środku koszmarnego snu, gdzie dopada nas to, czego obawiamy się najbardziej. Klawisze wprawdzie nie grały same, fortepian nie pędził ku mnie z morderczymi zamiarami, ale miałam wrażenie, że za chwilę zobaczę swoją matkę, taką jak na fotografii z dzieciństwa, z warkoczykami, zgarbioną nad klawiaturą i usłyszę, jak ćwiczy gamy – miarowo, pracowicie, bez wytchnienia. Poczułam niedobre dreszcze, ale Kocia obeszła wszystkie trzy nogi, odczarowując instrument. [HK, s. 15]

Wizja rodzinnego domu, ulokowanego zarówno w centrum jak i na prowincji, przełamuje tradycyjnie rozumianą opozycję prowincja vs. centrum¹³. Zawrocie, łącząc w sobie te dwa elementy, jest przykładem lokalności prozy drugiej połowy

¹³ Por. M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy, Szkice z komunikacji literackiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 251.

lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Matylda, porzucając wielkie miasto dla ulokowanego na peryferiach domu otoczonego przyrodą, próbując dostosować się do nieznanego przestrzeni, wpada w tenże obieg:

Bohaterowie tekstów literackich przebywać więc będą i opisywać miejsca: mniej zurbanizowane, słabiej zaludnione, bardziej egzotyczne, czyli zdominowane przez „naturę” w większym stopniu niż pozostająca nieustannym układem odniesienia przestrzeń miejska, pozostająca w ich wspomnieniach lub prezentowana w miarę rozwoju akcji. [...] Nie chodzi tu rzecz jasna o naiwny mimetyzm, ale o kształtowanie czytelniczych wyobrażeń topograficznych, o tym, czym jest prowincja i z jakim rejonem Europy należy ją łączyć¹⁴.

Prowincjonalne Zawrocie jest znakiem skrywanej nostalgii za nieznanym, zapomnianym poprzez pożółkłe fotografii, dlatego dodatkowo pociągającym. Powieść Kowalewskiej jest przełamaniem pojęć „małej ojczyzny”, krainy lat dziecińczych, w której oprócz obywatelskiej i harmonijnej natury, zaburzone zostają pozostałe elementy: szczęśliwe dzieciństwo, idylliczność relacji pomiędzy członkami rodziny i społeczności lokalnej¹⁵. Utarte przez dziesięciolecia tematy, schematy, układy pomiędzy sąsiadami muszą zostać odkryte przez młodą mieszkankę domu. To ona, przyjeżdżając z wielkiego, przepełnionego hałasem miasta, musi się dopasować do Zawrocia i wymyślonej przed laty wizji babci, do której dotychczas nie pasowała:

Ja stanowiłam doskonale tło dla Emilii i Pawła – kilkakrotnie zmieniająca szkołę, a potem kierunki studiów, żona świra w dziewiętnastym, a nieutulona wdowa w dwudziestym roku życia. [...] Do tego portretu nie bardzo pasowało to, że jednak skończyłam teatrologię i zostałam kierownikiem literackim w nienajgorszym teatrze. [HK, s. 40–41]

Wchodząc w określoną ramę, kobieta zaburza przestrzenny status quo figura-tło, staje się „narzędziem w twojej grze, babko” [HK, s. 39], wyłania się z cienia. Stwierdzając: „odziedziczyłam rodzinne muzeum” [HK, s. 15], wyraża szacunek wobec zgromadzonych przez lata artefaktów przeszłości. Chwilowe zaskoczenie elementami nowoczesności (zmywarka, wielka garderoba z paryskimi ubraniami) nie zmienia jej opinii o tym miejscu. Dlatego Matylda postanawia dopasować przestrzeń do swojej opowieści, tchnąć powiew świeżości, pozbyć się śladów:

¹⁴ E. Kledzik, *Prowincja w najnowszej literaturze polskiej i niemieckiej oraz współczesnych polonistycznych i germanistycznych badaniach literackich*, „Porównania” 2009, nr 6, s. 153–154.

¹⁵ Tamże, s. 155.

Wokół mnie snuje się zapach starej kobiety, zapach zmęczenia, rozkładu i umiarności, przytłumiony przez kurz i lawendę [...] Milczysz, ale zostawiłaś ślady – srebrny włos [...], obcięty paznokieć [...] zostawiłaś strzępy skóry, ślinę, pot, łupież. [HK, s. 17]

Pomocnikiem w oswojaniu Zawrocia staje się kotka babci, która desakralizuje święte centrum domu – fortepian. Zwierzę stanowi pomost pomiędzy światem ludzkim a światem natury, która Matylda musi dopiero oswoić:

Jedną łapką bawi się z klawiaturą. Miaucz, gdy udaje się jej wydobyć strzęp tonu. Ja, niestety, nie gram dużo lepiej, ale za to z większym zapałem i pewnością siebie. Są to jakieś poranione melodie zapamiętane z dzieciństwa, gdy matka bez przekonania uczyła mnie grać na pianinie. [HK, s. 16]

Małe, prowincjonalne miasteczko jest naznaczone spotkaniem z wielką historią; znalazło się w centrum wydarzeń wojennych, Zagłady. To dziadek Maurycy ocalał dom, lecząc „dziwnych ludzi” [HK, s. 49], a „cały środek miasteczka wypalili Niemcy. Poszły z dymem żydowskie wszy i wspaniałe kamienice – ogień był sprawiedliwy, strawił wszystko” [HK, s. 51]. Mimo upływającego czasu, dominacji postsocjalizmu, w przestrzeni miejskiej do dziś obecne są ślady przeszłości. Również natura, drzewa doświadczyły wojny, są jej niemymi świadkami:

Szłaś zawsze tymi samymi uliczkami w kierunku kościoła i cmentarza. Ta droga pełna była lepszych i gorszych doznań. Park na chwilę dawał ci chłód, ale nie spokój. Patrzyłaś na rosnące w nim drzewa i zawsze przypominały ci się tamte, które rozstrzelano tu wraz z ludźmi i kolorowymi kramami. Wniebowstąpiły potem razem z płomieniami niszczonego getta. [...] Pod powiekami miałaś żydowską bożnicę, która tu stała przed wojną. Przed nią, w głębi czasu, to samo miejsce ozdabiała siedemnastowieczna synagoga [...]. [HK, s. 50]

Zasygnalizowane w krótkich opisach przestrzeni ślady są echem wielokulturowości Zawrocia – pamiętką centrum lokalnego świata, zniszczonego pod gruzami wojny. Zainteresowana pięknem Aleksandra nie może znieść postępujących zmian w przestrzeni miasta. Sprzeciwia się również marnemu poziomowi wykonywania pieśni religijnych przez kościelnego organistę, który nie trafia w określone akordy. Nie wytrzymując fałszywie granego *Marsza ze Snu nocy letniej* Mendelssohna, postanawia zainterweniować: „Tak źle już nigdy nie graj! Tak źle już nigdy nie graj! Bo ty, człowieku, grasz dla Boga!” [HK, s. 58]. Nie przynosi to jednak spodziewanego rezultatu. Dodatkowo babka zyskuje przeciwników w mieście, którzy wygarniają kobiecie: „Ty znasz nuty, a my trudną codzienność, ty masz doskonały słuch, a nam do niczego nie jest on potrzebny, bo ani karmi, ani poi, ani ogrzewa”

[HK, s. 59]. Aleksandra, która nie musząc się martwić o sprawy materialne, kierowała się w życiu pięknem i według niego kreowała swoje wybory życiowe:

Zawsze wierzyłaś, że więcej jest modlitwy w dobrym wierszu niż w wyklepanym pacierzu, w harmonijnym tańcu niż w siedzeniu w kościelnej ławie, w koncercie fortepianowym Czajkowskiego niż w źle odśpiewanej kolędzie. [HK, s. 52]

Babka wierzyła, że muzyka grana na ziemi łączy się w „niebiańskie organy, które przekształcają i udoskonalają każdy dźwięk” [HK, s. 63], dlatego tak bardzo chciała doświadczać pięknej muzyki w Zawrociu – centrum swojego świata, w którym harmonijnie współgrała jej idea piękna, natura i komponowana na żywo muzyka. Aleksandra, dążąc do wyznaczonego celu, była gotowa oddać duszę z miłości dźwiękom płynącym prosto z serca.

Muzyka w Zawrociu¹⁶

Tajemnicze Zawrocie, z fortepianem w centralnej części salonu, jest miejscem nieprzypadkowym. To z tym domem kojarzona jest interesująca historia o poszukiwaniu muzycznego talentu:

Muszę więc wprowadzić cię w pewne szczegóły rodzinnej historii. Ten fortepian też ma w niej swój udział [...]. W każdym pokoleniu objawia się geniusz muzyczny i zawsze zostaje zmarnowany. Sama [babka] nie miała za grosz talentu. Zaliczyła się więc do drugiej kategorii i postanowiła zaopiekować się artystą, aby przełamać to rodzinne fatum. [...] kandydatem był pewien Żydek, ale jak inni jego współbracia pofrunął do nieba przez oświęcimski komin. [HK, s. 126]

Maurycy i Aleksandra mieli tylko dwie córki. Dlatego starsza z nich – Krystyna – jako mała dziewczynka została przymuszona do kontynuowania rodzinnej tradycji przerwanej przez wojnę. Kilkogodzinne ćwiczenia – gamy, etudy, pasaże – stały się dla małej dziewczynki codzienną męczarnią:

¹⁶ *Tego lata*, w *Zawrociu* wpisuje się w definicję muzyczności Andrzeja Hejmeja. Nie wchodząc szerzej w szczegóły tej typologii, muzyczność I obejmuje płaszczyznę językową, wykorzystanie konkretnych słów (m.in. porównań, metafor z wykorzystaniem asocjacji muzycznych, synestezji), opisywanie natury, twarzy bohaterów. Muzyczność II tematyzuje muzykę w powieści. Z kolei muzyczność III odnosi się do formy utworu, w której odnaleźć można nawiązania do gatunków muzycznych (m.in. koncertu fortepianowego czy kontrapunktu będącego uzupełnieniem głównego toru narracji). Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Muzyka zabrała mojej matce dzieciństwo, odebrała Zawrocie i poczucie bezpieczeństwa. Godzinami siedziała przy fortepianie i powtarzała te same melodie. Grała. Grała coraz lepiej i z coraz większą niechęcią – pieśni, etiudy, poematy... Grała i próbowała powstrzymać koszarne wyobrażenie, że fortepian jest rodzajem czarnej trumny, która wciągnie ją do środka i nigdy nie wypuści. [...] Wszystkie barwy światła gasły, a ona dusiła się i po paru ptasich, nieporadnych gestach spadała na podłogę. [HK, s. 28]

Te traumatyczne wizje grania na „czarnym potworze na trzech nogach” powracały w snach, jeszcze gdy liczyła trzydzieści siedem lat: „Dźwięki zaczynały krążyć w niej zamiast krwi, pulsowały w głowie, tworzyły potworną muzykę, która rozrywała ją na strzępy. W końcu budził ją własny krzyk” [HK, s. 29]. Muzyka była powodem jej cierpienia, to również przez nią zerwane zostały kontakty z rodzicami. Krystyna nie porzuciła definitywnie muzyki. Co prawda, w swoim domu nie miała nawet pianina, jednakże na co dzień uczyła grać dzieci w świetlicy, a dla przyjemności słuchała płyt, gdyż „w ten sposób mogła mieć wszystkie dźwięki świata” [HK, s. 31]. Życiowy wybór matki Matyldy nie został przyjęty z entuzjazmem babci Aleksandry. Seniorka rodu uważała, iż zamieniając „aksamitne dźwięki fortepianu na tę różową, pulchną i bezkształtną kupę mięsa” [HK, s. 10], niszczy sobie życie. Dążąc do ustalonego przed laty celu – wizji babci – poszukiwania trwają dalej. Obowiązek spada na męskiego potomka, wnuczka Pawła, syna Ireny, który od małości przejawiał uzdolnienia muzyczne, zamiast kwiatków rysując wiolinowe klucze. Chłopiec rozwija swój talent bardzo szybko: „w wieku pięciu lat wymyślił swój pierwszy wiersz. Niewiele później ułożył pierwszą melodię” [HK, s. 26].

Grana przez Pawła muzyka posiada specjalną, magiczną moc. Jego gra potrafi dotrzeć do wnętrza człowieka. To dzięki niemu i komponowanych przez niego melodiach Matylda zmienia swoje nastawienie do muzyki. Na początku niechętna jego wizytom w Zawrociu, zmienia zdanie. Wpasowuje się w schemat wypracowany przez Aleksandrę, słuchając dźwięków na tarasie:

Po chwili usłyszałam wygrywane na pianinie dźwięki – najpierw powtórzoną parę razy gamę, a potem wylaniającą się z muzycznego chaosu nieznaną melodię, coraz bardziej wyrazistą i harmonijną... Paweł grał pięknie i jednocześnie przejmująco. Jakby miał w sobie jakieś źródło, z którego ulewa się smutek, bezbrzeżny smutek. Nie chciałam być smutna, a ta muzyka docierała do trzewi, dręczyła. A potem zaczęły się frazy coraz pogodniejsze, aż do ekstatycznych, rozsypanych dźwięków. [HK, s. 35]

Kuzynka powoli zaczyna fascynować się muzyką komponowaną przez Pawła. Czuje wewnętrzną potrzebę słuchania go. Jego obecność przy fortepianie staje się dla niej wytchnieniem, odprężeniem, wręcz spotkaniem metafizycznym. Wydaje jej się, że „forte-pian ma duszę i rozum” [HK, s. 46], z którym jest połączony. Mimo to, powoli oczarowuje się muzyką:

Melodia porwała go i zapomniał o mojej obecności. Usiadł na stołku i po chwili kiwał się nad klawiaturą. Przez moment miałam ochotę spuścić na jego piękne, szczupłe dłonie wieko fortepianu, ale wzruszyła mnie bruzda między jego brwiami i tęsknota w twarzy. Był jak fakir, który sam uległ czarowi wydobywającej się z instrumentu melodii. [HK, s. 46]

Stan uniesienia, muzycznej ekstazy powoduje spore napięcie emocjonalne. Matylda nie wytrzymując go, szuka wytchnienia pośród natury:

Przyszedł po paru miesiącach i zaczarował się własną melodią. Nie bębnił, nie tłukł dźwięków, nie rozszarpywał muzyki. Grał, jakby płakał do środka. Przejmująco! Tak, że opuściłam wygodną sofę i uciekłam przed muzyką w głąb sadu. Powietrze zmieniło się w olbrzymie organy, które trochę łagodziły dźwięki. [HK, s. 47]

Muzyka grana przez Pawła oczarowała nie tylko ją, ale całe Zawrocie: „Miałam wrażenie, że Pawłowi udało się zaczarować wszystko w tym domu i już nic nie było moje” [HK, s. 74]. Dziewczyna ma do siebie żal, że nie odziedziczyła talentu, że potrafi tylko doskonale „grać na nerwach”. Fortepianowa melodia stała się głosem domu, opanowała całą przestrzeń. Gdzieś w oddali pozostały demony przeszłości, utrudniające komponowanie. Wraz z opanowaniem i odnalezieniem się w przestrzeni Zawrocia, Matylda odkrywa, że to fortepian jest „źródłem muzyki”. Sama niestety nie będąc źródłową inspiracją dla Pawła, wykonuje powierzoną rolę „strażniczki krystalicznego źródła” [HK, s. 75]. W tej na nowo uporządkowanej przestrzeni, postrzeganie świata przez Pawła ponownie „skurczyło się do granic orkiestry. Nawet jeśli wiedział coś więcej, to od razu przekładał sobie wszystko na dźwięki” [HK, s. 126]. Mimo że wcześniej to ten fortepian, babka i Zawrocie „zatrwały” jego muzyczną ekspresją wypowiedzianą się, odzyskał je ponownie, powracając do tego miejsca.

Magiczno-muzyczne moce posiada również przyroda w Zawrociu. Rośliny i zwierzęta wspólnie tworzą orkiestrę symfoniczną, która wydobywa dźwięki konkretne:

Bo deszcz to dźwięki, więc zatapiał się w nim, by wysłuchać wszystkich fraz. Koncert deszczowy, sonata, symfonia! Plaśnięcia, bębnienia, pacnięcia, szumy, ciekły dzwoniący, dudnienie, muzyczne onomatopeje, wariacje rozpisane na krople, wiatr i tysiące różnych dźwięków. Wielka, wilgotna muzyka. [HK, s. 80]

Muzyka jest magicznym kodem, mocą porozumiewania się pomiędzy światem przyrody i ludzi:

Cały świat też się cieszy. Coś obok werandy radośnie cyka. Świerszcz gra na skrzypcach przejmującą suitę. Żaby kumkają w najniższych rejestrach. Unta i Remi też zaczynają swój wieczorny, psi koncert. Gałązki drzew podrywają się do lotu. [...]

Otwierają się we mnie jakieś dziwne przestrzenie, których dotychczas w sobie nie zauważałam. [HK, s. 42]

Z czasem przyroda staje się nieodłącznym elementem Zawrocia, jego cechą charakterystyczną uzupełniającą centrum świata. Bez niej muzyka nie mogłaby zaistnieć, nie koegzystowałaby w takim stopniu z doświadczeniami ludzi.

Paweł opisuje świat dźwiękami, muzycznymi terminami: „Studiuję twoją twarz. Przedtem myślałem, że to etiuda koncertowa, jeszcze wcześniej wydawała mi się suitą, teraz wiem, że to operetka.” [HK, s. 145]. To muzyka sprzyja nawiązaniu relacji z kobietami – uwielbieniem babci, zaborczej relacji z Anną, która chcąc go usidlić postanawia stworzyć kopię Zawrocia, które unicestwi talent mężczyzny, wreszcie z Matyldą. To o tej ostatniej powie, że przypomina „fugę, kapryśną trzytematyczną fugę” [HK, s. 148]. Rodząca się powoli pomiędzy kuzynami nic fascynacji wymaga zakończenia osobistych uczuciowych relacji. Paweł ostatecznie ucieka od Anny, która zahamowała jego rozwój, sprawiła, że podarł wszystkie rękopisy¹⁷. Rozstanie z kobietą jest dla mężczyzny jak ukończenie polistylistycznego utworu, który ciążył na nim przez lata:

każde dzieło ma swój koniec, nawet najdłuższe. Preludium, allegro, andante, scherzo, a potem presto, presto, presto... i wielki słodki finał. Albo ja jestem gównianym dyrygentem, albo ty kiepską orkiestrą. Pomyśl o tym malutka. [HK, s. 150]

Poznawszy wszelkie sekrety związane z muzyką, Pawłem i Zawrociem, Matylda postanawia zdesakralizować fortepian, który stał się elementem tej nieszczęsnej układanki, puzzlem, którego brakowało w opowieści babci. Półnaga, pijana kobieta wchodzi na instrument, zaczyna grać palcami u nóg, wypowiadać magiczne formuły:

Czary-mary, fokus-pokus, abra-kadabra, trele-morele, bęc! – mruczałam, by odczarować instrument raz na zawsze. Wydawało mi się, że się przemienia, łagodnieje, staje się posłuszny. [...] Gładziłam rękoma czarne płaszczyzny. Muskałam brzuchem, udami, koniuszkami piersi. [HK, s. 156]

¹⁷ Anna, wierząc w siłę sprawczą muzyki i fortepianu z salonu w Zawrociu, chce go koniecznie odkupić od Matyldy. Na początku spoufala się z kobietą, staje się jej przewodniczką. Z biegiem czasu wychodzą na jaw wszelkie ukartowane przez kobietę sytuacje, których podsumowaniem ma być zniszczenie instrumentu, źródła muzyki Pawła i Zawrocia. Anna, czując się rozgoryczona, nie mogąc się pogodzić, że mężczyzna wybrał muzykę, nie ją, stwierdza: „Wiesz, co zrobię, gdy już w końcu dostanę tego cholernego grata w swoje ręce? Wezmę siekierę i wyrwę mu wnętrzności. Struna po strunie, najlepiej na twoich oczach. Będę cię przy tym pytać – czujesz? Czujesz? Czujesz?” [HK, s. 152].

Uzupełnieniem tego obrazu ma być miłosne uniesienie, które przeżywa wraz ze swoim chłopakiem, Michałem. Ponowne spotkanie z mężczyzną, będącym kontrapunktem – uosobieniem miasta – stanowi kolejny akt opowieści pt. „[T]eatr – scena miłosna na dwoje i fortepian” [HK, s. 156]. Czar pryska, gdy w chwili ekscytacji Matylda szepcze imię Pawła. Muzyka opanowała ją do reszty, sprawiła, że zaburzyła jej dotychczasowe życie. Przyjazd do Zawrocia, kontakt z muzyką kuzyna, fortepianem przemienił ją. Dlatego postanawia wyjechać, wrócić do miasta, spokojnego życia. Chce porzucić centrum muzycznego uniesienia z Zawrocia na rzecz teatralnych zazdrości w betonowej metropolii. W konsekwencji „wypożycza” Pawłowi rodzinny dom: „Posłuchaj! Muzyka jest w tobie. Ten czarny grat nie ma z tym nic wspólnego. A tym bardziej ja. Tylko przez przypadek na chwilę znalazł się w moich rękach” [HK, s. 161]. W zamian nie oczekuje niczego, nawet „sonaty ani koncertu fortepianowego” [HK, s. 161]. Ostatnie spotkanie kuzynów przeradza się w miłosne uniesienie, w którym swój muzyczny udział ma również natura:

Pada z częstotliwością półnut. Reaguję dopiero na ósemki. A ja na szesnastki. [...] Nie bój się – szepnął – Jestem impotentem. Biały klawisz, czarny, czarny, biały... – Zaczął mnie całować delikatnie, jakby dotykał instrumentu. Nie miałam sił, by go odepchnąć. Nie chciałam go odpychać. Tego babko, nie mogłaś przewidzieć. [HK, s. 163]

Matylda czuje się tak dobrze, że nie widzi, kiedy Paweł z muzyka przemienia się w mężczyznę – obiekt jej pożądania. Dopiero wówczas, czując, że przekroczyli granicę, odpycha go:

Całował doskonale, wcale nie miałam ochoty, by przestał to robić. Dopiero, gdy stracił rytm, gdy przekroczył dzikie szesnastki, gdy przestał być muzykiem, a nagle stał się zachłannym mężczyzną, wtedy właśnie odepchnęłam go ostatkiem sił. [HK, s. 163]

Oddając Zawrocie mężczyźnie, Matylda spełnia życzenie babci, na które Aleksandra wcale nie liczyła: „Jeśli coś go ogranicza i pęta, to tylko muzyka. Jednak tym razem sam ją wybrał. Tego też już nie żądałaś. Twój raj zatonie w muzyce. Będzie jak chciałaś. Będzie, jak ja chcę” [HK, s. 186]. Tym samym zmienia zasady rodzinnej gry.

Echa realizmu magicznego

Przy całej niejednoznaczności pojęcia „realizmu magicznego”¹⁸ i braku wydarzeń o charakterze cudownym¹⁹ to elementy „magiczne” pojawiające się w *Tego lata, w Zawrociu*, – takie jak: wpływ wielkiej historii na codzienność miasteczka, do wartościowanie synestezji w opisach przyrody, umuzyycznienie tekstu, erotyczna fascynacja kuzynem – mogą świadczyć o magiczności Zawrocia. O pozostałych elementach „cudowności” narracji, charakterystycznej dla literatury Europy Środkowej pisze Dorota Kołodziejczyk:

Na cudowność mogą składać się: magia jako model wiedzy alternatywny wobec zachodnich nauk pozytywnych; materialna obecność przeszłości, nierzadko w formie żywego ducha lub przedmiotów-talizmanów; magiczna przestrzeń domu jako kumulatywnej, duchowej całości, realność kontaktu zbiorowości etnicznej z duchami przodków; profetyczne intuicje oraz „paraferalia”, czyli np. bogactwo motywów proustowskich przeniesione na wszystkie zmysły, ponieważ to w nich kodowana jest pamięć o przeszłości²⁰.

Talizmanem niosącym przeszłość jest pamiętnik, w którym Matylda odkrywa nieznanne fakty z życia rodziny Milskich. Podobną funkcję mogą spełniać fotografie, które podtrzymują pamięć: „gdyby nie fotografia na dnie szuflady w sypialni rodziców, rysy twojej twarzy na zawsze ulotniłyby się z mojej pamięci” [HK, s. 8]. Połączenie zapisków pamiętnikarskich z zapamiętanymi z dzieciństwa obrazami pozwala przesuwac świadomość Matyldy, z nieobecności na bycie tu i teraz: „Byłaś dotychczas w moim życiu nikim, twarzą z fotografii, zamazanym wspomnieniem z dzieciństwa. Wraz ze swoją śmiercią raczej przyszedłaś, niż odeszłaś” [HK, s. 12]. Po czasie, w młodej kobiecie odzywają się tendencje rewizjonistyczne. Ta zdobyta wiedza, skonfrontowana z własną wizją przeszłości znanej z rodzinnych

18 Niejednoznaczność terminu sprzyja stawianiu znaku równości pomiędzy fantastyką, s-f, surrealizmem a „realizmem magicznym”. Boom na tego typu prozę w literaturach środkowoeuropejskich przypada na lata siedemdziesiąte XX wieku i związany jest z popularnością twórczości Marqueza, Cortazara i Borgesa. Por. E. Kledzik, *Śródkowoeuropejski realizm magiczny? Rozważania o postkolonialnych strategiach literackich na przykładzie wybranych utworów Olgi Tokarczuk, Ádáma Bodora i Václava Pankovčína*, w: *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej. Polska, Ukraina, Węgry, Słowacja*, red. B. Bakuła, Bonami, Poznań 2015, s. 496–497.

19 Choć za taki może zostać nazwana narracja pamiętnikarska toczona pomiędzy Matyldą a babką – bezpośrednio zwracanie się, komentowanie, uzupełnianie relacji poznawanych dzięki wpisom w pamiętniku, fotografiom.

20 D. Kołodziejczyk, *Odzyskiwanie miejsca. Realizm magiczny w powieści postkolonialnej i polskiej powieści lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracji XX wieku*, redakcja H. Gosk i B. Karwowska, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008, s. 143.

albumów zaczyna na niej ciążyć. Odkrywa, że zbyt wiele łączy ją z babką. Puste dotąd „szczeliny pamięci” [HK, s. 81] zaczynają się wypełniać. Chce się ich pozbyć: „Sama sobie wezmę przeszłość i wybiorę z niej to, co będzie mi się podobało” [HK, s. 82]. Podczas zagłębiania się w znalezione gdzieś na dnie szuflady wyrwane kartki z pamiętnika nachodzi ją refleksja:

Ciągle jeszcze zastanawiam się nad owymi kartkami, które usunęłaś z pamiętnika. Bocznice pamięci – wspomnienia, które miały być zepchnięte w niebyt, ale najpierw, w przypływie niespodziewanego impulsu [...]. Wyrwałaś je potem z chronologicznego ciągu i schowałaś [...]. [HK, s. 136]

Zawrocie jest przestrzenią magiczną, gdyż wbrew zachodnioeuropejskim tendencjom realizmu magicznego

świat środkowoeuropejskiego Macondo jest [...] przestrzenią zamkniętą, odgradzoną, odseparowaną, a przez to skrajnie homogeniczną. W tym świecie [...] nie istnieje żaden Obcy/Inny, a dopiero rozpad tej przestrzeni – przełom polityczny – jest momentem nierzadko bolesnego lub niechcianego z nim kontaktu²¹.

Matylda, przychodząc do nowej, nieznanomej i zamkniętej przestrzeni małego miasteczka, zdaje sobie sprawę, że musi ją poznać. Poznaje ją poprzez przyrodę, muzykę i pamiętnik, które tworzą wspólną sagę rodu Milskich:

te wszystkie zdania mają jeden cel – uświadomienie mi, jak niezbędna jest w moim życiu tutaj, w tym sennym, pustawym miasteczku, gdzie tyle jest tajemniczych miejsc, których nie znam, i tyle różnych niebezpiecznych raf, których nie będę w stanie sama ominąć. [HK, s. 112]

Dziedziczka zdaje sobie sprawę, iż z pozoru „obca, melodramatyczna, a miejscami nawet sentymentalna historia, pełna białych plam i zagadek” [HK, s. 137], czeka na wypełnienie treścią, uzupełnienie rodzinnej opowieści, o nowe nieznanne wcześniej wątki. Muzyka w połączeniu z talizmanem pamięci sprawia, że perypetie Matyldy niosą znamiona „magiczności”. Oswajanie przestrzeni, harmonia z naturą, fascynacja kuzynem, polisensoryczne wrażenia zmysłowe – to wszystko sprawia, że Zawrocie będąc domem na prowincji, staje się jej miejscem na ziemi, jej centrum życia. „Matylda lubiąc poskrobać i zobaczyć, co jest pod spodem” [HK, s. 127] nawiązuje nic porozumienia z babcią, dialoguje z nią, przełamuje strach i niechęć. Pomaga jej w tym muzyka, która jak magiczny język otwiera zmysły, porusza, sprawia, że kobieta wpasowuje się w przestrzeń, która powoli staje się jej domem.

21 E. Kledzik, *Śródkowoeuropejski realizm magiczny?...*, dz. cyt., s. 509–510.

Matylda poddała się grze babci. Odnalazła brakujące puzzle pasujące do układanki. Wpasowała się w przestrzeń Zawrocia, dlatego powrót do miasta okazał się klęską. Tym samym potwierdzenie uzyskuje konstatacja Czaplińskiego, iż powieściowy świat Kowalewskiej to świat sprzed okresu transformacji. Matylda przegrała z zaściankowością, tradycją, wpisała się schemat – odnalazła to, co ją przyprowadziło do tego magicznego miejsca – spokój z dala od zgiełku wielkiego miasta. Jej perypetie układające się w melodramatyczną opowieść potwierdzają przekonanie o „kobiecości” *Tego lata w Zawrociu*. Zaszła jednak jedna zmiana, gdyż Matylda ponownie rozpoczyna grę, tym razem swoją, a przede wszystkim muzyczną: „Etiuda [...]. Muzyczne ćwiczenie. Biały czarny, czarny, czarny. Tylko, że jednym palcem, ale za to melodyjnie, dynamicznie, z odrobiną talentu” [HK, s. 189]. Mimo że straciła chłopaka, zyskała bardzo wiele. Zapisała na kartach pamiętnika szczęśliwe zakończenie, bo wie, że muzyka przełamała w niej strach, traumę matki. Także ona sama poddała się magicznej mocy dźwięków, która zamienia zwykłe zdarzenia w niezwykłe: „Do środka kąpią mi łyzy z częstotliwością półnut. Ociężały, monotony rytm deszczu” [HK, s. 189]

Bibliografia

- Czapliński Przemysław, *Kobiety i duch tożsamości*, w: Przemysław Czapliński, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Głowiński Michał, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: Michał Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy, Szkice z komunikacji literackiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 251–270.
- Kledzik Emilia, *Prowincja w najnowszej literaturze polskiej i niemieckiej oraz współczesnych polonistycznych i germanistycznych badaniach literackich*, „Porównania” 2009, nr 6, s. 153–154.
- Kledzik Emilia, *Środkowoeuropejski realizm magiczny? Rozważania o postkolonialnych strategiach literackich na przykładzie wybranych utworów Olgi Tokarczuk, Ádáma Bodora i Václava Pankovčína*, w: *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej. Polska, Ukraina, Węgry, Słowacja*, red. B. Bakuła, Bonami, Poznań 2015, s. 496–497.
- Kołodziejczyk Dorota, *Odzyskiwanie miejsca. Realizm magiczny w powieści postkolonialnej i polskiej powieści lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracji XX wieku*, red. H. Gosk i B. Karwowska, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008, s. 134–154.
- Kowalewska Hanna, *Tego lata, w Zawrociu*, Świat Książki, Warszawa 1998.
- Kraskowska Ewa, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1999.

Hanna Kowalewska, <http://culture.pl/pl/tworca/hanna-kowalewska> [dostęp: 31.08.2016].

Mam jedną zasadę — nie nudzić. Wywiad z Hanną Kowalewską, http://hannakowalewska.pl/?page_id=1135 [dostęp: 1.09.2016].

Z Hanną Kowalewską rozmawia Ada Romanowska, „Gazeta Studencka”, http://hannakowalewska.pl/?page_id=114 [dostęp: 2.07.2016].

Piotr Krajewski

„Biały klawisz, czarny, czarny, biały...” czyli jak rozwiązać muzyczne łamigłówki z przeszłości ***Tego lata, w Zawrociu* Hanny Kowalewskiej**

Streszczenie

Hanna Kowalewska w *Tego lata, w Zawrociu* prezentuje wielowarstwową opowieść o losach młodej dziedziczki rodzinnej fortuny – Matyldy. Okazuje się to próbą zmierzenia się z przeszłością, historią, muzyką, które opisują mityczną przestrzeń Zawrocia. Tajemnicza więź łącząca muzykę i naturę stanowi uzupełnienie odkrywanych zagadek z przeszłości. Kartki pamiętnika, pożółkłe fotografie stanowią elementy gry, w którą włącza się Matylda.

Słowa kluczowe: pamięć, muzyka, „mała ojczyzna”

“White key, black, black, white...” how to solve musical puzzles from the past ***Tego lata, w Zawrociu* by Hanna Kowalewska**

Summary

In *Tego lata, w Zawrociu*, Hanna Kowalewska presents a multi-layered story about the fate of the young heiress to the family fortune, called Matylda. This turns out to be an attempt to face the past, history and music that describe the mythical space of Zawrocie. The mysterious bond that combines music and

nature complements the discovered puzzles of the past. Diary cards, old photographs are elements of the game which Matilda joins.

Keywords: Memory, Music, „Little Homeland”

Piotr Krajewski, doktorant w Zakładzie Dydaktyki Historii w Instytucie Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; absolwent filologiczno-historycznych studiów środkowoeuropejskich, historii nauczycielskiej (UAM) oraz teorii muzyki w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (studia ukończone z wyróżnieniem). Laureat w XXII edycji Ogólnopolskiego Konkursu Prac Magisterskich im. J. J. Lipskiego oraz w VIII Konkursie im. Majera Bałabana na najlepsze prace magisterskie i doktorskie o Żydach i Izraelu za pracę *Muzyka wobec Zagłady. Muzyczno-historyczny projekt edukacyjny* (promotor prof. UAM dr hab. Violetta Julkowska). Zainteresowania naukowe: historia na pograniczu sztuk, nauczanie o Zagładzie, muzyka XX i XXI wieku.

Maria Berkan-Jabłońska*

 <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>

Kryminał muzyczny? Refleksje na marginesie powieści kryminalnych Jana Antoniego Homy

Jedną z pierwszych koncepcji dotyczących roli pełnionej przez muzykę w życiu człowieka była starożytna teoria *ethosu*, która zakładała silne emocjonalne oddziaływanie muzyki na charakter ludzki. Nie wątpiąc w jej związek z duszą, greccy filozofowie przypisywali muzyce rozmaite możliwości: od funkcji wychowawczo-terapeutycznych po destrukcyjne. Ich założenia legły u podstaw wielu późniejszych systemów pedagogicznych i społecznych¹.

Tę znamiennej dla starożytnych ambiwalencję w ocenie muzyki przenieśmy na grunt literacki, dokładniej kryminalny, zapowiedziany w tytule artykułu. Jeśli przyjmujemy, że dzieje powieści detektywistycznej rozpoczynają się w XIX wieku, to znajdziemy tam dwa utwory kanoniczne dla późniejszego korzystania z motywów muzycznych w kryminale. Po pierwsze, Artur Conan Doyle wyposaża swojego kontrowersyjnego bohatera, Sherlocka Holmesa, w rodzaj wrażliwości muzycznej i umiejętności gry na skrzypcach (1887, *Studium w szkarłacie*); po drugie – zaledwie

* Dr hab. prof. Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: maria.berkan@uni.lodz.pl

1 Zob. np. A. Stańczyk, *Muzyka i etyka*, „Estetyka i Krytyka” 7/8 (2/2004-1/2005), s. 87-93; C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007; J. Jusiak, *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013; K. Stachyra, *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014. W platońskiej estetyce muzyka nie była postrzegana jako sztuka absolutna, lecz miała służyć transponowaniu wartości moralnych, a zwłaszcza zaszczepianiu w człowieku idei dobra. Ponieważ jednak efekt muzyczny, zdaniem greckich myślicieli, zależał od osobowości twórcy, rodziło to ich obawę, że – tak jak dobro i piękno artysty sprzyjają rozwojowi pozytywnych przymiotów słuchacza – tak z kolei negatywne cechy twórcy mogą wpłynąć na dominację wzorów ujemnych u odbiorcy.

odrobinę wcześniej Charles Dickens decyduje się uczynić z muzyka przestępcę odpowiedzialnego za okrutną zbrodnię. Oto w powstałej w 1870 roku, a nieukończony z powodu nagłej śmierci pisarza *Tajemnicy Edwina Drooda* Dickens po raz pierwszy łączy ścisłym węzłem świat zbrodni i muzyki.

Protagonista powieści, czterdziestosześcioletni Jack Jasper, to człowiek przy stojny, cieszący się uznaniem otoczenia, lecz zarazem zamknięty w sobie, momentami ponury. Odnosi wielkie sukcesy jako świecki kantor katedry i kapelmistrz doskonałego chóru, jednak nie znosi swego życia. Chór, który przynosi mu zaszczyt w oczach innych, w jego przekonaniu brzmi szatańsko; chwalony przez mieszkańców Cloisterham, sam zadaje sobie dramatyczne pytanie: „A co ja mam robić? Czy mam rzeźbić demony we własnym sercu?”². Bohater nie dość że pożąda uczeni cy, której oczywiście udziela lekcji muzyki, pięknej Rosie, narzeczonej swojego siostrzeńca, to najprawdopodobniej też morduje w tajemniczych okolicznościach tytułowego Edwina, mimo deklarowanej do niego sympatii, ba – miłości. Okazuje się więc postacią co najmniej dziwną, drażniącą czytelnika od pierwszych fraz powieści. Bywa zmienny w nastroju, introwertyczny, a zarazem kusicielski, gdy ma w tym interes własny. Jest również opiumistą (cierpi na bliżej nieokreślone bóle) i mesmerystą. Jego erotyzm wydaje się niepokojący, na pograniczu normalności. Innymi słowy, to typ ewidentnie patologiczny, muzyka w jego przypadku niczego nie łagodzi, nie uspakaja podskórnych emocji, a raczej irytuje, jątrzy, stając się siłą niszczyielską, rujnującą pierwotnie pozytywną jednostkę. Bardzo znaczący jest w tym kontekście fragment opisujący Jaspera, śpiewającego w katedrze niedługo po popełnieniu zbrodni:

Tego dnia głos pana Jaspera brzmi pięknie. Wzniosła suplikacja wyrażająca błaganie, by jego serce było skłonne do przestrzegania przykazań, zdumiewa słuchaczy melodyjną siłą. Nigdy jeszcze nie śpiewał trudnej muzyki tak biegle i tak harmonijnie jak dzisiaj. Jego nerwowość sprawiała, że tę muzykę czasem traktował zbyt pobieżnie, śpiewał ją nazbyt szybko, dzisiaj jednak tempo jest wprost idealne³.

Sugestia „ogromnego spokoju ducha”, jaka wedle narratora leży u źródeł mistrzowskiego wykonania, zderza się z narastającym w czasie przeświadczeniem czytelnika o winie Jaspera. Tym samym muzyka zostaje skażona przestępczym uwikłaniem bohatera.

Z kolei bohater Conan Doyle’a – Sherlock Holmes – z pewnością był melomanem. Jak twierdził obserwujący go doktor Watson, słynny detektyw nie tylko grywał amatorsko na skrzypcach, ale też doskonale orientował się w bieżącym ży-

2 Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*, tłum. J.S. Zaus, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2010, s. 160.

3 Tamże, s. 160.

ciu muzycznym, wyrażając w tym zakresie sądy równie stanowcze co w sprawach kryminalnych. Potrafił słuchać – uważnie i głęboko...

- Dziś po południu w St. James Hall gra Sarasate – oznajmił. – Jak sądzisz, Watsonie, czy twoi pacjenci zdołają przez kilka godzin obyć się bez ciebie?
- Nie mam na dziś żadnych planów. Moja praktyka nigdy nie zajmuje zbyt wiele czasu.
- Zatem włóż kapelusz i chodź ze mną. Pójdziemy przez City, zjemy po drodze lunch. W programie jest dużo muzyki niemieckiej, która odpowiada mi bardziej niż włoska czy francuska. Skłania do rozmyślań, a ja właśnie zamierzam rozmyślać⁴.

Na podstawie takich opowiadań, jak np. *Studium w szkarłacie*, *Pies Baskerville'ów*, *Liga rudzielców*, *Czerwony krąg*, *Skandal w Bohemii*, możemy uznać, że Holmes dysponował znacznym repertuarem utworów na skrzypce, radił sobie dobrze i z Paganinim, i choćby z Mendelssohnem (grał *Pieśni bez słów* transkrybowane na skrzypce solo) lub Offenbachem (wykonywał *Barkarolę*). Bywał w Royal Opera House np. na koncercie Wilmy Norman-Nerudy, po którym przyznawał przed Watsonem, że muzyka odwołująca się do pierwotnych doświadczeń człowieka bardzo silnie na niego oddziałuje, oraz na wieczorach wagnerowskich w Covent Garden. Niekiedy też improwizował, co nie cieszyło się aprobatą Watsona, zirytowanego nieprzewidywalnością tonów wydobywanych przez przyjaciela. „Niedbałe rzępolenie na skrzypcach”⁵, by sparafrazować zdanie ze *Studium w szkarłacie*, dokonywało się wszakże zasadniczo w samotności. Czym zatem była muzyka dla Holmesa? Conan Doyle nie daje jasnego wyjaśnienia. Wolno domyślać się, że odprężając bohatera, uwalniała jednocześnie jego szare komórki i przyczyniała się do jaśniejszego oglądu zagadki detektywistycznej⁶. Była przy tym przestrzenią takich emocji, które zaprzeczały trywialnej rzeczywistości oszustw i zbrodni. W *Lidze rudzielców* dźwięki skrzypiec Holmes określa mianem krainy „gdzie panują słodycz, delikatność i harmonia”⁷, jakby doceniał przypisywaną niekiedy muzyce zdolność transpozycji uczuć metafizycznych.

4 A.C. Doyle, *Liga rudzielców*, przeł. M. Domagalska, w: tenże, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, przeł. z ang. A. Krochmal & R. Kędziński, M. Domagalska, Z. Wawrzyniak, wyd. 3, Wydawnictwo Rea, Warszawa 2014, s. 186.

5 Tenże, *Studium w szkarłacie*, przeł. A. Krochmal & R. Kędziński, dz. cyt., s. 19.

6 Watson przyznawał: „nie byłem w stanie odgadnąć, czy ta muzyka pomagała mu w rozumowaniu, czy może grał z czystego kaprysu” (tamże).

7 A.C. Doyle, *Liga rudzielców...*, s. 187.

Przez całe popołudnie siedział na widowni odprężony, pogrążony w kontemplowaniu dźwięków, łagodnie poruszając w rytm muzyki swymi długimi, szczupłymi palcami. Jego uśmiechnięta twarz i senne, rozmarzone oczy były całkiem niepodobne do twarzy i oczu Holmesa, tropiciela zbrodni, nieugiętego, przenikliwego, błyskawicznego w działaniu detektywa. W niezwyklej osobowości mego przyjaciela brały górę na przemian różne strony jego natury, więc sądzę, że jego niebywała skrupulatność i wnikliwość były reakcją na zamyślony poetycki nastrój, który niekiedy go ogarniał. Bywał na przemian niewiarygodnie ospały lub wyjątkowo energiczny, a dobrze wiedziałem, że nigdy nie bywa tak groźny, jak po wielu dniach spędzonych w hotelu, rozmyślając pośród książek drukowanych gotycką czcionką. Kiedy nagle dopadała go żądza polowania, a jego błyskotliwe rozumowanie wznosiło się na poziom intuicji, osoby mniej obeznane z jego metodami patrzyły na niego spode łba jak na człowieka, który posiadał nadludzką wiedzę. Kiedy zobaczyłem go tego popołudnia w St. James Hall zatopionego w dźwiękach muzyki, pomyślałem, że nadchodzą ciężkie czasy dla tych, których ściga⁸.

W opowiadaniach Conan Doyle'a odnajdujemy również dodatkowy (i uboczny) wątek muzyczny, kontynuujący pomysł ze wspomnianej wcześniej powieści Dickensa. Kontrowersyjna przeciwniczka Holmesa, Irène Adler, była przecież zawodową śpiewaczką, kontraltem, ponoć w Operze Warszawskiej, ale porzuciła karierę na rzecz korzystniejszych związków w wyższych sferach.

Można powiedzieć, że w pewnej mierze wszystko, co w zakresie wykorzystania motywów muzycznych pojawia się we współczesnym kryminale, jest kontynuacją lub parafrazą ujęcia albo wersji Conan Doyle'a, albo Dickensa.

Z jednej strony, mamy bowiem we współczesnej literaturze kryminalnej wielu detektywów, zarówno profesjonalistów, jak i amatorów, którzy w muzyce szukają odprężenia. Muzyki poważnej słucha np. komisarz Kurt Wallander z cyklu powieści Henninga Mankella: lubi Mozarta (z przyjacielem słucha np. *Don Giovanniego*), przepada za Verdim, czyta jego biografię, odsłuchuje *Traviatę* (zwłaszcza z Marią Callas jako wykonawczynią partii Violetty), *Aidę*, *Dies Irae*, arie z *Rigoletta*, zna dobrze Wagnera, opery Rossiniego, Pucciniego (szczególnie *Turandota*). Podobne muzyczne preferencje cechują m.in. Petrę Delicado z utworów Alicji Gimenez-Bartlett lub komisarza Guido Brunettiego z kryminałów Donny Leon. Z kolei, protagonista serii bardzo popularnego obecnie autora Jo Nesbø, Harry Hole, lubi np. Sex Pistols, a wielu polskich śledczych łągodzi „bóle istnienia”, słuchając dobrego polskiego rocka lat 80. i 90. (Robert Nemhauser z powieści Wiktora Hagena, Jarosław Pater z *Alei samobójców* duetu Marka Krajewskiego i Mariusza Czubaja, Rudolf Heinz z cyklu kryminalnego Czubaja). U francuskiego autora, Bernarda Miniera (*Krąg, Bielszy odcień śmierci*) mamy zarówno Martina Servaza, który akceptuje tylko muzyczną

8 Tamże.

klasykę, jak i młodszego o 10 lat pomocnika Esperandieu, który słucha muzyki typu Indie rock. Wybór typu muzyki jest więc tu wskazówką przemian obyczajowych, kulturowych i związanych z nimi różnic pokoleniowych między bohaterami.

Z drugiej strony, wskazać można teksty, w których muzyka okazuje się źródłem inspiracji dla przestępcy. W *Kronikach Klary Schulz* autorstwa Nadii Szagdaj – retro kryminale o akcji osadzonej w roku 1911 w Breslau – to właśnie nieznamy muzyk stoi za ciągiem dramatycznych i z pozoru niezwiązanych bezpośrednio ze sobą zbrodni, zwłaszcza zaś za okrutnym morderstwem matki tytułowej pani detektyw. Jakkolwiek nie pierwszoplanowe, aluzje muzyczne otwierają w tej kryminalnej serii wrocławianki problem relacji między sztuką i zbrodnią. Tak bowiem – jak w domyśle dzieło muzyczne – traktuje swoje plany przestępcze nieznamy bliżej mężczyzna, ukrywający się pod rozmaitymi postaciami i teoretycznie rozstrzygniętymi przypadkami. Wkrada się on na karty wszystkich części cyklu w najbardziej niespodziewanych momentach. Oto np. zakończenie drugiego tomu:

Wytarł o kurtkę leżącego bandyty zakrwawione skórzane rękawice. Z uśmiechem podążył w stronę hotelu, nucąc pod nosem *Sonatę księżycową* Ludwiga van Beethovena. Już nie kula!⁹

Sonata księżycowa pojawia się jako znak zwiastujący nieszczęście, towarzyszy postaci dziwnego prześladowcy Klary, występującego pod różnymi imionami, w każdej z części. Trudno jednak stwierdzić, by z takich muzycznych filiacji wynikało coś więcej ponad sugestię nastrojowości¹⁰.

Rzecz jasna funkcje, o jakich mowa w kontekście nawiązań intersemiotycznych w kryminałach (kompensacyjno-oczyszczająca, pobudzająco-destrukcyjna, tudzież ich rozmaite kompilacje), mogą być śmiało realizowane w odniesieniu do każdego typu muzyki. Wyjątkowo jednak wykorzystanie muzyki klasycznej inicjuje ponadplanowy aspekt recepcyjny i ideowy: nadaje bohaterom lub opowieści szczególnie wyrafinowania; wprowadza w porządek elitarnych wyborów i upodobień, co w Polsce, nieposiadającej silnych tradycji melomańskich, otwiera kilka dodatkowych tropów interpretacyjnych.

W ostatnich latach rodzima literatura kryminalna doczekała się szczególnej odmiany gatunkowej, jaką można by nazwać „muzyczną”, a to za sprawą utworów Jana Antoniego Homy, notabene zawodowego muzyka, skrzypka, jednego z kon-

⁹ N. Szagdaj, *Kroniki Klary Schulz. Zniknięcie Sary*, Wydawnictwo Bukowy Las, Wrocław 2014, s. 311.

¹⁰ *Sonata fortepianowa nr 14 cis-moll op. 27 nr 2* (1800–1801) nazwana przez kompozytora *Sonata quasi una fantasia*, dedykowana ukochanej uczennicy Giulietcie Guicciardi, określenie „księżycowa” zawdzięcza zresztą nie kompozytorowi, ale krytykowi muzycznemu Ludwigowi Rellstabowi.

certmistrzów holenderskiej Het Brabants Orkest¹¹. Obie jego powieści napisane zostały w Noorderwijk, w Belgii: *Altowioliści* w latach 2007–2008¹², a *Ostatni koncert* w roku 2011. Bezpośrednie miejsce wydarzeń w Polsce jest z pozoru fikcyjne – to Krakowice, w innych przypadkach narrator sytuuje swego bohatera w autentycznych przestrzeniach Toskanii, Brukseli lub Londynu, mniej czy bardziej intensywnie charakteryzowanych poprzez doznania muzyczne.

Na czym polega muzyczny charakter wspomnianych powieści kryminalnych? Już motto ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza¹³, powiązane dodatkowo z tytułem *Altowioliści*, podważa prymat języka w opisie rzeczywistości, sugerując jego niedoskonałość i niewystarczalność. Tym samym czytelnik od początku oczekuje potwierdzenia roli innych sztuk, w tym muzyki, w interpretacji zagadek świata przedstawionego. Obecność referencji muzycznych można rozpatrywać w obu historiach Homy na kilku płaszczyznach, o których traktują dalsze podrozdziały.

Kreacja głównego bohatera

Najważniejsza informacja, jaką podaje o sobie Bartosz Czarnoleski, to fakt bycia altowiolistą, „samotnym muzykiem z olbrzymim psem” (A., roz. I, loc. 301). Zwróćmy uwagę, że również tytuł powieści został podporządkowany zawodowi bohatera, a nie intrydze. Muzyka definiuje tożsamość protagonisty. Determinuje jego myślenie, zachowania, wyobraźnię, emocje, a także sposób, w jaki jest postrzegany przez innych. W końcu – jak twierdzi bohater – życie altowiolisty to istnienie zawsze „pomiędzy” skrzypcami a wiolonczelą, co uczy człowieka wyjątkowej cierpliwości i pokory, od młodych lat uodporniając na dowcipy muzycznego świata¹⁴. Sporo miejsca zajmuje bohaterowi analiza skromnego repertuaru solowe-

11 Jan Antoni Homa to absolwent Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Był najpierw skrzypkiem w Królewskiej Filharmonii Flandryjskiej w Antwerpii, a potem zdobył pozycję drugiego koncertmistrza Filharmonii Brabanckiej w Eindhoven. Zob. też wywiad Ilony Stojewskiej z Homą: *Próbuję odczytywać znaki rozsiane w różnych punktach codzienności*; on-line: <http://www.przystan-literacka.pl/index.php?show=3066> [dostęp: 31.07.2017].

12 J. A. Homa, *Altowioliści*, Wydawnictwo SOL, Warszawa 2009 – e-book ISBN 978-83-62404-44-2; tenże, *Ostatni koncert*, Wydawnictwo Mg, Warszawa 2012 – e-book ISBN 978-83-7779-125-7. Dalej, przywołując cytaty na podstawie powieści, będę podawać ich umiejscowienie według wersji e-book, z zaznaczeniem skrótu tytułu (A – *Altowioliści*; OK – *Ostatni koncert*), numeru rozdziału i lokacji wersów.

13 „Język nasz nie posiada określeń, które by dozwały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość” (to cytat pochodzący z *Ulicy krokodyli*).

14 Altówka jest nieco większa od skrzypiec, ma niższy, głębszy i łagodniejszy ton. Zob. J.A. Homa, *Altowioliści*, roz. IV, loc. 1966. Fragment rozpoczyna się od przytoczenia stereotypowej opinii na temat muzyka grającego na tym instrumencie: „Altowioliści to nieudany skrzypek lub niedoszły wiolonczelista”. Dalej jednak narrator stara się udowodnić czytelniku

go przeznaczonego specjalnie dla altowiolistów. Przygotowujący się do przesłuchań w filharmonii Bartosz ma do wyboru m.in. koncerty Carla Stamitz'a, Franza Antona Hoffmeistera, Williama Waltona, Beli Bartóka, *Suitę* Maxa Regera, *Koncertstück* George'a Enescu, a zatem utwory zazwyczaj mniej znane, z rzeczy rozpoznawalnych przez szerszą publiczność dysponując zaledwie kilkoma, np. wstępny- mi partiami *Don Juana* Richarda Straussa (A, roz. II, loc. 1037).

Narzekania Czarnoleskiego nie mogą jednak być traktowane serio, jako że jest on autentycznym pasjonatem swojego instrumentu. Niezależnie od wielu dramatycznych wydarzeń, jakie go spotykają, stale wraca do muzycznych ćwiczeń, które zapewniają mu równowagę psychiczną i umysłową; pozwalają też lepiej radzić sobie z kryminalnymi zagadkami. Zdaniem Bartosza, ćwiczenie „to czynność intelektualno-fizyczna. Z przewagą tej pierwszej”, dlatego gdy je kończy, może przyznać: „Czułem się jak człowiek spacerujący po linie, który mimo silnego podmuchu wiatru nie dał się z niej zepchnąć” (A, roz. III, loc. 1458). W innym miejscu dodaje: „Po pierwsze: nie mogę odpuścić ćwiczenia i zrezygnować z udziału w przesłuchaniu; jest to absolutny warunek mojej psychicznej higieny” (A, roz. VII, loc. 3279). Muzyczna edukacja, w niemalym stopniu oparta na dyscyplinie pracy, traktowana jest tu – nieomal po platońsku – jak czynnik wychowawczy, kształtujący charakter i morale bohatera¹⁵. Trzeba mocno podkreślić, że dla Czarnoleskiego obok talentu i niemal rzemieślniczej rzetelności liczy się „zaangażowanie mózgu” wykonawcy: „Bo granie na instrumencie jest, w gruncie rzeczy, rozwiązywaniem większych i mniejszych problemów; w przypadku altówki: intonacji, palcowania, smyczkowania, frazowania...” (A, roz. IV, loc. 1832). Jednocześnie, w miarę rozwoju wydarzeń i coraz większego zaangażowania w sprawy kryminalne, Bartosz szuka miejsc wspólnych między sobą jako muzykiem i sobą detektywem:

kowi, że istnieją zarówno wirtuozi instrumentu godni zauważenia, jak i szczególne właściwości instrumentu wpływające na charakter muzyka lub korespondujące z nim. One to decydują o niesłusznie pomijanych zaletach altowiolistów: „Czemu więc niektórzy decydują się grać na tym budzącym kontrowersje instrumencie? Może dlatego, że nie wszyscy mają naturę skrzypcowych primadonn lub wiolonczelowych paraintektualistów, a altówka jest syntezą najlepszych cech obu spokrewnionych instrumentów czy symbolem klasycznego złotego środka wreszcie” (tamże).

- 15 Homa w udzielanych przez siebie wywiadach wielokrotnie podkreśla, że w pracy muzyka niewystarczający jest talent. „Bycie muzykiem – aktywnym uczestnikiem zawodu scenicznego – wymaga olbrzymiej ilości pracy, eksponowanej w procentowo krótkich eksplozjach koncertów, a także wytrwałości, cierpliwości, siły i odporności psychicznej”. Dodaje też: „Przenosząc te cechy w nieznanie środowisko słowa, zwielokrotnia się szanse przetrwania w nim, mimo trudnych początków i możliwych, a raczej pewnych, rozczarowań” (I. Stojewska, *Próbuje odczytywać znaki rozsiane...*).

Na widok skrzypiec odczułem wzruszenie. Czyż nie było tu jakiegoś symbolicznego podobieństwa w inwersji? Mr Holmes był detektywem grającym na skrzypcach dla przyjemności. Ja jestem altowiolistą podejmującym się rozwiązywania zagadek detektywistycznych. (OK, roz. 9, loc. 3597)

Lub:

[...] obraz zaczął się gwałtownie poszerzać. A żyłka śledczego (żyłka=struna) pulsowała we mnie coraz żwawiej. (OK, roz. 7, loc. 2694)

Analogie dotyczą także proporcji między zmuszoną pracą a ostatecznym wykonaniem, które bywa „efektowną voltą”, „wisienką na olbrzymim torcie” (A, roz. VI, loc. 3258). Poruszanie się bohatera w obrębie dwóch, tak z pozoru różnych sfer: muzycznej i przestępczej, ułatwiają wyobraźnia rozbudzona muzycznym wykształceniem i wrażliwość odbiorcza. W sytuacji „awaryjnej” skojarzenia z dźwiękami, tonami, akordami hamują, a nawet zastępują naturalny odruch lęku... Zamiast typowego dla przeciętnego śmiertelnika strachu w głowie altowiolisty rozlega się muzyka i ona modyfikuje odbieranie brutalnej rzeczywistości. Oto gdy Czarnoleski odwiedza niedoszłe miejsce zbrodni – a krótko powiedzmy, w miejskim parku zaatakowano światowej sławy dyrygenta, niemal śmiertelnie go raniąc (życie zawdzięcza przypadkowej reakcji bohatera i jego psa) – przestrzeń ta inicjuje „galop wyostrzonej wyobraźni”; płynne przechodzenie od tego, co rzeczywiste do świata muzyki, i odwrotnie:

Stanąłem na środku kładki, próbując raz jeszcze odtworzyć niektóre szczegóły. Falująca lekko woda odbijała księżycowe refleksy, które przywołały w mojej głowie dźwięki preludium fortepianowe Debussy’ego... *Światło księżycy*.

...W pewnej chwili uświadomiłem sobie, że zaczynam dostrzegać w stawie zarysy jakiegoś kształtu, ilustrowanego również znajomymi dźwiękami... [...]

Muzyka towarzyszyła mi zwiewnym pianissimo, zaś kontury drgających w wodzie srebrzystych plam poczęły się zmieniać. Po chwili miałem przed sobą nigdy nienamalowany, ale właśnie wyobrażony obraz, *Zatopiona Filharmonia*. (A, rozdział V, loc. 2337–2346)

Pod wpływem słyszanego w tyle głowy preludium¹⁶ Czarnoleski zaczyna w tafli wody widzieć katedrę niczym z obrazów Moneta..., ale też Filharmonię, której dotyczy zagadka kryminalna. Muzyka jest więc pewnym wyjątkowym, bo nie

¹⁶ Claude Debussy, *Zatopiona katedra (La Cathédrale Engloutie)* – preludium fortepianowe L. 117/10, powstałe w 1909 r. To jedna z wielu miniatur tego kompozytora o charakterze impresjonistycznym, stanowiąca przykład połączenia muzycznej wyobraźni i bogactwa figur pianistycznych.

każdemu dostępnym narzędziem, które odpowiada za ciąg obrazowych asocjacji, swobodnych wariantów imaginacji¹⁷. Dodajmy zresztą, że Bartosz jest bohaterem, który sam jest żywym przykładem muzycznych „wariacji”: stale podejmuje nowe wątki i porzuca je, wraca do dręczących go obrazów, podlega nastrojom i intuicyjnym podszeptom, ale zarazem bywa dociekliwy i racjonalny. Jest całością zespoloną z dziwnej mieszanki muzyki i myśli, rzemiosła i improwizacji¹⁸.

Charakter zagadki kryminalnej

Najkrócej rzecz ujmując, pierwszy z tekstów opowiada o altowiolistcie, Bartoszu Czarnoleskim, który po koncercie w Krakowicach¹⁹ w ramach rozgrywanego się tu I Festiwalu Symfonii Beethovena staje się przypadkowym świadkiem napadu na światowej sławy dyrygenta Daniela Rucacellego, a następnie w jego ręce wpada wyłowiona ze stawu przez psa Estona tajemnicza batuta. Te zdarzenia inicjują śledztwo amatorskie, które stopniowo doprowadzi bohatera do rozwikłania przedwojennej tajemnicy budowy lokalnej Filharmonii i działającego w 1939 roku

-
- 17 Już w 1955 r. Tadeusz Makowiecki (tenże, *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń 1955, s. 1–29) wymieniał wśród przejawów muzyczności w dziele literackim obrazy będące efektem nastrojów i emocji zrodzonych pod wpływem odbieranej muzyki. Zob. zestawienie powojennych ujęć elementów wypowiedzi literackiej uznawanych za elementy muzyczności w artykule: E. Biłas-Pleszak, *Słowa jak klawisze – o muzyczności Preludiów Peera Hultberga*, w: *Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. W. Piotrowski, Wydawnictwo Astra; Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie, Łódź; [Piotrków Trybunalski] 2011, s. 185–186.
- 18 Jakby zgodnie z deklaracją autora: „Muzyka jest domeną wyobraźni, wrażliwości, a zarazem świata idei. Dźwięku nie sposób wziąć do ręki, nie można mu się przyjrzeć, więc w pewien sposób jest to również dziedzina myślenia abstrakcyjnego” (I. Słojewska, *Próbuję odczytywać znaki rozsiane...*).
- 19 Fikcyjna filharmonia miała powstać na początku XX wieku, co, wraz z brzmieniową sugestią w nazwie miasta, wskazywałoby na ośrodek krakowski (na stronie Filharmonii Krakowskiej można przeczytać: „Orkiestra Symfoniczna – o statusie zawodowego zespołu pod kierownictwem Feliksa Nowowiejskiego – powstała dopiero w 1909 i działała aż do września 1939 roku. [...] W roku 1937 Zarząd Towarzystwa Muzycznego utworzył w swoich ramach samodzielną sekcję o nazwie Filharmonia Krakowska. Po rezygnacji Towarzystwa z tej agendy, inicjatywę przejęło Krakowskie Biuro Koncertowe Eugeniusza Bujańskiego, prowadzące zawodowy impresariat muzyczny i organizujące koncerty na własny rachunek. Zespół pod nazwą Krakowska Orkiestra Symfoniczna koncertował aż do wybuchu II wojny światowej – po raz ostatni 21 V 1939 pod dyrekcją Bronisława Wolfstahla”; zob. http://www.filharmonia.krakow.pl/O_nas/Historia/; [dostęp: 31.07.2017]). Z kolei patron filharmonii w Krakowicach, Mieczysław Karłowicz, którego popiersie jest elementem zagadki, odsyła czytelnika do Szczecina. Na krakowski szlak wskazują jednak i inne aluzje: ważna dla literackiego miasta rzeka Suliwa, czyli Wiśła; Jura Suliwska w niedalekiej odległości, charakter kameralnego rynku Starego Miasta itp.

Kwartetu Aarona Gudelsteina. Z kolei *Ostatni koncert*, kontynuując część z wcześniej podjętych wątków, wprowadza nową intrygę kryminalną. Nadal jednak jej cechą charakterystyczną jest ściśle osadzenie w środowisku muzycznym. Tym razem przestępcą jest skrzypek zwany Struniarzem, który zabija swych kolegów ze studiów za pomocą odpowiednio dobranych strun, mszcząc się za dawne krzywdy. Równoległe do kryminalnych zdarzeń bohater zakłada z przyjaciółmi własny kwartet i przygotowuje się do pierwszego koncertu, na który składają się *Kwartet Skowronkowy (D-dur op. 64 nr 5)* Josepha Haydna, Franza Schuberta *Śmierć i dziewczyna*, *Serenada włoska G-dur* Hugo Wolfa i *Sześć bagatel op. 9* Antona Weberna. Zespół nazwany zostaje Kwartetem im. Aarona Gudelsteina, co jest wewnątrztekstowo uzasadnione nawiązaniem do pierwszej powieści, ale pierwotny zamił bohaterów, by przyjąć nazwę Kronos Kwartet, odsyła do realnej sceny muzycznej: Kronos Kwartet (Kronos Quartet) z San Francisco (skład: David Harrington, Sunny Yang, Hank Dutt i John Sherba) to jeden z najbardziej wszechstronnych zespołów muzyki współczesnej, zaprzyjaźniony zresztą z wieloma polskimi muzykami. W roku 2016 ich wykonanie I Kwartetu Smyczkowego *Już się zmierzcha* Henryka Mikołaja Góreckiego otwierało 20-lecie Festiwalu Tansmana.

Oprócz tła złożonego z odniesień do pracy muzyków, w sposobie poprowadzenia intrygi kryminalnej zarówno *Altowiolisty*, jak i *Ostatniego koncertu* ważną rolę odgrywają odpowiednie rekwizyty muzyczne oraz powracające motywy z konkretnych utworów. Przedmiotem szczególnego znaczenia okazują się choćby wspomniana wcześniej batuta, konkretne instrumenty przypisywane legendarnemu Kwartetowi Silvariego, kartki ze słowami kojarzącymi się z muzyką (*opus – opas – opos*), plakaty Akademii Muzycznej, struny z bardzo konkretnymi końcówkami, wskazującymi – jak wychodzi stopniowo na jaw – na zawodową przynależność ofiary, wpisy na blogu internetowym Struniarza czy wreszcie zapamiętane i przytaczane przez świadków fragmenty przemów dyrygenta Rucacellego pełniące rolę odpowiedzi w śledztwie Bartosza. Znany koncertmistrz przypomina bowiem o zasadniczej perspektywie, jaka towarzyszy bohaterowi w dążeniach do rozwiązania kryminalnej zagadki:

Muzyka jest jak życie, pełna zagadek i znaków zapytania. Trzeba bardzo uważać, aby nie zgubić właściwego kierunku. Ale mamy wszelkie dane, aby nam się to wspólnie udało. Niech państwo wyobrażą sobie, że zamiast batutą będę dziś wieczorem dyrygował kluczem: do ludzkich serc, uczuć i pamięci. Otwórzmy je wspólnie. (A, rozdział VII, loc. 3279)

W prywatnym śledztwie Czarnoleskiego pomocne okazują się też filiacje dźwiękowe. Muzyczne frazy z *Kwartetu smyczkowego nr 16 F-dur op. 135* Ludwiga van Beethovena ze słynnym nadpisem na partyturze „*Muss es sein? Es muss sein!*”

(A, roz. XII, loc. 6235) i *Zatopionej katedry* Claude'a Debussy'ego podpowiadają kierunki śledztwa w *Altowioliście*, podczas gdy w *Ostatnim koncercie* motywem przewodnim staje się Schubertowski *Kwartet smyczkowy d-moll* (D 810 nr 14) powstały na kanwie napisanej wcześniej (w 1817 r.) pieśni do słów Matthiаса Claudiusa *Der Tod und das Mädchen* (*Śmierć i dziewczyna*):

Dziewczyna:

Obok, ach obok

Przyjdź, szkielecie dziki!

Jestem jeszcze młoda, mój kochany, idź

I nie dotykaj mnie.

Śmierć:

Daj swą dłoń, o piękna i delikatna postaci!

Jestem przyjacielem i nie przychodzę, by karać.

Bądź dobrej myśli! Nie jestem dziki,

W moich ramionach będziesz słodko spać.²⁰

Są to tropy powtarzające się, pełniące w równej mierze rolę dyrektyw dla dektetywa amatora, co współbudujące nastrój. W większości oparto je na analogii znaczeń przypisywanych utworom muzycznym, nie zaś wykorzystaniu ich właściwości czysto muzycznych, jakkolwiek niekiedy – przyjdzie jeszcze do tego wrócić – sugerują podobieństwo muzyki i literatury w zakresie rytmu, tempa, narracji²¹.

W odbiorze czytelniczym wrażenie muzycznego charakteru zagadki kryminalnej pogłębia fakt, że świat przedstawiony w powieściach Homy jest w dużym stopniu ograniczony do jednego środowiska. Wydarzenia kryminalne są ściśle zespolone z relacjami dyrygentów i muzyków orkiestry, z zasadami przeprowadzania tzw. audycji lub nagrań radiowych, sposobami przygotowań do występów czy

²⁰ Tłumaczenie pieśni podają za: W. Stegmaier, *Śmierć i myślenie*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 4, s. 46 (Z języka niemieckiego przetoczył Wojciech Krzymiński. Przekład przejrzeni Jaromir Brejda i Arkadiusz Chrudziński). Zob. też T. Marek, *Schubert*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974. Muzyka Schuberta, o czym warto przypomnieć, powiązana została także we thrillerze Romana Polańskiego *Śmierć i dziewczyna* (1994) z bardzo dramatycznymi, przestępczymi wydarzeniami. Wspomniany kwartet smyczkowy pełnił tu zasadniczą rolę dramaturgiczną, współkreując napięcie w filmowej opowieści o psychologicznych torturach zadawanych sobie przez bohaterów. W historii Homy, mimo również poważnej historii morderstwa z przeszłości, nastrój nie jest tak posępny.

²¹ Homa w rozmowach o muzyce nieraz powraca do idei uobecniania się w muzyce i w literaturze elementów melodii czy rytmu. Mówi też o zamiarze pisania „brzmieniowego”. Zob. I. Słojewska, *Muzyka i słowa*; <http://www.teatrdlawas.pl/artykuly/819-muzyka-i-slowa> [dostęp: 10.07.2017].

pracą lutników, niekiedy zaś wprost wynikają ze wzajemnych układów w filharmonii, wielokrotnie pełnych animozji, napięć i emocji nasilających się przed koncertami. Żartobliwie ujmuje to stłoczenie muzyków w analizowanych zdarzeniach sam narrator:

Wokół zrobiło się gęsto od skrzypków. Latali niczym stado wściekłych os, wzajemnie atakując się zjadliwym tremolo. Joanna i Jacek. Marcisław i Boguś. I do tego jeszcze skrzypek i wiolinista. Czy ktoś słyszał o podobnych gomorach wśród altowiolistów? (OK, roz. 7, loc. 2684–2686)

Ponadto, oparcie fabuły na nawiązaniach do świata muzyki i środowiska muzycznego wyznacza też określony kształt językowy powieści. Homa obficie korzysta z terminologii muzykologicznej, za jej pośrednictwem próbując utrwać także pozamuzyczne odczucia postaci czy opisywać konkretne zdarzenia przynależne akcji *stricto* kryminalnej.

– A ty wiesz, co to za miejsce? – w jej głosie pojawiły się inne, jakby syrenie nuty. Postanowiłem mieć się na baczności.

– Nie wiem. Ale może będę wiedział – klasyczna pół-, a może i ćwierćprawda... (A, rozdz. VI, loc. 2563)

Rozpisywanie wrażeń na „gamy uczuć i postaci”, zabawne wyliczanki rozpoczynające się każdorazowo od dźwięków do-re-mi-fa-sol-la-si-do (OK, roz. 10, loc. 3831–3841), gry słowne dotyczące nazwisk muzyków i mnożące się zagadki słowno-muzyczne to kilka przykładów takich realizacji. Nawet pozornie dziecięca układanka złożona z imion kotów: „Wera, Kisia, Bas i Trok”, okazuje się zabawą nazwiskami kompozytorów, niepozbowioną jednak, dodajmy, określonego znaczenia, jako że pełni funkcję szyfru otwierającego tajny korytarz w filharmonii krakowskiej:

I okazało się, że miałem rację. Wera i Bas to pewnie była kocia parka. Podobał mi się dowcip Rosenberga. Brahms i Wagner byli antagonistami i darli ze sobą ideowo-artystyczne koty... Głowa Wagnera dała się w końcu przekręcić w prawo, Brahmsa zaś w lewo. W suficie, tuż nad moją głową, szczęknął stary mechanizm. Po chwili powtórzyłem manewr z pozostałą dwójką. Kisia (Strawiński) musiała być ukochaną Troka (Bartók). (A, roz. XVI, loc. 7135–7144)

Muzyka jest więc niezwykle istotnym elementem fikcji literackiej, stanowiąc w obu powieściach niemal równorzędny, kontrapunktowo ujęty temat. Objawia się w świecie przedstawionym poprzez opisy miejsc, zdarzenia, postaci, język, refleksję. Gdyby odwołać się w tym momencie do wyróżnionych przez Andrzeja Hej-

meja trzech zasadniczych sfer obecności kontekstów muzycznych w literaturze²², to można by w kryminałach Homy mówić przede wszystkim o realizacji dwóch obszarów tych związków: tematyzowaniu muzyki (poprzez aluzje, cytaty, przytoczenia, opisy muzykologiczne) i nawiązaniach konstrukcyjnych opartych na schematach muzycznych. Nie mamy tu natomiast do czynienia z muzycznością na poziomie brzmieniowym, intonacyjnym, składniowym; nie ma też znaczących opisów synestezyjnych, choć skojarzenia muzyczne niewątpliwie towarzyszą wielu stanom silnych emocji czy marzeń bohatera. Jednak ich uruchomienie w większości – co jest uzasadnione wyborem gatunku literackiego – wiąże się z analogią rytmu – napięcia – tempa. Tym samym wkraczamy w przestrzeń odwołań do modelu formy muzycznej lub rozmaitych pochodnych struktur muzycznych.

Konstrukcja powieści

Elementem, który sprawia, że czytelnik od początku lektury czuje potrzebę określenia powieści Homy jako kryminałów muzycznych, jest budowa utworów. W *Altowiolisce* prolog – często wykorzystywany w konstrukcji typowego kryminału – rozpisany zostaje na cztery partie zatytułowane kolejno: IN – TRO – DUK – CJA, utrzymane w wolnym tempie, na pozór niezwiązane ze sobą, ale przecież wprowadzające w różnych wariantach temat przewodni. Zgodnie z definicją terminu w teorii muzyki, introdukcja to „kontrastujący pod względem rytmu i tempa wstęp instrumentalny do właściwego, najczęściej wieloczęściowego utworu (lub do poszczególnych aktów dzieła scenicznego), oparty często na jego głównych tematach i motywach”²³. Dokładnie tak realizowane są cztery rozdziały wstępne powieści. Dodatkowo, każdy z nich dotyczy motywu przewodniego, wokół którego toczyć będzie się akcja właściwa, czyli poszukiwania tajnych skrytek zakamuflowanych przez lata w budynku wzniesionej w 1937 r. Filharmonii w Krakowicach. Tajemnicze pomieszczenia miały służyć zarówno ratowaniu Żydów w pierwszych miesiącach wojny, jak i pomoc w ukryciu niezwykłych instrumentów powieściowego Kwartetu Aarona Guldesteina. Następujące po sobie fragmenty IN – TRO – DUK – CJA, poza owym motywem, składają się każdorazowo z rozmów dwóch postaci w układzie: AB, AC, BC, DE, co niewątpliwie sprawia wrażenie przemyślanego schematu kompozycyjnego. Nie ma tu figury protagonisty, ona pojawia się w części głównej wraz z wyraźną zmianą tempa.

22 Chodzi o obszary określane jako „ukształtowanie brzmieniowe”, „tematyzowanie muzyki”, „konstrukcyjność muzyczna” (u Stevena Paula Schera, na którego badacz się też powołuje, odpowiednio „muzyka słów”, „muzyka werbalna” i „struktura i techniki muzyczne”). Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012, s. 52–53, 55.

23 *Glosariusz terminów muzycznych*, wybór haseł i opracowanie edycji: Janusz Jusiak <http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/konwersatoria/GlosariuszMuzyczny.pdf> [dostęp: 31.07.2018].

Całość (w części zasadniczej składająca się z 17. rozdziałów) wieńczy C – O – D – A, która zgodnie z funkcją i znaczeniem muzycznym tego terminu, powtarza temat i tonację z początku. Jest złożona tak jak introdukcja z czterech krótkich partii (niczym kilka akordów ujętych w kadencję), podobnie też opartych w pierwszych 3 fragmentach na dialogach dwóch postaci, a w 4. w pewnym poszerzeniu do 3 osób, co otwiera nowe wątki, a także przynosi efekt zaskoczenia (elementy wirtuozerii)²⁴.

W *Ostatnim koncercie* wykorzystane są z kolei wskazania tempa wpisane do powieści niczym do partytury, określając charakter trzech zasadniczych części opowiadanej historii²⁵. Najpierw mamy więc partię zatytułowaną *Andante moderato – Poco a poco più allegro* (Spacerowo – Stopniowo przyspieszając) składającą się z 7 rozdziałów relacjonujących idylliczny etap toskańskich przygód Czarnoleskiego. Nasuwa się skojarzenie ze wspomnianym wcześniej kwartetem Schuberta²⁶, jego bardzo spokojnym wstępem, który przyspiesza z chwilą pojawienia się dziewczyny²⁷. Następnie część 2. – *Scherzo alla polacca*²⁸ – *Subito più serio* (Żartobliwie na polską nutę – nagle poważniej) – traktuje o przygodach zagranicznych bohatera, które kończą się dramatem: porwaniem narzeczonej Bartosza przez mafię. Całość dynamizuje się w części 3. zatytułowanej *Tarantella del destino – Sempre più accelerando* (Tarantela przeznaczenia – Ciągłe przyspieszając), poświęconej śledztwu altowiolisty prowadzonym w kraju, które wymusza na nim działania co najmniej ryzykowne, kilkakrotnie stawiające go w obliczu śmierci. Epilog utrzymany jest już w wyrażnie spowolnionym tempie i zmierza tradycyjnie do rozwiązania wątków muzyczno-kryminalnych. Zabiegi te nie wpływają na sposób narracji (na kształt tworzywa literackiego), ale z pewnością antycypują sens lektury, nadają kierunek interpretacji tekstu, wymuszając na odbiorcy przysłuchiwanie się materii tekstowej pod innym kątem niż tylko słowo (wariacje tematów, współbrzmienia, dysonanse, kontrapunkty, nastrój), angażując intelektualnie. Użycie terminu *tarantella*, zgodne z charakterem finału wspomnianego utworu

24 „coda (wł. „ogon”) – końcowy fragment utworu o dowolnej długości, często o charakterze przyspieszającym; występuje m. in. w formie SONATOWEJ, w FUDZE i w tańcach oraz stanowi zwykle kulminację wyrazową oraz syntezę materiału tematycznego utworu”. Tamże.

25 „Powieść *Ostatni koncert* niczym klasyczny koncert instrumentalny składa się z trzech części, a każda z nich określona jest włoskim terminem tempa i charakteru” – objaśnia Homa w rozmowie ze Słojewską, *Muzyka i słowa...*

26 Objasnienia fragmentów kompozycji Schuberta daje sam Homa (OK, roz. 4, loc. 1604–1616).

27 Drugą część utworu Schuberta określa temat *Andante con moto*.

28 Aluzja do filmu Andrzeja Munka *Eroica* jest tu raczej luźna, wiąże się z humorystycznym ujęciem kreacji bohatera jako „heroicznego wybawiciela”. Określenie odsyła jednak też do utworu Krzysztofa Pendereckiego *Capriccio per tuba* z podtytułem *Scherzo alla polacca*, napisanym w 1980 r. dla tubisty Zdzisława Piernika, którego cechą jest właśnie zmienność tonacji oraz nieco żartobliwy charakter.

Schuberta, sugeruje dynamikę akcji kryminalnej. Również w konkretnych sytuacjach – często bardzo kryzysowych – pisarz wprowadza muzykę, której opis wydaje się odpowiadać albo zdarzeniom, albo stanom psychicznym i emocjonalnym bohatera. W scenie poprzedzającej odnalezienie Struniarza Bartosz wysłuchuje fragmentu koncertu jubileuszowego w lokalnej filharmonii, której ważnym punktem staje się *IV Symfonia A-dur Włoska op. 90* Feliksa Mendelssohna (OK, roz. 19, loc. 7278). Obecność utworu w programie, poza jej czysto muzycznymi walorami, uzasadniona jest zarówno genezą intrygi sięgającą Italii, jak i trajektorią losów głównego bohatera. Również *Harold w Italii* Hektora Berlioza, czteroczęściowy utwór przygotowany dla Niccolò Paganiniego, wydaje się w swym programowym temacie, nastrojowości, rytmie i przebiegach dynamicznych odpowiadać etapom powikłanej kryminalnej narracji *Ostatniego koncertu*.

Początek symfonii jest jak wystrzał korka uwalniającego z butelki rozkoszne spumante. Cała pierwsza część to żywotność i energia napędzane słońcem Południa. W odsłonie drugiej dominuje romantyczna nostalgia, która przywodzi na myśl pielgrzymkowy charakter wolnej części *Harolda w Italii*. Pogodny, niezwykle śpiewny menuet pokazuje, jaki charakter taniec ten mógłby przybrać, gdyby wymyślono go w Italii. Część czwarta w swoim zapamiętaniu dotyka nut wręcz obsesyjnych: to szybki, trójkowy rzymski taniec skakany – saltarello (tak przecież kojarzący się z neapolitańską tarantelą, czyli tańcem konwulsyjnym, wywołanym jadem tarantuli...[...]).

W przerwie koncertu nawet nie wstałem z miejsca. Zamknąłem oczy, a myśli przybierały formę barwnego korowodu mknącego w rytm tylko co wysłuchanego saltarello. W pewnej chwili poczułem, że ów kolorowy wąż już wkrótce eksploduje wyczekiwaną iluminacją... (OK, roz. 19, loc. 7289).

Struktura formalna powieści, nawiązująca w swobodny sposób do utworów muzycznych, podkreśla przede wszystkim rozwój dramaturgii wydarzeń, zmiany napięcia, dynamikę. Ekspozuje też kategorię czasu – bardziej może niż tematyczne filiacje między sztukami – która może być traktowana jako „łącznik między muzyką a literaturą”²⁹. Czasowość angażuje bohaterów kryminału, wzmacnia ich działanie, decyduje o procesie dedukcji. Od tego, jak w czasie rozstrzygnie problemy Czarnoleski, zależy życie jego narzeczonej. Czasowość jest także decydującym składnikiem wykonywania oraz percepcji utworu muzycznego. W czasie również dokonuje się refleksja nad konsekwencjami równoczesnego doświadczania muzyki i rozwiązywania zagadek kryminalnych.

²⁹ W ten Lessingowski sposób definiuje rolę czasowości Wojciech Piotrowski w artykule *Muzyka Fryderyka Chopina w literackich kreacjach poetów polskich* (C. Norwid, K.I. Gałczyński, M. Jachimowicz), w: *Literatura – muzyka...*, s. 252.

Partie eseistyczno-publicystyczne

Swoboda i wariantowość muzycznych konotacji jest, jak sędzę, w kryminałach Homy celowa i wynika z bardzo szczególnego, „naddanego” celu tych utworów. Andrzej Hejmej pisał o tzw. strategii interpretacyjnej badacza, inicjującej poszukiwanie muzyczności w literaturze³⁰. W tym konkretnym kontekście sensowne byłoby z kolei mówienie o strategii intencjonalnej autora, w ramach której muzyka jest nie tylko częścią opowieści quasi-detektywistycznej, lecz tworzy też krąg zagadnień odrębnych, uzasadnionych pozatekstową potrzebą formowania kompetencji czytelnika. Homa – za pośrednictwem swojego bohatera-narratora – daje przy okazji intrygi kryminalnej mini-wykłady na temat m.in. dziejów dyrygenckiej pałeczki (A, roz. III, loc. 1510), istoty pracy w kwartecie (OK, roz. 3, loc. 1039–1088), rozwoju i przyszłości orkiestry symfonicznej (A, roz. X, loc. 4304), roli poszczególnych instrumentów w orkiestrze, które ostatecznie konstytuują zaskakującą całość (A, roz. VIII, 3307), ale też relacji instrumentu i charakteru grającego (A, roz. X, loc. 4622), owadzych i zwierzęcych motywów w historii muzyki (OK, roz. 11, loc. 4169–4225), znaczenia wielkich symfonii Beethovena czy utworów Piotra Czajkowskiego, postaci Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki, Mieczysława Karłowicza, tudzież przełomowych etapów w historii muzyki *à propos* opisu kasetonowego sufitu Filharmonii z portretami kompozytorów (A, roz. XI, loc. 4823–4877). Wyjaśnia też różnice między muzyką programową i absolutną (OK, roz. 14, loc. 5192–5234) lub uczy podstaw zapisu nutowego (OK, roz. 10, loc. 3793). Czasem pozwala sobie na bardziej osobiste zwierzenia na temat szczególnie doświadczenia kontaktu z muzyką (A, roz. VIII, loc. 3384). Z przymrużeniem oka sięga zarówno do przeszłości muzycznego wykonawstwa, jak i kreśli z pasją problemy współczesnego stanu muzyki instrumentalnej; analizuje, nie bez poczucia humoru, historię polskiej muzyki (OK, roz.8, loc. 2991–3044) lub zalety i wady pracy muzyka. Oto przykład komentarza dotyczącego pracy dyrygenta:

Myszę, że zawodowcy zgodziliby się ze mną na następującą trój-kategoryzację:

1 – pałeczkarze, pozbawieni obu cech (umiejętność i charyzma – M.B.J.); na takie przypadki proponuję spuścić miłosiernie zasłonę milczenia.

2 – sprawni machacze; pewnie powstaną kiedyś automatyczni dyrygenci zaprogramowani na konkretny utwór; uzyskają oni podobny walor artystyczny wykonania.

3 – dyrygenci, którzy autentycznie zespalają się z muzyką i naprawdę prowadzą orkiestrę w trakcie koncertu. Ale to zdarza się bardzo rzadko....

No dobrze; na upartego można jeszcze mówić o kategorii czwartej

– pozbawionych profesjonalizmu, a obdarzonych znacznie nadmierną nieraz charyzmą, szarlatanach; przed takimi niech ręka boska broni... (A, rozdział IV, loc. 1898–1901)

³⁰ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001, s. 44.

Być może w przedstawieniu życia muzyków lub komentarzach muzycznych są obecne jakieś „porachunki” z konkretnymi osobami lub instytucjami, ale pozostają one czytelne co najwyżej wewnątrz tego świata, dla czytelnika nieobeznanego ze środowiskiem nie mają wpływu ani na sens powieści, ani na przekazywaną wiedzę muzyczną.

Dla niektórych czytelników te rozbudowane dygresje Bartosza Czarnoleskiego mogą być chwilami nużące, przeładowane szczegółami, nazbyt retoryczne. Trzeba wszakże podkreślić, że autor stara się powagę wywodu zrównoważyć żartem, dowcipnym komentarzem. Posługuje się anegdotą i dykteryjką. Swoje rozważania dopełnia cytatami z literatury naukowej i pięknej. Bywa również autoironiczny.

No dobrze... Akcja się zatrzymała.

Czytelnicy, którzy dotrwali aż dotąd, próbują z pewnością przeskoczyć następne akapity w poszukiwaniu jej kontynuacji. Jeszcze chwileczkę. Moment cierpliwości. Jeśli bowiem kogoś nużą moje muzyczne dywagacje, spieszę kolejny raz wspomnieć o Wendellu Kretzschmarze, który potrafił wygłaszać godzinne wystąpienie na temat: Dlaczego Beethoven nie napisał trzeciej części Sonaty fortepianowej op. 111? Prawda, że nie jestem aż tak okrutny? (OK, roz. 14, loc. 5234)

Zadawszy to pytanie, nie waha się jednak kontynuować wcale niekrótkie muzyczne objaśnienia. Głos bohatera-narratora w tych miejscach najmocniej współbrzmi z głosem odautorskim.

Wszystkie przywołane partie obu powieści dokumentują dyskursywny charakter relacji muzyczno-literackich, na które składają się m.in. opisy muzykologiczne utworów, krytyka muzyczna dotycząca wykonań muzycznych, warsztatu bądź repertuaru, a także publicystyka odnosząca się do praktycznych aspektów funkcjonowania środowiska muzycznego. Obfitość wielopłaszczyznowych nawiązań do muzyki, życia muzycznego, historii muzyki sprawia, że utwory Homy wolno rozpatrywać nie tylko w kategorii literatury kryminalnej, lecz również powieści środowiskowej. Nie mniej istotna wydaje się jednak wspomniana wcześniej inicjatywa popularyzatorska: rodzaj wyraźnie wpisanej w te teksty potrzeby edukowania czytelnika tak, by odczuwał dodatkową przyjemność z podążania śladem Bartosza Czarnoleskiego – detektywa i muzyka. Przyjemność, która wymagałaby wszakże przynajmniej elementarnego zainteresowania poznawczego odbiorcy. W ten sposób *Altowioliści* i *Ostatni koncert* stają się współczesną wersją inteligentkich kryminałów Macieja Słomczyńskiego [Joe Alexa], wprowadzając elementy pozytywnego snobizmu, a tym samym w zalewie bardzo miernych, coraz bardziej zbanalizowanych realizacji gatunku, dokumentują pozarozrywkowe możliwości literatury kryminalnej. O tej zamierzonej re-inteligencckości powieści Homy świadczyć mogą też rzadsze w porównaniu z muzycznymi, ale sugestywne aluzje

do sztuk plastycznych i literatury, np. obrazu Hansa Baldunga, Claude'a Moneta, dzieł Tomasza Manna.

Filozofia muzyki i krytyki muzycznej

Czy można powiedzieć, że w tę kryminalną historię wpisana jest jakaś filozofia muzyki, określona estetyka muzycznej percepcji? Muzyka w ujęciu Homy jest, z jednej strony, fenomenem abstrakcyjnym, „dźwiękowym ruchem”, bytem „czysto intencjonalnym”³¹. Narrator podkreśla często, że muzyka nie jest lub nie musi być nośnikiem znaczeń, ale z drugiej strony, przykładą wielką wagę do jej urzeczywistniania się w czasie i przestrzeni poprzez konkretną interpretację lub akt odbioru. Nie wątpi też w jej zdolność poruszenia *hic et nunc* wyobraźni i doznań, które – między innymi z racji trudności opisu – przybierają dla odbiorcy kształt słowny, obrazowy, wykorzystujący życiowe doświadczenia. W pewnej mierze więc uznaje racje romantycznej i poromantycznej programowości, która ma swoje źródło w potrzebach emocjonalnych i duchowych odbiorcy³².

Dzieło sztuki zyskuje pełnię życia dopiero dzięki widzowi, słuchaczowi, czytelnikowi. To on przyjmuje je i filtruje przez zasoby własnej wrażliwości. Bez odbiorcy sztuka pozostaje zbiorem idei. (OK, roz. 5, loc. 1755)

To, co dla nas jest uciążliwym pasażem, dla słuchaczy staje się dotknięciem morskich kropli wzbijanych dziobem okrętu. Niewygodny, niekończący się flażolet – to pierwszy mróz ścinający młode drzewka. Melodia grana już tak wiele razy jest dla publiczności zawsze czymś nowym, pożądanym, chwytającym za serce... (OK, roz. 10, loc. 3783)

Jak wynika z akcji powieści, muzyka ma również zdolność wpływania na ludzką „wolę”, dotyczy to zwłaszcza Bartosza Czarnoleskiego, ale też każdego potencjalnego słuchacza. Oznacza to, że zmusza go do „przełożenia” wywołanych muzyką wrażeń i emocji na działanie. Zdaniem opowiadającego taka siła muzyki jest rezultatem kompromisu między uschematyzowaną, wynikającą z fachowości formą a estetyką uczucia. Dzieło muzyczne w kryminałach Homy jest częścią pro-

³¹ Określenia Dahlhausa, *Estetyka muzyki...*, s. 96, 100.

³² Byłoby to stanowisko bliskie Hegłowi, który w *Wykładach o estetyce* podkreślał, że oddzielenie całkowite muzyki od treści „wyjaławia”. Pisał m.in.: „Zwłaszcza w nowszych czasach muzyka, odrywając się od jasnej dla siebie treści, zamknęła się w swym własnym elemencie, ale też straciła władzę nad całą duszą człowieka, gdyż rozkosz, jaką może sprawiać, związana jest tylko z jedną stroną sztuki, mianowicie z zainteresowaniem czystą muzyczną stroną kompozycji i jej finezją, co stanowi moment, który może interesować tylko znawców, ale posiada mniejsze znaczenie dla ogólnoludzkiej potrzeby sztuki”. Cyt. za: C. Dahlhaus, *Estetyka...*, s. 56–57.

cesu, na który składa się notacja (wyraz twórczej pasji, geniuszu i świetnego rzemiosła kompozytora), wykonanie (również łączące umiejętności warsztatowe i talent) oraz słuchanie (najefektywniejsze w przypadku kontaminacji wrażliwości i kompetencji). Jest też elementem krzyżowania się tego, co powtarzalne, bo utrwalone tradycją, na którą narrator bardzo często powołuje się, a tego, co wynika z buntu i nowatorstwa. Szczególnym przykładem niezwykłych przymiotów muzyki okazuje się w paratekstualnych rozważaniach Czarnoleskiego idea orkiestry symfonicznej – „tego paradoksalnego, niemożliwego zdawałoby się tworu, który w heroicznym wysiłku próbował łączyć ogień z wodą” (A, roz. VIII, loc. 3307). Ów paradoks wynika w interpretacji bohatera (tu z pewnością występującego w roli *alter ego* autora) przede wszystkim z równowagi między indywidualizmem poszczególnych artystów zespołu a dobrem wspólnym orkiestry jako całości. Stąd dalej padają określenia pełne ekspresji i fascynacji: „tygiel kruszców”, „bez mała ziemską próbą odtworzenia kosmicznego ładu (a może chaosu?) [...]” (A, roz. VIII, loc. 3307, 3318).

Z tej perspektywy ujmując powieści Homy, historię Czarnoleskiego z Krakowic można postrzegać trochę jak libretto, propozycję programowego tematu dla koncertu bądź poematu symfonicznego do muzyki Beethovena lub Berlioza albo kwartetu smyczkowego Schuberta.

Homa nie pisze swych „muzycznych” kryminałów, by udowodnić przekładalność sztuk. Jego zasadniczym celem jest przecież skonstruowanie powieści opartych na ciekawej, wyrazistej intrydze kryminalnej, które mają szansę zyskać przychylność czytelników. Dlatego idzie na kompromis z kulturą popularną, przekazując wiedzę muzyczną za pośrednictwem żartu, ironii, lekkiego, felietonowego lub metaforycznego stylu i uwzględniając sposób myślenia współczesnego „konsumenta” kultury. Zarazem jednak pisze powieści z myślą o odbiorcy na tyle wyrobionym czy ambitnym, by nie zniechęcił go rozbudowany dyskurs muzyczny. Sugestia pisania wedle schematu formy muzycznej i obszernie dygresje muzyczne wytwarzają tym samym tryb lektury intersemiotycznej czy, wedle określenia Hejmeja, transartystycznej³³. W tej sytuacji kryminał, spełniając swoje podstawowe zadania gatunkowe, równocześnie staje się pośrednikiem w dotarciu do muzycznego intertekstu. Jakby mimochodem są tu też stawiane pytania o sposób uprawiania krytyki muzycznej. Model prowadzenia narracji pokazuje, że Homa czuje potrzebę powiązania estetyki intuicyjnej, bezpośredniej, wrażeniowej z nauką³⁴, a przynajmniej wzmacnianą intelektualnym opanowaniem przedmiotu i czerpiącą inspirację z historii muzyki³⁵. Trochę jak Herbert jest rzecznikiem szlachetnego,

33 Andrzej Hejmeja, *Muzyka w literaturze...*, s. 31.

34 Podział Johanna Gottfrieda von Herdera. Tamże, s. 103–104.

35 Jeszcze raz powołam się na Dahlhaus, którego sąd wydaje mi się zbieżny z praktyką krytyki muzycznej wpisanej w kryminały Homy: „Idea, że to krytyka *explicite*, a nie jedynie niewyarty-

ambitnego amatorstwa. Być może jako kontynuację takiego „projektu” interferowania kryminału i muzyki klasycznej wolno potraktować plany Homy z wywiadu udzielonego Ilonie Słojewskiej 11 lutego 2016:

Jednym z moich najnowszych pomysłów jest wieczór muzyczno-literacki pod nazwą „Muzyka i słowa”. Wraz z Kwartetem Exlibris wykonamy w jego trakcie utwory opisywane w obu częściach *Altowioliści*, między innymi ostatnie dzieło Ludwiga van Beethovena, „Kwartet smyczkowy F-dur op.135” – mówi artysta. Koncert odbędzie trzydziestego lipca tego roku w nowym gmachu Filharmonii Szczecińskiej. Muzyce towarzyszyć będzie słowo z książek i o książkach, a całość zakończy się spotkaniem z publicznością³⁶.

Bibliografia

- Biała Alina, *Literatura i muzyka. Korespondencje sztuk*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2011.
- Biłas-Pleszak Ewa, *Słowa jak klawisze – o muzyczności Preludiów Peera Hultberga, w: Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. Wojciech Piotrowski, Wydawnictwo Astra; Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie, Łódź [Piotrków Trybunalski] 2011, s. 181–195.
- Conan Doyle Arthur, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, przeł. z ang. Anna Krochmal & Robert Kędzierski, Marta Domagalska, Zofia Wawrzyniak, wyd. 3, Wydawnictwo Rea, Warszawa 2014.
- Dalhaus Carl, *Estetyka muzyki*, przeł. z jęz. niem., wstępem i przypisami opatrzył Zbigniew Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Dickens Charles, *Tajemnica Edwina Drooda*, tłum. Jan Stanisław Zaus, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2010.
- Glosariusz terminów muzycznych*, wybór haseł i opracowanie edycji: Janusz Jusiak <http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/konwersatoria/GlosariuszMuzyczny.pdf> [dostęp: 31.07.2018].
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001.

kułowane, powszechne przekonanie ma – w procesie, który nigdy nie ustaje – określać wciąż na nowo kontekst historyczny, w którym łączą się utwory muzyczne i ich interpretacje, zasługuje na to, by stać się na polu muzyki tak oczywistą, jak jest od dawna na polu literatury”. Tamże, s. 120.

³⁶ Słojewska Ilona, *Muzyka i słowa...*

- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012.
- Homa Jan Antoni, *Altowioliści*, Wydawnictwo SOL, Warszawa 2009.
- Homa Jan Antoni, *Ostatni koncert*, Wydawnictwo Mg, Warszawa 2012.
- Jusiak Janusz, *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.
- Makowiecki Tadeusz, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń 1955.
- Marek Tadeusz, *Schubert*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Piotrowski Wojciech, *Muzyka Fryderyka Chopina w literackich kreacjach poetów polskich* (C. Norwid, K.I. Gałczyński, M. Jachimowicz), w: *Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. Wojciech Piotrowski, Wydawnictwo Astra; Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie, Łódź [Piotrków Trybunalski] 2011, s. 237–254.
- Słojewska Ilona, *Muzyka i słowa*; on-line: <http://www.teatrdlawas.pl/artykuly/819-muzyka-i-slowa> [dostęp: 10.07.2017].
- Słojewska Ilona, wywiad z Janem Antonim Homą: *Próbuję odczytywać znaki rozsiiane w różnych punktach codzienności*; on-line: <http://www.przystan-literacka.pl/index.php?show=3066> [dostęp: 31.07.2017].
- Stachyra Krzysztof, *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014.
- Stańczyk Antoni, *Muzyka i etyka*, „Estetyka i krytyka” 7/8 (2/2004–1/2005), s. 87–93.
- Stegmaier Werner, *Śmierć i myślenie*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 4 (Z języka niemieckiego przełożył Wojciech Krzymiński. Przekład przejrzał Jaromir Bredak i Arkadiusz Chrudzinski), s. 45–64.
- Szagdaj Nadia, *Kroniki Klary Schulz. Zniknięcie Sary*, Wydawnictwo Bukowy Las, Wrocław 2014.

Maria Berkan-Jabłońska

Kryminał muzyczny? Refleksje na marginesie powieści kryminalnych Jana Antoniego Homy

Streszczenie

Artykuł wychodzi od przypomnienia jeszcze dziewiętnastowiecznych związków prozy detektywistycznej i muzyki klasycznej, realizowanych np. w utworach Charlesa Dickensa i Artura Conan Doyle'a. Na tym tle omówione zostają dwie współczesne powieści autorstwa Jana Antoniego Homy: *Altowioliści* i *Ostatni koncert*, które na gruncie polskiego piśmiennictwa tworzą odrębny nurt kryminału muzycznego. Dalsza analiza dotyczy wybranych aspektów tychże powieści, decydujących o ich muzycznym charakterze, np.: konstrukcja bohaterów i świat przedstawiony, schemat kompozycyjny, dygresje publicystyczno-eseistyczne. W zakończeniu stawiane jest pytanie o cel, jaki można przypisać wymienionym tekstom, oraz o ich potencjalnego odbiorcę.

Słowa kluczowe: powieść kryminalna, relacje między literaturą a muzyką, muzyczność w literaturze, Jan Antoni Homa, muzyka klasyczna

Musical crime novel? Reflections on the margins of Jan Antoni Homa's crime novels

Summary

This article begins with addressing the 19th century relationships between the detective story and classical music, which were found, for example, in Charles Dickens' or Arthur Conan Doyle's works. Against this background, two of Jan Antoni Homa's novels, *Altowioliści* (*The Altoviolist*) and *Ostatni koncert* (*The Last Concert*) are discussed as forming a separate musical detective story stream in the Polish literature. Further analysis concerns chosen aspects of these stories, the aspects which determine their musical nature, such as: the structure of the literary characters, the world depicted, the composition, the journalistic or essayistic digressions. A question is posed about the purpose of these works and about their potential readers.

Keywords: Crime Novel, Relationships between Literature and Music, Musicality in Literature, Jan Antoni Homa, Classical Music

Maria Berkan-Jabłońska – dr hab. prof. UŁ, adiunkt w Zakładzie Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się literaturą dziewiętnastowieczną, zwłaszcza prozą romantyczną, tradycją kobiecego pisania i różnymi odmianami kultury popularnej tego czasu, choć nie unika też zagadnień związanych z literaturą współczesną, szczególnie nawiązującą do romantyzmu i korespondencji sztuk. Z pasji – badaczka archiwów i miłośniczka kryminałów. Autorka książek: *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (Łódź 2008), *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie* (Łódź 2015); współredaktor tomów *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników* (Łódź 2008), *Przygody romantycznego „ja”*. *Idee – strategie twórcze – rezonanse* (Poznań 2012), redaktorka numerów tematycznych: *Nie-do-czytane. Polski dramat romantyczny*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 1(27); *Kryminał w XIX wieku, XIX wiek w kryminale*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2018, nr 4(50).



Anna Opiela-Mrozik*

 <https://orcid.org/0000-0002-4349-0631>

Od Baudelaire'a do Mallarmégo W poszukiwaniu ideału muzyczności

Wśród postulatów swego poetyckiego credo Paul Valéry, jeden z młodych symbolistów skupionych wokół Stéphane'a Mallarmégo, wymienia dążenie do umuzycznienia poezji poprzez formułę wyzwolonego wiersza oraz rolę sugestywności i możliwości brzmieniowych samego słowa. W ujęciu Valéry'ego ideał poetycki jawi się jako symfonia, co stanowi bezpośrednie nawiązanie do romantycznej teorii odpowiedników, która będzie się wyrażać w symbolistycznym dążeniu do tworzenia sztuki totalnej. Twórcą, który w pewnym sensie podsumował koncepcje romantyczne, zapowiadając jednocześnie estetyczne poszukiwania symbolistów, był Charles Baudelaire – nie sposób go zatem pominąć, mówiąc o dążeniu do literackiej muzyczności. Cała jego twórczość zasadza się na łączeniu środków wyrazu właściwych dla różnych dziedzin sztuki, dzięki czemu możliwe staje się oddanie zabarwienia uczuciowego i głębi myśli poetyckiej. Koncepcja nowoczesnej poezji według Baudelaire'a zakłada tworzenie „sugestywnej magii, w której zawiera się przedmiot i podmiot zarazem, świat zewnętrzny artysty i on sam”¹. Trzeba jednak pamiętać, że nie chodzi tutaj o swego rodzaju eklektyzm polegający na dowolnym łączeniu elementów charakterystycznych dla różnych sztuk, co Baudelaire określa mianem „wdzierania się sztuki na teren innej”². Odwołania interartystyczne mają służyć jak najbardziej precyzyjnemu oddaniu zamysłu artysty i zbliżeniu się tym samym do ideału poezji, w którym przenikają się wrażenia wszystkich zmysłów oraz doświadczenia ducha.

Zarys tej koncepcji odnajdziemy w słynnym sonecie *Correspondances*, który, jak wynika z dokładnej analizy tekstu, opiera się na idei muzyczności (polski

* Dr, adiunkt; Uniwersytet Warszawski, Instytut Romanistyki, Zakład Literaturoznawstwa Francuskiego; ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa; e-mail: am.opiela@uw.edu.pl

1 Charles Baudelaire, *Sztuka filozoficzna*, w: *Rozmaitości estetyczne*, przekł. Joanna Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 225.

2 Tenże, *Salon 1846*, w: *Rozmaitości estetyczne*, dz. cyt., s. 127.

przekład tytułu – *Oddźwięki* – bezpośrednio na to wskazuje)³. Jak zauważa Verónica Estay Stange, układ asonansów w tekście sprawia, że samo słowo „dźwięki” nabiera większego znaczenia, niż pozostałe elementy tworzące synestezyjną wizję świata. Oprócz fonetycznych środków stylistycznych, które służą podkreśleniu muzycznego charakteru wiersza, pojawiają się także pojęcia tworzące pole leksykalne różnego rodzaju dźwięków⁴. Łączność człowieka z naturą dokonuje się bowiem poprzez tajemniczy dialog, w którym słowa pozostają „niepojęte”, a wrażenia zmysłowe „odpowiadają” sobie nawzajem jak „oddalone echa, wiążące się w chóry”. W tej nieokreślonej, muzycznej materii swoisty koncert tworzą „dźwięki, wonie i kolory”. Nawet jeśli można byłoby doszukiwać się tutaj nawiązania do filozoficznej koncepcji muzyki wszechświata, warto zwrócić uwagę przede wszystkim na znaczenie Baudelairovskiej muzyczności, która określa i podkreśla zarówno odpowiedniki horyzontalne, istniejące pomiędzy wrażeniami zmysłowymi, jak również wertykalne, zbliżające do siebie świat materialny i duchowy, „gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie”. Istotny wydaje się również fakt, że w ostatnim wersie oryginalnej wersji sonetu zamiast czasownika „pénétrer” („przenikać”) pojawia się czasownik „chanter” („śpiewać”), który po raz kolejny odsyła do muzycznej przestrzeni wiersza.

Tematyzacja muzyki w twórczości Baudelaire’a zawsze pozostaje niejako wprzęgnięta w interartystyczne relacje i pojawia się tam, gdzie może doprecyzować myśl poety. Jest to widoczne zwłaszcza w *Salonach*, zbiorach tekstów krytycznych poświęconych malarstwu, ale również szerzej poruszających kwestie związane ze sztuką i rolą artysty. W jednym z rozdziałów *Salonu 1846 roku*, Baudelaire pisze, że „w kolorze odnajdujemy harmonię, melodię i kontrapunkt”, a sam kolor jest „zgodnością dwóch tonów”⁵. Jak zaznacza Joanna Guze, nie chodzi tu bynajmniej o aluzyjne czy metaforyczne użycie terminów zapożyczonych z innej sztuki⁶. Baudelaire wyjaśnia, że melodia jest jednością koloru albo kolorem ogólnym, harmonia odnosi się do współbrzmienia tonów, a sztuka kontrapunktu polega na ich łączeniu. Jeśli zatem muzykę odnaleźć można w idei koloru, nie dziwi stwierdzenie, że Delacroix, jeden z ulubionych artystów Baudelaire’a, ucieleśnia ideał malarza-poety i malarza-muzyka. Poeta przedstawia go nie tylko jako mistrza form i barw, ale także dźwięków i słów:

Delacroix wyraził to, co niewidzialne i niedotykalne, sen, wrażenie, duszę; nie rozporządzając innymi środkami [...] jak kolor i linia: lepiej niż ktokolwiek, z mi-

3 Tenże, *Oddźwięki*, przekł. Antoni Lange, w: *Kwiaty zła*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 37.

4 Zob. Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Classiques Garnier, Paris 2014, s. 12–13.

5 Charles Baudelaire, *Salon 1846*, dz. cyt., s. 80–81.

6 Zob. Joanna Guze, *Nieomylny Baudelaire*, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, dz. cyt., s. 14.

strzostwem doskonałego malarza, z dyscypliną wyrafinowanego pisarza, równie wymownie jak namiętny muzyk. Jest to zresztą jeden ze znamiennych objawów życia duchowego naszego wieku, że sztuki, jeśli nie starają się uzupełniać nawzajem, pragną przynajmniej użyczać sobie nowych sił⁷.

Opisując dzieła Delacroix, Baudelaire nie przestaje odwoływać się do systemu analogii łączących malarstwo z muzyką i poezją. Obraz *Kobiety z Algieru*, zdaniem krytyka, zawiera w sobie ogromne pokłady fizycznego i moralnego cierpienia oraz szczególnego rodzaju wzniosłej melancholii, która „łśni posępnym blaskiem nawet w jego kolorze: szeroki, prosty, bogaty w harmonie, [...] jest przy tym bolesny i głęboki jak melodia Webera”⁸. Co ciekawe, muzyka Webera zostaje zestawiona z twórczością mistrza-kolorysty również w wierszu *Sygnaly*, gdzie pośród intensywnych tonów czerwieni i zieleni wypełniających płótna malarza, „dziwny ton fanfary / Przebiega jak stłumione westchnienie Webera”⁹. Warto odnotować, że romantyczne tematyzowanie muzyki w odniesieniu do twórczości Delacroix pojawiło się już wcześniej – w jednym ze swoich autobiograficznych tekstów George Sand przywołuje wspomnienie rozmowy z malarzem na temat teorii barwnych refleksów. Delacroix próbował wówczas wytłumaczyć przyjaciółce, a przy okazji także Chopinowi, w jaki sposób kolory łączą się ze sobą i dopełniają, podobnie jak dzieje się to w muzyce. Jak się okazuje, sam Delacroix myślał dwukierunkowo, porównując harmonię barw do współbrzmienia muzycznego. Następstwem tej interartystycznej, niemalże Baudelaireowskiej refleksji mistrza była niezwykle sugestywna improwizacja Chopina, w trakcie której, jak pisze George Sand, wybrzmiała „błękitna nuta”, symbol metafizycznej łączności pomiędzy kreacją malarza i kompozytora¹⁰.

Z kolei Baudelaire, w słynnym artykule z 1861 roku pt. *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, wyraził swój zachwyt i po mistrzowsku opisał to, co zbliżało go do Wagnera, wówczas mało znanego paryskiej publiczności kompozytora, w dodatku atakowanego przez francuską prasę. W tekście będącym samym w sobie „małym arcydziełem”, jak go nazywa Grzegorz Zieziula, poeta żarliwie broni niemieckiego twórcę, odwołując się przy tym do wielu innych tekstów i nie zapominając o własnym sonecie *Oddźwięki*¹¹. Po wysłuchaniu i obejrzeniu Wagnerowskiego dramatu, Baudelaire po raz kolejny potwierdził swoje przekonanie o analogiach rządzących światem i, podobnie jak Delacroix, wychodząc od myśli o muzyce, nie zawahał się przyznać:

7 Charles Baudelaire, *Dzieło i życie Delacroix*, w: *Rozmaitości estetyczne*, dz. cyt., s. 371.

8 Charles Baudelaire, *Salon 1846*, dz. cyt., s. 97.

9 Tenże, *Sygnaly*, przekł. Zbigniew Bieńkowski, w: *Kwiaty zła*, dz. cyt., s. 39.

10 Zob. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy Frères, Paris 1873, s. 85–86.

11 Zob. Grzegorz Zieziula, „Tannhäuser” Wagnera w Paryżu: zachwyt Baudelaire’a, śmiech Scuda i ironia Fiorentina, „Muzyka w Mieście”, 06/2013, s. 35.

Byłoby doprawdy rzeczą zaskakującą, gdyby dźwięk nie mógł zasugerować koloru, gdyby kształty nie mogły narzucić wyobrażenia melodii, a gdyby dźwięk i kolor były niezdolne do wypowiedzenia idei, rzeczy bowiem wyrażały się zawsze przez wzajemną analogię, odkąd Bóg ogłosił świat jako złożoną a nierozdzieloną całość¹².

Po tym stwierdzeniu poeta przywołał dwie pierwsze kwartynty *Oddźwięków*, aby następnie zestawić i wyłowić podobieństwa w trzech różnych literackich „przekładach” innego dzieła Wagnera, uwertury do *Lohengrina*: swoim własnym, Liszta i samego kompozytora, ponieważ „prawdziwa muzyka sugeruje myśli podobne różnym mózgom”¹³. Podkreślając semantyczny, ale jednak nie wieloznaczny charakter muzyki¹⁴, Baudelaire porusza się zatem w przestrzeni muzyczności II (według podziału zaproponowanego przez Andrzeja Hejmeja)¹⁵, która pozwala mu dostrzec w twórczości Wagnera swego rodzaju model dla kreacji poetyckiej. Zresztą już wcześniej odkrycie to zainspirowało Baudelaire’a do skreślenia entuzjastycznego listu do kompozytora, w którym wyznał, że zawdzięcza mu najwspanialsze muzyczne doznania. Nie znając się na muzyce, Baudelaire potrafił rozpoznać wielkość Wagnera i zrozumieć jego artystyczny przekaz. Aby oddać natężenie emocji wywołanych przez muzykę, którą uznał za swoją, poeta wykorzystał charakterystyczne dla niego malarskie porównanie z tłem obrazu wypełnionym coraz bardziej nasyconymi odcieniami czerwieni¹⁶. Zamiłowanie do synestezji i postrzeganie sztuki w perspektywie analogii stawia Baudelaire’a obok Wagnera i jego dążenia do stworzenia dzieła syntetycznego. Wagnerowski dramat muzyczny, nawiązujący do pierwotnej jedności wszystkich dziedzin sztuki, odpowiada na swoistą „obsesję muzyki”¹⁷ w twórczości Baudelaire’a, proponując mu tym samym artystyczny ideał zgodny z estetyczną wizją poety i przez niego poszukiwany.

Ale wracając do wspomnianego credo Valéry’ego i sonetu *Oddźwięki*, muzyczność poezji Baudelaire’a zasadza się nie tylko na poszukiwaniach interartystycz-

12 Charles Baudelaire, *Ryszard Wagner i „Tannhäuser” w Paryżu*, cyt. za Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*. Delacroix, Chopin, Baudelaire, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 277.

13 Tamże, s. 277.

14 Zob. Ilona Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk*. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 156.

15 „Muzyczność II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury”. Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 61.

16 „zdawało mi się, że ta muzyka jest moja”. Zob. Charles Baudelaire, *Lettre à Richard Wagner*, w: *Œuvres complètes*, ed. Yves Gérard Le Dantec, Claude Pichois, Gallimard, Paris 1961, s. 1205–1206.

17 Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgeois, Paris 1991, s. 35.

nych, ale istnieje również na poziomie pierwszym – w zakresie instrumentacji dźwiękowej i prozodii¹⁸. Jak pisze Piotr Śniedziwski:

praca nad stroną dźwiękową języka daje możliwość zdefiniowania poezji jako sztuki sugestii. Taka jest również rola aliteracji, która nie jest w oczach poety prostą rozrywką, ale raczej wytrwałą pracą, pozwalającą na niemal niezauważalne przejście od dźwięku do ukrytego znaczenia, być może do tego, co niewyraźne¹⁹.

Tworząc poezję melodyjną Baudelaire zapowiada apel Verlaine'a ogłoszony w *Sztuce poetyckiej*: „Przed wszystkim muzyki”. Zgodnie z tym postulatem należało dążyć do „melodyzowania” frazy poetyckiej, aby w ten sposób zbliżyć się do „kanonicznego wzoru”, jakim okrzyknięto muzykę²⁰. Poezja skomponowana z rytmiczną lekkością nieparzystego wiersza powinna zatem czerpać z zasobów prozodii języka, stając się sztuką bardziej abstrakcyjną i niedookreśloną w zakresie semantycznym.

Krok naprzód na drodze do pełnego, niemalże naukowego wykorzystania możliwości brzmieniowych języka poetyckiego uczynił René Ghil, który w *Traktacie o słowie* opracował teorię instrumentacji werbalnej, wywodzącą się z idei słyszenia barwnego. Inspirując się kolorami samogłosek, które zaproponował Rimbaud w sonecie *Samogłoski*, Ghil poszukiwał swego rodzaju gramatyki wspólnej wszystkim sztukom – uważał, że przez nadanie barw również spółgłoskom oraz określenie ich powinowactwa z symboliką instrumentów i stanami uczuciowymi możliwe jest „odnalezienie pierwotnego «języka-muzyki», niezwykle sugestywnego słowa poetyckiego, symbolizującego porządek świata”²¹. Zamyśl ten bliski był również Mallarmému, dlatego, pomimo pewnych zastrzeżeń, zgodził się on napisać przedmowę do pierwszego wydania *Traktatu o słowie* z 1886 roku. Jednak już dwa lata później odciął się od teorii Ghila, która ze względu na swoją dogmatyczność nie przystawała do jego poszukiwań estetycznych, zmierzających do stworzenia nowego, indywidualnego języka poetyckiego, mającego sugerować, a nie nazywać. Oparta na postępie naukowym w dziedzinie akustyki, próba transpozycji systemu muzycznego do poezji zaproponowana przez Ghila wykraczała poza możliwości języka literatury

18 Zob. Andrzej Hejmej, dz. cyt., s. 61.

19 Piotr Śniedziwski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 146.

20 Zob. Stanisław Dąbrowski, „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*), w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, redakcja Andrzej Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 156.

21 „retrouver «unelangue-musique» originelle, une parole poétique infiniment suggestive symbolisant l'ordre de l'univers”, Verónica Estay Stange, dz. cyt., s. 20. Warto zaznaczyć, że projekt Ghila nawiązywał do idei Rousseau przedstawionych w *Eseju o pochodzeniu języków*.

i zakończyła się porażką. Dążenie do sformalizowania analogii i uczynienie z nich swoistego narzędzia pracy twórczej okazało się sztuczne, jałowe i stanowiło pewien karykaturalny punkt dojścia w zakresie muzyczności, wynikającej z prozodii języka poetyckiego.

Warto natomiast przyrzeć się zarysowanej w *Sztuce poetyckiej* Verlaine'a idei nieokreśloności i abstrakcyjności, która w ten sposób miała na celu zbliżyć poezję do muzyki. Tak pojęta muzyczność zaznacza się już u Baudelaire'a, który rozpoczyna jeden ze swoich utworów następującym stwierdzeniem: „Muzyka mnie niekiedy ogarnia jak morze!²²”. Metafora muzyki jako morza dobrze oddaje symbolistyczne dążenie do tego, co nieogarnione i prawie nierzeczywiste, a jednocześnie pobudzające wyobraźnię. Tematyzowanie muzyki zaczyna stawać się coraz bardziej odrealnione, a w końcu uduchowione, o czym świadczy przede wszystkim twórczość poetycka Stéphane'a Mallarmégo. Zobaczmy chociażby *Popołudnie fauna*, wiersz, który w założeniu autora miał być muzyczny za sprawą formy i samego słowa poetyckiego. Dlatego też, kiedy poeta dowiedział się, że Debussy zamierza skomponować muzykę do jego utworu, miał ze zdziwieniem odpowiedzieć, że, jak mniemał, sam już tego dokonał w akcie tworzenia. Faktem jest, że *Popołudnie fauna* to wiersz nowatorski pod względem budowy, dzięki której dostrzec można dążenie poety do muzyczności aspirującej do wzniesienia się na poziom trzeci, najwyższy, skupiający wszelkie próby przeszczepienia na grunt literatury technik i form charakterystycznych dla dzieła muzycznego²³. Jak słusznie zauważa Suzanne Bernard, poprzez zastosowanie licznych przerzutni Mallarmé zburzył jednostajny rytm aleksandrynu i uzyskał muzyczną płynność wydłużonej frazy. Z kolei, obecność białych miejsc w układzie typograficznym tekstu nawiązuje do pauz w muzyce, które zresztą Debussy starał się oddać w swoim preludium²⁴.

Ale muzyczność *Popołudnia fauna* istnieje również w zamglonym obrazie rzeczywistości i ulotnej atmosferze, którą jedynie „sugerują” odpowiednio dobrane słowa określające dźwięki, barwy i lekkie ruchy. Istotną rolę w kształtowaniu nastroju i wizji świata pełni instrument, na którym gra tytułowy faun. Jego flet, nazywany „ucieczek narzędziem”, posiada w sobie moc wpływania na rzeczywistość. Za sprawą melodii wygrywanej na flecie materia staje się lżejsza, a natura niejako odrealniona. Zresztą flet fauna w pewien sposób „stwarza” naturę na nowo – jego dźwięki zastępują odgłos wody czy szum wiatru:

W tę dyszącą upałem nieruchomą głąszę,
Nie drgnie ni kropla, której graniem nie poruszę
W zroszonym akordami gaju; i jedynie

²² Charles Baudelaire, *Muzyka*, w: *Kwiaty zła*, dz. cyt., s. 79.

²³ Zob. Andrzej Hejmej, dz. cyt., s. 61.

²⁴ Zob. Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique*, Librairie Nizet, Paris 1959, s. 104–108.

Podmuch, co przez dwie rurki fletni mojej spłynie,
 Zanim dźwięk czysty w suchej ulewie rozproszy,
 Jest tym na widnokręgu, którego nie płoszy
 Żadna zmarszczka, kunsztownym natchnienia powiewem,
 Przejrzystym i pogodnym, co łączy się z niebem²⁵

Muzyka w wykonaniu fauna zaczyna stawać się coraz bardziej eteryczna – „przeciągłe solo” fletu przypomina „jedną pustą i dźwięczną, monotonną linię”. Poprzez użycie czasownika „ulotnić” („évanouir”) Mallarmé podkreśla stopniowe zanikanie jednostajnej melodii. Zresztą poniekąd za sprawą muzyki znikają także same nimfy, a faun może jedynie snuć o nich wspomnienia. Zamiast kontemlować piękno żywych, cielesnych istot faun oddaje się marzeniom o pięknie idealnym, które można osiągnąć jedynie dzięki artystycznej kreacji. Muzyka prowadzi zatem do doświadczenia duchowego, bo, jak zauważa Florent Albrecht, Mallarmégo interesuje nie tyle sama sztuka dźwięków, co jej oddziaływanie, pewien metafizyczny sens ukryty w tej poezji bez słów²⁶.

Motyw muzyki, która prowadzi do nieobecności jako wstępu do kreacji poetyckiej, pojawia się również w opowiadaniu *Pan et la Syrinx* [*Pan i Syrinks*] Julesa Laforgue'a. Bożek Pan, niczym faun Mallarmégo, przygrywa sobie na prostej fujarce, która jednak nie posiada żadnej mocy sprawczej – nie jest w stanie wyrazić miłosnej tęsknoty Pana ani tym bardziej wzbudzić uczucia w nimfie Syrinks. Dlatego bohater nie przestaje powtarzać, że pragnie zagrać na doskonalszym instrumencie, który w końcu udaje mu się skonstruować. Niemniej wynalezienie fletni Pana, czyli inaczej syringi, jest jednoznaczne ze zniknięciem nimfy Syrinks, podobnie jak ma to miejsce w mitycznym pierwowzorze historii Pana. Pozbawiony obiektu swoich uczuć, Pan rozpoczyna na nowo swą monotonną pieśń, ale tym razem uczucie miłosnej nostalgii ustępuje miejsca twórczości poetyckiej – pojawia się oddzielna, długo wybrzmiewająca nuta, która wywołuje u bohatera mnóstwo werbalnych skojarzeń. Ostatnie obrazy opowiadania ukazują Pana wznoszącego się ponad otaczającą go rzeczywistość, aby poprzez muzykę zbliżyć się do Ideału poezji.

Historia Pana oddaje w pewnym sensie poszukiwania ideału muzyczności w tekstach Mallarmégo. Zanim myśl poety ewoluuje na tyle, aby skomponować eksperymentalny utwór *Rzut kośćmi*, rodzaj literackiej partytury, w twórczości Mallarmégo tematyżacja muzyki będzie stopniowo ustępować miejsca ciszy, ponieważ, jak czytamy w *Kryzysie wiersza*:

25 Stéphane Mallarmé, *Popołudnie fauna*, przekł. Ryszard Matuszewski, w: *Wybór poezji*, redakcja Adam Ważyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 43.

26 Zob. Florent Albrecht, *L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, redakcja Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Presses Universitaires de Rennes 2016, s. 94.

na pewno nie z elementarnych dźwięków blachy, struny, drewna, lecz z rozumnego słowa, u szczytu jego rozwoju, musi wyczerpująco i jednoznacznie wyniknąć, jako istniejąca we wszystkim zespół zależności, Muzyka²⁷.

Poetycki obraz milknących instrumentów tworzy Mallarmé w wierszu *Zjawienie*, gdzie w mglistej atmosferze odbywa się cichy koncert serafinów:

Księżyc się smucił. We łzach serafiny
Ze smyczkiem w palcach w oparach doliny
Kwiecistej snuły z wioł nutę ściszoną,
Biały płacz ginął pod lazurem koron²⁸.

Motyw oparów wskazuje na zanikanie cichych już dźwięków w przestrzeni, a biel stanowi tutaj metaforę ciszy, na podobnej zasadzie, jak funkcjonują białe miejsca w układzie typograficznym *Popołudnia fauna*. W tekście francuskiego oryginału wiole są określone jako „mourantes” („umierające”), co dodatkowo uwypukla aspekt ich zanikania pod palcami duchowych stworzeń, jakimi są serafiny. Motyw niemego instrumentu pojawia się także w sonecie zaczynającym się od słów *Firankę nagle w nic rozwiąło...* – mandora przestała już grać i przeobraziła się w symbol pustki i niemocy twórczej:

Mandora w smutku pogrążona
W nicości śpi, muzyczne drżenie,
Tak że musnąwszy jakieś okno
Z brzucha jej nie z innego łona
Dziecinne by się zrodzić mogło²⁹.

Obraz mandory jako źródła życia, które mogło się narodzić (co jednak nie nastąpiło), podkreśla nieobecność muzyki, ale jednocześnie, jak słusznie zauważa Laurence Tibi, zwraca uwagę na wartość samego słowa poetyckiego. Nadchodzi prymat poezji nad muzyką, bo to wiersz może zrodzić poetę, a nie na odwrót³⁰. Chyba najbardziej jaskrawym przykładem tego nieuniknionego procesu jest wiersz *Święta*, w którym całkowitej transformacji ulega postać świętej Cecylii, patronki muzyki kościelnej. W pierwszej części wiersza jest ona przedstawiona w sposób tradycyjny – z instrumentami muzycznymi i księgą liturgiczną. Jednak święta nie

²⁷ Stéphane Mallarmé, *Kryzys wiersza*, przekł. Ewa Dorota Żółkiewska, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 85.

²⁸ Tenże, *Zjawienie*, przekł. Adam Ważyk, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 31.

²⁹ Tenże, *Firankę nagle w nic rozwiąło...*, przekł. Mieczysław Jastrun, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 55.

³⁰ Zob. Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature du XIX siècle*, Honoré Champion, Paris 2003, s. 561.

gra na żadnym z instrumentów, gdyż są one jedynie wspomnieniem tego, co należy już do przeszłości:

Drewno sandałowe, przedtem
Złotem swej wioli lśniło,
Aż zmierzchno z lutnią lub fletem³¹.

Jak wynika z drugiej części wiersza, orkiestra złożona z wioli (czyli altówki, w tłumaczeniu filologicznym), lutni (lub mandoli) i fletu nie istnieje, podobnie jak nie ma już księgi Magnifikatu, która nadawała muzyce charakter religijny. Niczym skrzydło Anioła pojawia się jednak nowy instrument, harfa, ale i on pozostaje niemy, będąc jedynie przedmiotem stworzonym w wyobraźni i istniejącym na poziomie słowa poetyckiego. Muzyka przestała rozbrzmiewać, stając się cichą muzyką słów – święta Cecylia, „Muzykanka ciszy”, „Bez drewna starego kołysz / Skrzydlatym instrumentem”, czyli odtąd swym jedynym atrybutem, piórem, zmieniając się tym samym z patronki muzyki w patronkę poezji.

Przedstawienie świętej, która odrzuca instrumenty muzyczne, aby posługiwać się narzędziem do pisania, symbolizuje ideał muzyczności w ujęciu Mallarmégo. Muzyczność na poziomie pierwszym i drugim okazuje się etapem przejściowym w procesie poszukiwania prawdziwej poezji, która odebrałaby muzyce, to, co ta, zdaniem Mallarmégo, niesłusznie sobie przywłaszczyła, a co tak naprawdę należy właśnie do poezji („jesteśmy w punkcie poszukiwań sztuki ostatecznego przeniesienia w Książkę – symfonii, lub po prostu odebrania naszej własności”³²). Muzyczność w tekście ustępuje miejsca muzyczności samego tekstu poetyckiego, który sprawia, że w umyśle czytelnika rozbrzmiewa cichy koncert:

Samotny koncert, którego jedynie domyślać się można, odbywa się dzięki lekturze w umyśle, który odnajduje, w niższej tonacji, znaczenie: nie zbraknie tu żadnego narzędzia, by uczyć symfonię, będą one jedynie lotniejsze, a wszystko to – dziełem myśli³³.

Tak pojmowana muzyka, rozbrzmiewająca jedynie na sposób duchowy, zostaje podniesiona do rangi czystej abstrakcji. Jako taka może wejść w dialog z innym wcieleniem Idei, którą jest Poezja. Z zapisków zebranych w tekście *La Musique*

31 Stéphane Mallarmé, *Święta*, przekł. Mieczysław Jastrun, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 47.

32 Tenże, *Kryzys wiersza*, dz. cyt., s. 85.

33 Tenże, *Książka, narzędziem duchowym*, przekł. Ewa Dorota Żółkiewska, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 90.

et les Lettres wynika, że poezja i muzyka stanowią dwie strony Idei³⁴, jednak, jak pisze Arnaud Buchs, w swoim myśleniu o muzyce Mallarmé zawsze przyjmował ściśle literacką („scripturale”) perspektywę³⁵. Dlatego jego marzeniem stało się stworzenie Książki, idealnej formy myśli artystycznej, dzięki której możliwy byłby tryumf Poezji.

Przekonanie o prymacie Poezji nad Muzyką ukształtowało również stosunek Mallarmégo do twórczości Wagnera, którym zachwycił się Baudelaire. Pomimo tego, że Mallarmé opublikował w „La Revue wagnérienne” *Hommage [Hold]* dla kompozytora, jako poeta pozostawał jednak dość sceptyczny wobec idei dzieła syntetycznego łączącego ze sobą muzykę, słowo i taniec. Teatr muzyczny w ujęciu Wagnera nie mieścił się w pojęciu sztuki idealnej, czyli intelektualnej i abstrakcyjnej, jak pojmował ją Mallarmé, a poza tym, z punktu widzenia ideologicznego, stał w opozycji do „esprit français”. Zdaniem poety nie wystarczy bowiem zestawić poezji z muzyką, ale poprzez pracę nad językiem należy dążyć do „poetyckiego” wykorzystania muzyki, aby zbliżyć się do pewnego rodzaju ideału „muzyki bez muzyki”³⁶. Dlatego też, jak pisze Piotr Śniedziwski, w hołdzie złożonym Wagnerowi przez Mallarmégo nie brakuje ironii i krytyki pod adresem głośnej instrumentacji, która stanowi zaprzeczenie ideału muzyki ciszy – „Wagner jest bardziej przywiązany do hałasu wywołanego przez znaki jego partytury niż do tajemnicy sztuki”³⁷.

Warto przy okazji wspomnieć, że pomimo powszechnego entuzjazmu dla kompozytora, pojawiały się wtórujące Mallarmému głosy krytyki. Jeden z nich dostrzec można w opowiadaniu Villiers de l’Isle Adama ze zbioru *Opowieści okrutnych*. Tekst nosi tytuł *Sekret dawnej muzyki* i mówi o przygotowaniach orkiestry paryskiej Akademii Muzyki do wykonania dzieła niemieckiego kompozytora (ewidentnie chodzi tu o Wagnera, tym bardziej, że to do niego jest skierowana odautorska dedykacja). Jednak w trakcie rozszyfrowania partytury muzycy natrafiają na poważną przeszkodę w pracy nad utworem – w nutach zapisano partię na pewien nieużywany instrument, na którym nikt już nie potrafi grać. Udaje im się w końcu znaleźć starego wirtuoza owego instrumentu, który zgadza się pomóc orkiestrze w wykonaniu dzieła. Jakież więc jest jego zdziwienie, kiedy okazuje się, że jego partia składa się wyłącznie z ciszy, w której dawny artysta dostrzega całkowity upadek sztuki. Chociaż Villiers de l’Isle Adam oparł swoją nowelę na ironii i zakpił z przedstawiciela dawnej muzyki, sens opowiadania pozostaje dwuznaczny.

34 Tenże, *La Musique et les Lettres*, w: *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor et Georges-Jean Aubry, Gallimard, Paris 1945, s. 649.

35 Zob. Arnaud Buchs, *Une pensée du langage*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, dz. cyt., s. 47-48.

36 Tamże, s. 56.

37 Piotr Śniedziwski, dz. cyt., s. 99.

Z jednej strony, widzimy w autorze zagorzałego zwolennika Wagnera, twórcę nowoczesnej muzyki, a z drugiej, w tekście pojawia się cisza, która przeraża muzyka przywiązanego do dawnego ideału sztuki. A przecież muzyka ciszy była nowatorską propozycją Mallarmégo...

W poszukiwaniach muzyczności, która byłaby najbliższa poezji, Mallarmé posuwa się najdalej, komponując zaskakujący w każdym aspekcie wiersz *Rzut kośćmi*, nawiązujący poprzez swą formę do zamysłu idealnej Książki, „całkowitej ekspansji litery”³⁸. W tekście nie znajdziemy żadnego odniesienia do muzyki – jego wymiar muzyczny zasadza się

[...] na poziomie całego wiersza, w białych miejscach, w układzie słów i układzie strony, niemalże książkowym, to znaczy według dwu i trzymiarymowości poetyckiej: Wiersz sam staje się «przedmiotem muzyki»³⁹.

W koncepcji estetycznej Mallarmégo to raczej oko, a nie ucho, służy do słuchania. Jak słusznie zauważył Paul Valéry w swoim estetycznym zadziwieniu po pierwszym kontakcie z tekstem mistrza, „cały jego wynalazek, wyprowadzony z analiz języka, książki, muzyki, rozwijany przez lata, opierał się na traktowaniu *strony* jako wizualnej jedności”⁴⁰. Dlatego to, co udało mu się stworzyć za pomocą metody architektonicznej, narzędzia muzyczności III, można nazwać „partyturą tekstu literackiego”⁴¹, którą będzie odszyfrowywał każdy czytelnik.

Pojęcie „partytury” pojawia się także w przedmowie do poematu – zgodnie z sugestią autora, czytanie na głos sprawia, że meandry myśli i sam jej rysunek w tekście okazują się partyturą. Z kolei, Michel Butor wprost nazywa eksperymentalny utwór Mallarmégo „partyturą literacką”. Takie określenie lepiej odpowiada zamysłowi poety, niż termin „książka muzyczna” – w istocie, jak to dokładnie przeanalizował Michel Butor, istnieje wiele analogii pomiędzy graficzną stroną tekstu a muzycznym zapisem partyturowym. I tak, zdaniem Butora, różnice w wielkości pisma ilustrują różnice w natężeniu wypowiedzi (chodzi o kwestie związane z dynamiką w muzyce), białe pola pomiędzy akapitami symbolizują ciszę, co do

38 Stéphane Mallarmé, *Książka, narzędziem duchowym*, dz. cyt., s. 89.

39 „[...] à l'échelle du poème tout entier, dans ses blancs, dans l'ordonnance verbale et paginale, livresque même, c'est-à-dire selon une bi- et tridimensionnalité poétique : le Poème devient lui-même «objet musical»”. Florent Albrecht, dz. cyt., s. 93.

40 Paul Valéry, *Le Coup de Dés. Lettre au directeur des Marges*. Cyt. za Michał Paweł Markowski, *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stéphane'a Mallarmé*, w: Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przekł. Tomasz Różycki, Korporacja Ha!art, Kraków 2005, s. 21.

41 Andrzej Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008, s. 65.

rozmieszczenia tekstu na górze i na dole strony można mówić o wysokim i niskim rejestrze dźwięku, wreszcie różne rodzaje czcionek odnoszą się w pewien sposób do barwy głosu⁴². Mallarmé zmierza zatem w stronę Muzyki pojmowanej w sensie metafizycznym, muzyki przekształconej w „rozumne słowo”, w którym nie będzie już rozdzwieku pomiędzy dźwiękiem i znaczeniem, a znak językowy straci swój arbitralny charakter. Kartka, na której został zapisany *Rzut kośćmi*, podobnie jak to się dzieje w przypadku partytury muzycznej, funkcjonuje jedynie jako nośnik artystycznego projektu poety, który zaistnieje dopiero w świadomości odbiorcy. Trzeba jednak zaznaczyć, że za sprawą uprzestrzennienia („espacement”) tekstu *Rzut kośćmi* jest utworem nie tyle do czytania, co do oglądania, dzięki czemu otwiera się możliwość wielu interpretacji. Konfrontacja z „zachwycającą doskonałością języka” sprawia, że odbiorca „nie należy już do świata, lecz owładnięty jest magią słów, muzyką idei, które odrywają się od doczesnych ułomności i przenoszą czytelnika w sferę czystej myśli”⁴³. Nawet jeśli, jak twierdzą badacze dzieł Mallarmégo, partytura *Rzutu kośćmi* stanowi jedynie szkic nieosiągalnej w istocie Książki, symbolu literackiej i muzycznej zarazem porażki poety⁴⁴, ten zupełnie nowatorski utwór pozostaje chyba najbardziej zaskakującą inwencją poetycką zwieńczającą twórczość poetów XIX wieku.

Na zakończenie warto odnotować, że Mallarmé podziwiał Baudelaire’a i długo pozostawał pod wpływem jego sugestywnej, melodyjnej poezji. Niemniej przyglądając się dążeniom obu twórców, jak również temu, czego poszukiwali w sztuce inni symboliści, zauważyć można, że muzyczność wyzwala się z ram narracyjnych i przekracza poziom prozodii języka, aby zaistnieć na poziomie samego słowa poetyckiego. Zostaje zatem niejako zredukowana do słowa, jedyne tworzywa literatury, co daje początek zupełnie nowemu podejściu do kwestii literackiej muzyczności. Jak pokazują różnego rodzaju realizacje i poszukiwania ideału muzyczności w literaturze dwudziestowiecznej i współczesnej, okaże się ono niezwykle inspirujące.

Bibliografia

- Albrecht Florent, *L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, redakcja Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Presses Universitaires de Rennes 2016, s. 79–96.
- Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

⁴² Zob. tamże, s. 260.

⁴³ Michał Paweł Markowski, dz. cyt., s. 11.

⁴⁴ Zob. Arnaud Buchs, dz. cyt., s. 56–57.

- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, ed. Yves Gérard Le Dantec, Claude Pichois, Gallimard, Paris 1961.
- Baudelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, przekł. Joanna Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Bernard Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Librairie Nizet, Paris 1959.
- Buchs Arnaud, *Une pensée du langage*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, redakcja Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Presses Universitaires de Rennes 2016, s. 47–58.
- Dąbrowski Stanisław, „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*), w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, redakcja Andrzej Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 145–169.
- Estay Stange Verónica, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- Guze Joanna, *Nieomylny Baudelaire*, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przekł. Joanna Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 5–16.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008,
- Lacoue-Labarthe Philippe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgeois, Paris 1991.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor et G.-Jean Aubry, Gallimard, Paris 1945.
- Mallarmé Stéphane, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przekł. Tomasz Różycki, Korporacja Ha!art, Kraków 2005.
- Mallarmé Stéphane, *Wybór poezji*, redakcja Adam Ważyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Markowski Michał Paweł, *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stéphane’a Mallarmé*, w: Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przekł. Tomasz Różycki, Korporacja Ha!art, Kraków 2005, s. 9–23.
- Sand George, *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy Frères, Paris 1873.
- Starzyński Juliusz, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Śniedziewski Piotr, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Tibi Laurence, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature du XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris 2003.
- Woronow Ilona, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
- Zieziula Grzegorz, „Tannhäuser” Wagnera w Paryżu: zachwyty Baudelaire’a, śmiech Scuda i ironia Fiorentina, „Muzyka w Mieście”, 06/2013, s. 34–36.

Anna Opiela-Mrozik

Od Baudelaire'a do Mallarmégo. W poszukiwaniu ideału muzyczności

Streszczenie

Artykuł podejmuje temat ewolucji w postrzeganiu ideału literackiej muzyczności wśród przedstawicieli francuskiego symbolizmu koncentrując uwagę zwłaszcza twórczość Baudelaire'a i Mallarmégo. Pierwszy z nich, uważany za prekursora symbolizmu, stosował prozodię, co można zaobserwować w jego twórczości łączącej różne sztuki i wykorzystującej tematy muzyczne do budowania metaforycznych ujęć malarstwa i poezji. Natomiast poezja Mallarmégo zbliża się do muzyki na poziomie formy. Wykorzystanie akustycznego aspektu tekstu, charakterystyczne dla poezji Verlaine, przechodzi przez sztuczny system instrumentacji słownej René Ghila. Z kolei, utwory Villiers de l'Isle Adama i Jules Laforgue'a pokazują, że tematy muzyczne są stopniowo marginalizowane, co otwiera drogę do milczenia. To zupełna cisza, która w najlepszy sposób przedstawia ideał muzyczności Mallarmégo jako cichy koncert, rozbrzmiewający w umyśle czytelnika.

Słowa kluczowe: muzyczność, korespondencje sztuk, francuski symbolizm, ideał, cisza

From Baudelaire to Mallarmé. In search of the ideal of musicality

Summary

This article undertakes the topic of the evolution in perceiving the ideal of literary musicality among representatives of French symbolism, taking into account Baudelaire and Mallarmé. The former, who is considered to be the precursor of symbolism, used prosody and combined the arts and music to convey the metaphor of painting and poetry. On the other hand, in Mallarmé's oeuvre, it is poetry that moves closer to music on the level of form. Next, the utilization of the acoustic aspect of text, which is characteristic of Verlaine, is degraded in René Ghil's artificial system of verbal instrumentation. The work of Villiers de l'Isle Adam and Jules Laforgue shows that music-related topics are gradually set aside and the music

theme is softened and gives way to silence. Silence itself is the best way that presents Mallarmé's ideal of musicality as a silent concert that resonates in the reader's mind.

Keywords: Musicality; Correspondences; French Symbolism; Ideal; Silence

Anna Opiela-Mrozik – dr, adiunkt w Instytucie Romanistyki UW, autorka książki *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval* (*Muzyka w myśli i twórczości Stendhala i Nerval*), Honoré Champion, Paris 2015. Jej zainteresowania naukowe dotyczą komparatystyki interdyscyplinarnej, zwłaszcza związków literatury z muzyką, XIX-wiecznej krytyki muzycznej, twórczości francuskich symbolistów ze szczególnym uwzględnieniem Mallarmégo.

Małgorzata Sokalska*

 <https://orcid.org/0000-0002-2896-9468>

Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D’Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)

W kulturze europejskiej, a właściwie śmiało można stwierdzić, że i w kulturze światowej, nie ma drugiego, poza Richardem Wagnerem, kompozytorem, który odegrałby tak znaczącą rolę, wpływając w istotny sposób nie tylko, co oczywiste, na rozwój stylu muzycznego i technik kompozytorskich, w tym zwłaszcza harmonii czy instrumentacji, ale również pozostawiając wyrazisty ślad w teatrze i dramacie, w poezji, w prozie czy wreszcie w wyrażanych począwszy od drugiej połowy XIX wieku poglądach na temat sztuki. Za rozmach tej sławy po części odpowiada złożony charakter aktywności artystycznej Wagnera: kompozytora, librecisty, pomysłodawcy nowej koncepcji teatru, odnowiciela tradycji operowej, teoretyka dramatu i wizjonera, twórcy nośnej idei *Gesamtkunstwerk*. Nie bez znaczenia było też tematyczne ukierunkowanie jego twórczości na zdobywające coraz większą popularność mity germańskie, jak również odwołania do wielkiej, choć skądinąd i tak mocno za jego czasów obecnej w kulturze, tradycji średniowiecznej. Listę przyczyn jego popularności można byłoby jeszcze wydłużyć. Wydaje się, że wszystkie te przesłanki tylko w części są w stanie wytłumaczyć fenomen sławy, a przede wszystkim tak szerokiej w Europie, a potem i na świecie, artystycznej reakcji na postać, idee i dzieła niemieckiego kompozytora¹.

* Dr; adiunkt; Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Komparatystyki Literackiej; ul. Gołębia 18, 30-007 Kraków; e-mail: malgorzata.sokalska@uj.edu.pl

1 Trudno w tym miejscu wymieniać wszystkie wagneryzmy europejskie, ale ilość opracowań badawczych tematu jest znaczna. Oprócz oczywistych kierunków ekspansji – jak Niemcy czy Francja – Wagnerowskie ślady pojawiają się w kulturze włoskiej, rosyjskiej, skandynawskiej, hiszpańskiej oraz oczywiście także polskiej. Zob. m.in. *Wagnerism in European Culture and Politics*, ed. D.C. Large, W. Weber, Cornell University Press, Ithaca-London 1984; R. Bartlett, *Wagner & Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; J.L. DiGaetani, *Richard Wagner*

Ustawiając w centrum niniejszego studium jeden tylko aspekt tej bogatej recepcji – powieść wagnerowską – powracam do wątków szeroko potraktowanych w książce *Wagnerowska mozaika*². Dobór materiału, zawężony wyłącznie do trzech tekstów, pozwala jednak uwypuklić kilka aspektów, umykających przy panoramicznym zarysie zjawiska. Jest to przede wszystkim kwestia ukrytego programu, który, trudno jednoznacznie wyrokować, czy celowo czy przypadkowo, został wpisany w powieściowe sploty, w jakich jawią się w omówionych tu dziełach inspiracje wagnerowskie. Zagadnieniem nadrzędnym pozostaje natomiast tytułowe pytanie o muzyczność takiego tekstu, który, przez sam już implikowany związek twórczością muzyczną, wydaje się obligatoryjnie wykraczać poza granice sztuki słowa. Czy jest tak w istocie i czy dominującym zmysłem powieści wagnerowskiej staje się słuch, a przeważającym kanałem przekazu – dźwięk?

Określenie gatunkowe powieści wagnerowskiej częściej spotykane jest w badaniach nad prozą zachodnią, w tym zwłaszcza francuską czy niemiecką, co w sporej mierze wynika z frekwencji dzieł, które można byłoby przy pomocy tego terminu wyróżnić jako specyficzną pod jakimś względem grupę. Podstawą owej swoistości jest zbliżony czas powstania, a więc począwszy od 2 połowy XIX wieku, czyli w okresie ugruntowywania renomy i popularności Wagnera, aż do epoki I wojny światowej, kiedy ta sława nieco przycicha, a na plan pierwszy wysuwają się inne tendencje i kierunki rozwoju europejskiej sztuki. Wyróżnikiem gatunku jest również fakt jego powiązania z twórczością szczególnego kręgu pisarzy, symbolistów³, którym Wagner dostarczył odkrywczego impulsu i propozycji rozwiązań artystycznych, jakich na próżno byłoby szukać w sztuce dotychczasowej. Pod pojęciem inspiracji wagnerowskich ostatecznie widzieć należy jednak jeszcze szersze zjawisko, obejmujące, po pierwsze, fascynację biografią i postawą życiowo-artystyczną twórcy, po drugie, uwielbienie dla jego dzieł, a po trzecie, głębokie przejście koncepcjami estetycznymi, które niestrudzenie propagował. Te trzy kręgi tematyczne, w jakich promieniował dziewiętnastowieczny wagneryzm⁴, mogą posłużyć do

and the Modern British Novel, Rutherford – Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury 1978; K. Musioł, *Wagner und Polen/ Wagner a Polska*, Mühl'scher Universitätsverlag Bayreuth Werner Fehr, Bayreuth 1980; H. Salmi, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*, University of Rochester Press, Rochester 2005. Pozostałe szczegółowe opracowania przywołuję w przypisach do kwestii związanych z wagneryzmem we Francji i Włoszech.

2 M. Sokalska, *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze*, Avalon, Kraków 2018.

3 Zob. W.M. Malinowski, *Comment le roman peut-il être «wagnérien»? Le cas d'Élémer Bourges*, „*Studia Romanica Posnaniensia*” 2001, nr 27, s. 25.

4 Na temat pojęcia i przejawów wagneryzmu zob. E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studies zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1973. O definiowaniu pojęcia wagneryzmu zob. Tamże, s. 71–74.

sformułowania bardziej wieloaspektowej i uniwersalnej definicji gatunku⁵. Z jednej strony, są to założenia pozwalające uwolnić powieść wagnerowską od ścisłego powiązania z epoką pierwszej fali kultu Wagnera i wyłącznie symboliczno-dekadencckich odczytań. Z drugiej zaś strony, niejednorodny charakter wymienionych kategorii skutkuje tym, że do grupy powieści wagnerowskich można zaliczać zarówno fabularyzowane na różne sposoby biografie kompozytora⁶, jak i rozliczne utwory podejmujące formy dialogu z jego poglądami i dziełami; mogą to być narracje prowadzone w duchu realizmu i zakrojone w bardziej tradycyjny sposób, ale też dzieła eksperymentujące z twórczym literackim, szukające u kompozytora wskazówek, jak nadać słowu i strukturom językowym oraz narracyjnym walory inspirowane efektami muzycznymi, techniką lejtmotywów, sposobem kształtowania frazy muzycznej przez kompozytora itp.

W przypadku filiacji ostatniego rodzaju, a zatem sięgania do efektów właściwych dla poetyki librett i estetyki dramatu muzycznego Wagnera, powieściopisarze wydają się zainteresowani możliwościami płynącymi z rozluźnienia rygorów słowa w literaturze i poszukiwania zastępstw za dotychczasowe, zużyte i odczuwane jako nieautentyczne środki kształtowania narracji. Skutkuje to pojawieniem się w literaturze nowych technik, takich na przykład jak lejtmotyw⁷ czy nawet strumień świadomości⁸, a więc odpowiednik monologu wewnętrznego, w duchu tych, które w nieskończoność potrafią prowadzić bohaterowie dramatów Wagnera. Czy jednak wszystkie dzieła oparte na tego typu efektach narracyjnych zaliczyć można automatycznie do powieści wagnerowskich?⁹ Badacze lokują w spektrum gatunku głównie jednak te teksty, których związek z Wagnerem jest bardzo dosłowny

5 Przede wszystkim w odniesieniu do definicji spopularyzowanej przez badaczy twórczości francuskojęzycznej. Zob. L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps de wagnériisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, rozdz. *Romans wagnériens*, s. 302–317 oraz W.M. Malinowski, *Comment le roman...*

6 Zob. M. Sokalska, *Wagnerowska mozaika...*, rozdz. II *Portret potrójny. Richard Wagner w świetle powieści biograficznej*. Warto podkreślić, że wszyscy autorzy powieści biograficznych o Wagnerze, obdarzają niebagatelną uwagą jego koncepcje artystyczne i twórczość, niezadko tej ostatniej poświęcając całe stronicy interpretacji.

7 Por. M. Sokalska, *Niż życia – niż narracji. O technice lejtmotywu w epickich opowieściach rodzinnych*, w: *Mojry. Początek, trwanie, koniec*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Siwiec, Avalon, Kraków 2018.

8 Na wagnerowskie źródła tej techniki wskazują liczni badacze. Zob. S. Huebner, *Édouard Dujardin, Wagner, and the Origins of Stream of Consciousness Writing*, „19th-Century Music” 2013, t. 37, s. 56–88.

9 Pytanie to zadać można np. w odniesieniu do *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta lub twórczości Jamesa Joyce'a (*Ulisses* czy *Finneganów tren*). Obaj pisarze są rozpatrywani w kontekście inspiracji wagnerowskich, ale ich utwory wymykają się poza granice gatunku powieści wagnerowskiej. Na temat relacji pisarzy i Wagnera zob. L. Guichard, *La musique...*,

i uchwytne. Więż ta wyraża się najczęściej w bezpośrednich nawiązaniach do fabuł oper i dramatów muzycznych autora *Tristana i Izoldy* (w przywoływaniu imion ich bohaterów, wplataniu w akcję własnych powieści epizodów wyraźnie wzorowanych na motywach Wagnerowskich¹⁰) oraz na kształtowaniu światopoglądu (filozoficznego, estetycznego) narratora i bohaterów powieściowych w oparciu o interpretacje niemieckich dzieł. We wszystkich jednak przypadkach oczekujemy od powieści wagnerowskiej jawnego sygnału potwierdzającego jej przynależność do uniwersum kulturowego sygnowanego nazwiskiem kompozytora.

W niniejszym artykule skupię się na dziełach, których przynależność do subgatunku powieści wagnerowskiej nie ulega wątpliwości, a podstawą takiego przyporządkowania jest odpowiednio szerokie zastosowanie w każdym z nich opisów oper Wagnera. Deskrypcje owe, co istotne, nie są jedynie elementem realistycznego tła obyczajowo-kulturowego, ale zostały wkomponowane w strukturę powieści w taki sposób, że pełnią w niej kluczową rolę. Są niezbywalnym elementem fabuły, bez którego niemożliwe byłoby osiągnięcie przez pisarzy zamierzonego efektu estetycznego, ani uformowanie nadrzędnego sensu dzieła, którym wszakże nie jest rekonstrukcja utworu Wagnera. Do właściwego odczytania powieści wagnerowskiej niezbędne jest prawidłowe zdekodowanie tego kontekstu, a zatem interpretacyjne wyjście poza świat wykreowanej fikcji i włączenie w jego obręb innej całości – przywołanej w dziele kompozycji. Pewna typowość tego zjawiska, powtarzalność metody twórczej, jej występowanie u autorów piszących w różnych językach i w różnych epokach, przekonuje, że jest to jeden z istotniejszych aspektów literackiej recepcji Wagnera.

Spośród wielości wątków tematycznych, jakie otwiera interpretacja wybranych powieści, chciałabym uwypuklić jeden, o fundamentalnym znaczeniu, związany z przekonaniem, że w dziełach Wagnera zawiera się pewien przekaz, który w istotny sposób może wpływać na ich odbiorców, kształtując poglądy, sposób postępowania i wpływając na życiowe wybory, a przede wszystkim popychając tych, którzy dogłębnie zapoznają się z tymi kompozycjami (jako wykonawcy lub słuchacze), w objęcia śmierci. W poszukiwaniu dowodów takiego twierdzenia przyjrę się dwóm powieściom modernistycznym – *Triumfowi śmierci* (*Trionfo della morte*, 1894) Gabrieli D’Annunzia oraz *Zmierzchowi bogów* (*Le crépuscule des dieux*, 1884) Élémira Bourgesa oraz *Śpiewaj ogrodem* (2014) Pawła Huellego, współczesnej polskiej odpowiedzi na ów archaiczny, wydawać by się mogło, kult niemieckiego kompozytora.

s. 226–232 oraz T.P. Martin, *Joyce and Wagner. A study of influence*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

¹⁰ Nieprzypadkowo badający anglojęzyczną recepcję Wagnera William Blisset zatytułował swoje studium *Wagnerian Fiction in English*. Użyte w tytule rozprawy pojęcie „fikcja” jest nie tylko synonimem powieści, ale ma też szersze znaczenie; wskazuje na to, że poszukiwania wagneryzmu w powieści skupić trzeba przede wszystkim na kreacji świata przedstawionego, fabuły. Zob. W. Blisset, *Wagnerian Fiction in English*, „Criticism” 1963, t. V, nr 3, s. 239–260.

Niewątpliwie w kulturowym odbiorze Wagner pozostaje właśnie przede wszystkim kompozytorem. Czy jednak takie właśnie – muzyczne – oblicze jego sztuki będą utrwalac powieści adaptujące w obrębie własnej fabuły wątki jego dzieł? Czy opis opery lub dramatu muzycznego okaże się wdzięcznym materiałem dla stylizacyjnego opisu ujawniającego muzyczną wrażliwość narratora, powieściowych postaci? Czy odniesienia do dzieł Wagnera automatycznie wpływają na nadanie powieści muzycznych walorów? Czy wreszcie, analogicznie do funkcji inspiracji Wagnerowskich chociażby w poezji i dramacie symbolistycznym¹¹, widzieć w nich należy źródło potencjalnego odnowienia języka prozy, przestrzeń poszukiwania nowych jego funkcji i możliwości, rozpościerających się poza granicami przekazu werbalnego, w dziedzinie muzyki?

Jako pierwszy odpowiedzi na te pytania spróbuje udzielić *Triumf śmierci* D'Annunzia, którego lektura stawia przed współczesnym czytelnikiem trudne zadanie spotkania z modernistyczną prozą, od z górą stu lat mającą za sobą czasy świetności, tak w zakresie języka, jak i prezentowanej problematyki. Choć *Triumf śmierci* wymienia się jako jeden z bardziej reprezentatywnych dowodów wpływu Wagnera na literaturę włoską¹², co uzasadnia z pewnością potrzebę przywołania tego utworu w gronie liczących się powieści wagnerowskich, cierpliwość poszukiwacza D'Annunziowego wagneryzmu zostaje wystawiona na próbę przez pierwszych 430 stron tekstu. Zdecydowanie te partie powieści wchodzi w bliższy dialog z biblią dekadentyzmu, *Na wspan* J.-K. Huysmansa lub wybranymi pasażami z Oscara Wilde'a¹³, niż wydają się zdradzać filiacje wagnerowskie. Wątek główny powieści, romans Giorgia Aurispy i Ippolity Sanzio, służy zarysowaniu portretu głównego bohatera jako nadwrażliwego estety, pozbawionego woli życia i śladowej

11 Odwołuję się w tym miejscu do jednego z najczęściej przywoływanych przypadków wpływu sztuki i koncepcji Wagnera na literaturę, a zatem związku z eksperymentami poetyckimi i dramatycznymi podejmowanymi np. przez rosyjskich symbolistów takich jak Wiaczesław Iwanow, Andriej Bieły czy Aleksander Błok. Por. R. Bartlett, *Wagner & Russia*, s. 117–217, G. Bobilewicz, *Richard Wagner w myśli estetycznej i twórczości rosyjskich artystów przełomu XIX i XX w.*, w: *W kręgu literatury rosyjskiej*, t. 1, red. E. Biernat, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1996, s. 89–108. W Polsce analogicznym zjawiskiem byłyby np. pierwsze próby dramatyczne Stanisława Wyspiańskiego, który – właśnie w nawiązaniu do Wagnerowskich koncepcji – tworzył dramaty/libretta, w których wypracował specyficzny styl literacki, szeroko otwarty na efekty muzyczne (zwłaszcza w warstwie brzmieniowej).

12 Zob. U. Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974, szczególnie część III, rozdział III *Wagners Einfluß auf Gabriele d'Annunzio*.

13 Na temat dekadentkich aspektów powieści zob. M. Härmänmaa, *The Seduction of Thanatos: Gabriele D'Annunzio and the Decadent Death*, w: *Decadence, Degeneration and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, red. M. Härmänmaa i Ch. Nissen, Palgrave Macmillan, New York 2014, s. 225–243. L.M. Porter, *Literary structure and the concept of decadence: Huysmans, D'Annunzio and Wilde*, „The Centennial Review” 1978, t. 22, nr 2, s. 188–200.

energii, opanowywanego coraz mocniej przez pragnienie śmierci samobójczej. Początkowa fascynacja kochanką, jej absolutne uwielbienie, z biegiem powieściowej fabuły (pozbawionej zresztą elementów typowej akcji) zmienia się stopniowo w pogłębiającą się niechęć. Tak jak najpierw ją idealizował, tak potem zaczyna przyodziewać Ippolitę w wyobrażenie kobiety-niszczycielki, czarującej zwodnicy i Nieprzyjaciółki, która próbuje zbrukać mężczyznę swoją biologicznością i zwierzęcą niemal naturą.

Te wyobrażenia kładą się cieniem na stosunku Giorgia wobec kochanki w drugiej części powieści, kiedy to wyjeżdżają spędzić letnie miesiące w ustronnej chacie w San Vito Chietino nad Adriatykiem. Na początku powieści słaba i chora, opisywana jako skrajnie blada, Ippolita pokonuje niemoc i rozkwita, promieniejąc życiem i zdrowiem. To jednak wywołuje w mężczyźnie wstręt i wzmacnia szereg kompleksów, które już uprzednio budziła ona w kochanku – wysublimowanym arystokracie smaku, brzydzącym się każdym podejrzeniem trywialności. Giorgia nęka obsesja mieszczańskiego pochodzenia Ippolity, pospolitości jej życia codziennego, którym ta nasiąka, gdy tylko znika z pola widzenia ukochanego. Symbolicznym wyrazem tego zjawiska jest fakt, że nawet w upalne dni kobieta nosi na plaży ciemne pończochy, kryjące jej nazbyt masywne w opinii Giorgia stopy. Wreszcie nęka go wizja nieuchronnego końca romansu, co popchnie Ippolitę w ramiona kolejnego kochanka, odbierając zarazem Giorgiowi tak dlań niezbędne poczucie wyjątkowości ich związku i swojego statusu jako kochanka kobiety. Splot wszystkich tych myśli i okoliczności sprawia, że bohater postanawia znaleźć remedium na przygniatające go uczucie rozdziewu między wyidealizowanymi potrzebami a zbyt biologiczną i przyziemną codziennością związku. Dlatego właśnie opowiada kochance o wizycie w Bayreuth i bardzo dokładnie streszcza spektakl *Tristana i Izoldy*. Znajduje w nim taką wizję romansu pozamałżeńskiego, która najdalsza jest od widma pospolitości, ale tym, co robi na nim największe wrażenie, jest koncepcja śmierci obojga kochanków. Tą ideą Giorgio próbuje zainspirować Ippolitę. Nieczuła na sugestię wspólnego podążenia ku nocy i sublimacji miłości w śmierć, kobieta ostatecznie staje się ofiarą opętanej myślą o *Liebestod* mężczyzny, który zrzuca ją z urwiska nad morzem i sam popełnia samobójstwo.

Zarysowując typologię powieści wagnerowskiej, Léon Guichard zauważył, że reminiscencje twórczości kompozytora, zawarte w wielu dziełach, służą charakterystyce psychologicznej postaci, kształtowanej pod wpływem muzyki Wagnera lub możliwej do lepszego wytłumaczenia dzięki tejże¹⁴. Tak właśnie dzieje się w powieści D'Annunzia. Do momentu, w którym Giorgio opowiada *Tristana i Izoldę*, jego związek miłosny balansuje na skraju różnych konwencjonalnych rozwiązań, które czyniłyby bohatera stereotypowym zazdrosnym kochankiem – jak z mieszczańskiego romansu, albo znudzonym i przygnębionym deziluzującym arysto-

14 L. Guichard, *La musique et les lettres...*, s. 191.

kratą – jak z powieści dekadencckiej, czy wreszcie nękanym poczuciem odpowiedzialności wobec własnej rodziny wyrodnym synem nieszczęśliwej matki i ojca rozpustnika – jak z powieści obyczajowej¹⁵. By uniknąć mielizn któregoś z tych schematów, Giorgio splata wątek miłosny swojej biografii z towarzyszącym mu od dawna pragnieniem śmierci. Sposób, w jaki Wagner rozwiązał tę kwestię w *Tristanie i Izoldzie*¹⁶, staje się dla niego modelowy: pozwala uniknąć banalizacji tematu zdrady i miłości pozamałżeńskiej, posługuje się pożądanymi przez bohatera włoskiej powieści wzniosłymi pojęciami takimi jak transfiguracja, rozkosz o niefizycznym charakterze, poczucie jedności ze światem, które jednakże opiera się na niebiologicznym fundamencie.

W kilkunastostronicowym opisie *Tristana i Izoldy*, stanowiącym niewątpliwie kulminację powieści – tak w zakresie kompozycji, jak i walorów estetycznych – uderza przede wszystkim dbałość o kompletny charakter deskrypcji. Opis obejmuje przebieg libretta, rozwój idei Wagnerowskiej, odnosi się do elementów inscenizacji, ale – i to jest znamienne – jedynie w śladowy sposób oddaje charakterystykę muzyczną dzieła, które w wyobraźni czytelnika rysuje się niemal wyłącznie jako dramat: cytowane są wyimki z libretta, podkreśla się znaczenie poszczególnych epizodów dla wrażenia i sensu konotowanego przez całość, przy jednoczesnym zmarginalizowaniu odniesień do warstwy dźwiękowej. Oddawszy głos drobiazgowo zakonserwowanym w pamięci Giorgia wspomnieniom¹⁷, narrator właściwie nie podejmuje próby umuzyczenia tej opowieści i skupia się wyłącznie na interpretacji dramatu, ograniczając opis muzyki do kilku sztamkowych słów o rozmytym i bardzo szerokim znaczeniu, takich jak „dźwięk”, „melodia” czy „głos”. Łatwo jednak zauważyć, że muzyka – co do pewnego stopnia wynika z literalnego rozumienia koncepcji samego Wagnera – stanowi w powieści D’Annunzia element na równi ze słowem obdarzony zdolnością przekazu konkretnych treści. Widać to doskonale w pierwszych pasażach opisu, poświęconych *Preludium do Tristana i Izoldy*. Nie ma tu praktycznie odniesień leksykalnych do brzmienia orkiestry, techniki kompozytorskiej, ani, co chyba najbardziej zaskakujące, do słynnej tristanowskiej harmonii; jednocześnie jednak forma tego muzycznego wstępu została całkiem zręcznie odwzorowana we frazach prozy poetyckiej owego fragmentu. *Preludium*

15 Od momentu odwiedzin młodego Aurispy w domu rodzinnym prześladują go wyrzuty sumienia, wzbudzone zwłaszcza krytycznym spojrzeniem matki, znękaną przez nieudane małżeństwo i zdradę męża, na próżno oczekującej wsparcia i pomocy ze strony najstarszego syna.

16 Szerzej na ten temat zob. M. Sokalska, *Wagnerowska mozaika...*, rozdz. VII *Imperatyw śmierci miłosnej. Kino i literatura wobec „Tristana i Izoldy”*.

17 „Giorgio nie zapomniał żadnego szczegółu ze swojej pierwszej religijnej pielgrzymki do Teatru Idealnego; mógł jeszcze raz przeżywać niezwykle ożywienie, jakiego go ogarnęło [...]. Mógł odtworzyć w myślach uroczyście wrażenie [...]”. G. D’Annunzio, *Triumf śmierci*, przeł. S. Kasprzyśiak, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 430.

Wagnera, mające zarys „łuku o charakterze pieśni [das Lied]”¹⁸, rozpoczyna się i kończy wyciszeniem, okalającym wyraźnie zarysowany moment kulminacyjny; konstrukcja opiera się na ustawicznych repetycjach motywów, kłamrowo zamkniętych powrotem materiału inicjalnego. Z pamięci Giorgia wyłania się pełen uniesienia opis, który stanowi słowny ekwiwalent tej kompozycji. Co ciekawe, użyte tu zostały konsekwentnie słowa związane z ekspresją wokalną, takie jak „westchnienie”, „jęk”, „ściszony głos” w fazie początkowej, potem mowa jest o „porywczym krzyku” i pod koniec znów o „westchnieniu”, wygasającym „jęku” oraz „znużonym głose”. Zważywszy na to, że opis dotyczy fragmentu instrumentalnego, takie jego ukształtowanie służy przekonaniu czytelnika o nadzwyczajnych możliwościach muzyki Wagnera, jej narracyjnym i znaczącym charakterze, a nawet o braku istotnej różnicy między partiami dzieła posiadającymi tekst i tekstu pozbawionymi. Przejście od opisu *Preludium* do początku aktu I brzmi: „I nagle inny już głos, dobiegający z rzeczywistości człowieczej [...] śpiewał z wysokiego masztu”¹⁹, po czym następuje opis pieśni młodego marynarza wzbogacony parafrazami libretta.

Inny głos” – wokal operowego śpiewaka wprowadzający w fabularne zawikłanie akcji, informujący o celu morskiej podróży i jej uczestniczce – mówi tak samo dobitnie jak opisane wcześniej partie instrumentalne *Preludium*, w których brzmiały głosy śpiewające o „nadludzkiem, pełnym tęsknoty niepokoju”, o „straszliwej i nieuciszzonej woli posiadania drugiej istoty”²⁰.

Nie zatem dźwięki, ale przebieg napięć wynikający z formalnego ukształtowania kompozycji poddany interpretacji nadrzędnej – *par excellence* literackiej i spójnej z warstwą fabularną dzieła; nie bogactwo inwencji muzycznej Wagnera, ale mistrzostwo, z jakim napełnił tradycyjną legendę celtycką nowymi pierwiastkami filozoficznymi – te właśnie elementy nabierają kluczowego znaczenia dla odbioru *Tristana i Izoldy* przez Giorgia, a zatem i przez D’Annunzia²¹. Kompozycja Wagnera jest na kartach powieści w niewielkim stopniu dziełem muzycznym, a przede wszystkim pozostaje dziełem-idea, artystycznym fenomenem, którego znaczenie jest jedynie współtworzone przez muzykę, ale się na wartości dźwiękowej nie zasadza. Wagnerowska koncepcja miłości to lustro, w którym bohater się przegląda,

18 D. Jameaux, *Commentaire musical et littéraire*, „L’Avant Scène Opéra” nr 34–35 [R. Wagner, *Tristan et Isolde*], s. 16.

19 G. D’Annunzio, *Triumf śmierci*, s. 431.

20 Tamże, s. 430.

21 Tezę tę uzasadnia powszechnie znany autobiografizm twórczości D’Annunzia. Por. O. Płaszczewska, *O zacieraniu granic między fikcją a rzeczywistością: Gabriele d’Annunzio – mistrz autokreacji*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

odbudowując w ten sposób spójność obrazu samego siebie, zaburzoną przez realną ocenę sytuacji, w jakiej się znalazł. *Tristan i Izolda* pozwalają mu odnaleźć idealizowany, mityczny wzorzec, dający impuls do wyzwolenia od tak niepożądanego poczucia banalności. Wyraźne nakierowanie ku śmierci towarzyszy obojgu kochankom od początku powieści; jednak dopiero model Wagnerowski utwierdza Giorgia w przekonaniu o słuszności tego wyboru i skutkuje ostatecznym urzeczywistnieniem tej drogi.

O ile inspirowane Wagnerem samobójstwo Giorgia ma posmak arystokratycznego, dekadentckiego wyrafinowania, o tyle w fabularnym wykorzystaniu wątku *Walkirii* w powieści *Zmierzch bogów* uderza aspekt kryminalno-sensacyjny. Druga część Tetralogii zostaje tu bowiem użyta przez wyrachowaną i przebiegłą śpiewaczkę do tego, by przeprowadzić coś, co można byłoby nazwać „zabójstwem operowym”. Podobnie jak *Triumf śmierci*, powieść Bourgesa wiele łączy z dekadentckim klimatem *Na wspak* Huysmansa; *Zmierzch bogów* wydaje się wręcz wynaturzonym bratem-bliźniakiem tych genialnych stronic. Oba dzieła, wydane po raz pierwszy w tym samym roku (1884), łączy koncept głównego bohatera – ekscentryka, którego schyłkowe upodobania znajdują wyraz w chorobliwej manii kolekcjonowania przedmiotów, wrażeń, dzieł sztuki. O ile metoda działania obu postaci jest zbliżona, to już wartość estetyczna ich kolekcji ukazuje znamienne rozbieżność. Finezja gustu diuka Jana, niepozobawionego osobliwej deformacji, czyni z jego kolekcji gabinet osobliwości – wszystkich jednak w najwyższym stopniu wyszukanych i cennych. Nad zbiorami księcia Karola d’Este unosi się duch przepychu i zbytku o walorze głównie finansowym; bohater gromadzi przedmioty drogie, wykonane z wartościowych materiałów, ale niekoniecznie w dobrym guście. Cechuje go estetyczny eklektyzm, upodobanie do nadmiaru, którego najlepszym wyrazem wybudowany przezeń groteskowy pałac.

Pierwszym ważnym wątkiem wagnerowskim²² w tej powieści jest interpretacja tytułowej frazy²³, będącej zarazem tytułem ostatniej części Wagnerowskiego *Pierścienia Nibelunga*. Wybór owego symbolicznego sformułowania nie skutkuje w powieści odesłaniem do noszącego to miano dramatu muzycznego jako dzieła synkretycznego, ani nie kieruje pisarza do modyfikacji własnego

22 Analizując powieść Bourgesa W.M. Malinowski wyróżnił w niej szereg aspektów odsyłających do twórczości Wagnera (motyw złota, temat kazirodztwa, apokaliptyczne znaczenie frazy tytułowej oraz struktury i techniki kompozycyjne). Zob. W.M. Malinowski, *Le roman du symbolisme (Bourges – Villiers de l’Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, rozdz. II „*Le Crépuscule des dieux*” ou le roman wagnérien.

23 Nie jest to zjawisko wyjątkowe, choć najczęściej występuje w literaturze niemieckojęzycznej. Jeden z takich przypadków – dotyczących dzieł inspirowanych *Tannhäuserem* – omawia E. Burzawa-Wessel, *Literackie adaptacje Tannhäusera na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Avalon, Kraków 2016.

warsztatu literackiego pod wpływem kompozycji; co więcej, nie jest to nawet oznaka tego, że w powieści zostały wykorzystane w sposób łatwy do odczytania motywy fabularne zaczerpnięte z tytułowego źródła. Bourges odnosi się głównie do ogólnej idei finału cyklu Wagnera. W opisanych przez niego losach bohatera zaakcentowana została postępująca degeneracja i dekadencja, które sprowadzają nieuchronną zagładę – na samego księcia, jego rozwydrzonych potomków, marionetkowe państwo doznające politycznego unicestwienia²⁴, i wreszcie na cały stary świat, którego karykaturalną wizję u schyłku istnienia uosabia egzystencja Karola. Znaczenie kontekstu ostatniej części *Pierścienia* zostaje wyeksponowane dzięki zgrabnej klamrze kompozycyjnej – otwiera ją pierwsza wzmianka o tytule *Zmierzchu bogów*, rzucona przez samego Wagnera w scenie rozpaczliwej ucieczki księcia z jego państwa zaatakowanego przez wojska pruskie²⁵, zamknięciem zaś stają się rozważania, jakie Karol snuje siedząc w 1876 roku na widowni teatru w Bayreuth podczas uroczystego finału czterodniowego święta²⁶.

W przeciwieństwie do tytułowego *Zmierzchu bogów*, przedmiotem powieściowego opisu u Bourgesa stają się inne kompozycje Wagnera: uwertura do *Tannhäusera* oraz I akt *Walkirii*, wykonane podczas wieczoru operowego z okazji imienin księcia, od której to uroczystości rozpoczyna się cała powieść. Urywkami dzieł dyryguje sam Wagner, co nawiasem mówiąc stanowi interesujący zabieg, polegający na wpisaniu realnej postaci kompozytora w fikcję świata przedstawionego. Narrator, mając za zadanie opis uwertury, a więc muzyki pozbawionej tekstu, robi to, czego w przypadku *Tannhäusera* trudno uniknąć: zaznacza wejścia kolejnych motywów muzycznych, wiążąc je z tematami rozwiniętymi potem w libretcie²⁷. Analogicznie jak miało to miejsce w *Triumfie śmierci* D'Annunzia, podkreślony zostaje w opi-

24 Postać główna powieści jest fikcyjna, ale Bourges wzorował ją na księciu Karolu II Brunswickim. Zob. W.M. Malinowski, *Le roman du symbolisme...*, s. 14.

25 Jeszcze zanim Wagner wyjawi księciu, że tytułem ostatniej części cyklu będzie *Zmierzch bogów* i zanim wśród słuchaczy opery wybuchnie wieść o wojnie, narrator opisuje samozadowolenie towarzyszące zatopionemu w muzyce bohaterowi: „Strzeżony przez żołnierzy, oklaskiwany przez swój naród, był też istotnie synem rasy bogów, głową tych ostatnich Gwelfów, równie potężnych niegdyś, jak Habsburgowie, równie szlachetnych, jak Burboni”. E. Bourges, *Zmierzch bogów*, t. 1, przeł. B. Neufeldówna, nakład i druk Tow. Akc. S. Orgelbranda S-ów, Warszawa 1913, s. 17.

26 Książę, lustrując zgromadzone w teatrze towarzystwo, postrzega współczesnych Nibelungów – Żydów i Amerykanów, gromadzących bogactwa, zajmujących miejsca dawnych elit, prowadzących do upadku kultury i obyczajów. Z drugiej strony z jego myśli wyłaniają się „nieskończone tłumy ludów, robotników i nędzarzy, niby olbrzymią przepaść, z której wznieść się miały fale rozpętane. Niezależność i bunt wdzierały się przez tak wiele szczelin do społeczeństw, że powstrzymać je zewsząd było już niepodobieństwem”. E. Bourges, *Zmierzch bogów*, t. 2, s. 188.

27 Rozbrzmiewa więc w uwerturze najpierw „słynny chór pielgrzymów”, który zostaje przykryty przez „noc góry Wenusowej”, dźwięczącą w niej „pieśń miłości”, a wreszcie rozpętują się bachanalia. E. Bourges, *Zmierzch bogów*, t. 1, s. 16.

się Bourgesa narracyjny charakter muzyki Wagnera, zawdzięczającej swój czytelny przekaz oparciu na konstrukcji motywów przewodnich. Jedynymi określeniami, przy pomocy których narrator stara się przybliżyć również sam fenomen brzmienia utworu, są – znów, podobnie jak w omawianej wcześniej włoskiej powieści – bardzo niekonkretne frazy w rodzaju „posępne kłęby dźwięków” lub „wszystkie głosy orkiestrowe grzmiały”²⁸, które odnoszą się do instrumentacji i odzwierciedlają potęgę zastosowanej przez mistrza obsady. Z opisu tego można byłoby wnioskować o nie najgłębszej muzycznej wrażliwości narratora, gdyby nie to, że owa konwencjonalność i zdawkowość podporządkowana zostaje innemu celowi, którym jest scharakteryzowanie przysłuchującego się muzyce księcia, tonącego raczej w kontemplacji swojego życiowego błogostanu, niż chłonnego muzyczne doznania. Również pozostali zgromadzeni dalecy są od nabożnego skupienia i nawet pierwszy akt *Walkirii* nie jest zdolny ściągnąć ich rozproszonej uwagi. Podczas gdy u D’Annunzia, z narracyjnego punktu widzenia przedstawiony podobnie – jako streszczenie akcji dramatu – opis *Tristana i Izoldy* zamroził akcję powieści na dłuższą chwilę, wywołując omawiane perturbacje fabularne i interpretacyjne, w *Zmierzchu bogów* przeciwnie, podkreślana jest ciągła dekoncentracja obecnych, zwłaszcza księcia. Wreszcie, w kulminacyjnym momencie, tuż przed duetem miłosnym Zygmunta i Zygliny, spektakl zostaje przerwany nagłą wieścią o wojnie.

Być może problem płytkiej percepcji *Walkirii* w omawianej scenie tłumaczyć należy tym, że dzieło zaadresowane zostało do niewłaściwych odbiorców, niemających wobec Wagnerowskich fraz żadnego stosunku emocjonalnego. W dalszej części powieści bowiem ów akt I powróci, tym razem jednak znajdując innych adresatów. Do drugiego wykonania dzieła dochodzi za sprawą wyrafinowanej intrygi, uknutej przez śpiewaczkę Julię Belcredii, która, zdobywszy pozycję oficjalnej księżęcej faworyty, postanawia pozbyć się licznej gromady nieślubnych dzieci Karola, będących na jego utrzymaniu. Jako broni przeciwko Hansowi Ulrykowi i Krystynie śpiewaczka użyje właśnie aktu I *Walkirii*, słusznie domyślając się, że relacja wiążąca przyrodnie rodzeństwo jest znacznie głębszej i bardziej intymnej natury, niż by na to pozwalało pokrewieństwo rodzinne. Julia postanawia wyzwolić ukryty płomień miłości kazirodczej, z której sami zainteresowani nie zdają sobie sprawy. Kiedy jednak utalentowani wokalnie Hans Ulryk i Krystyna wcielią się na scenie w role Zygmunta i Zygliny, nic nie będzie w stanie powstrzymać wybuchu namiętności.

Jeśli pierwsze wykonanie aktu *Walkirii* nie wywołało odpowiedniego skupienia i skłoniło narratora do oddania rozluźnionej i zdekoncentrowanej uwagi słuchaczy, to teraz atmosfera mocno się zagęszcza, rozwój akcji dramatycznej prezentowany jest płynnie, niezaburzony rozprasżającymi uwagami. Przygotowując swoje partie wokalne, rodzeństwo nieuchronnie przechodzi etapy miłosnego związku, wskazane przez ich dramatyczne alter-ego: zauroczenie, fascynację,

28 Tamże.

spełnienie, czemu towarzyszy rozpoznanie prawdy o pokrewieństwie i naturze związku. „[...] to dzieje własnego serca grali tak świetnie; ta muzyka, którą bawili uszy obojętnych, to były krzyki ich własnej namiętności” – powie narrator²⁹. Uwaga opowiadającego skupia się nie na muzyce Wagnera – bo o tej praktycznie nie otrzymujemy żadnych konkretnych informacji, poza podkreślaniem ekstatycznego charakteru całości – ale na uczuciach wykonujących ją osób. Kulminację tej tendencji zawiera fragment poświęcony duetowi miłosnemu, zawierający wyrazistą sugestię przemożnego działania muzycznego przekazu, któremu nikt – a już z całą pewnością śpiewające rodzeństwo – nie jest w stanie się oprzeć. Dramat Wagnera zawiera gotowy scenariusz życia bohaterów, któremu poddają się oni jak fatalnemu wyrokowi. „[...] ta muzyka coraz gorętsza, coraz bardziej krwią i ciałem przepojona, obejmowała ich płomieniem, upajała”³⁰. Narrator używa metafor podkreślających fizyczny wymiar dźwięków (ciepłotę, somatyczność), który stosować należy jednak nie tyle do muzyki, co do stanu uczuć bohaterów. Muzyka zostaje z nimi utożsamiona, przekaz sensów muzycznych jest jednobrzmiący ze skrywanymi dopytaniami pragnieniami Krystyny i Hansa Ulryka („Śpiewali, śpiewali jeszcze; wszystko, czego nigdy wypowiedzieć nie mogli, krzyczeli sobie w tym śpiewie”³¹). Pod wpływem muzyki rodzeństwo wyzwała się nawet od lęku przed publiczną oceną ich postępu („napawali się dumą olbrzymią, że tak patrzeli zbrodni swej prosto w oczy, i o nic już nie dbali”³²). Poczucie oczyszczenia, jakiego doznają dzięki rozpoznaniu w lustrze operowej fabuły głęboko tajonych uczuć, jest bardzo nietrwałe. Podążając za Zygmuntem i Zygliną aż do fizycznego spełnienia (czego owocem w świecie Wagnera będzie Zygfyrd), powieściowi bohaterowie ponoszą całkiem niemitologiczne konsekwencje. Nie mogąc znieść brzemienia kazirodztwa, Hans Ulryk popełnia samobójstwo, a Krystyna po jakimś czasie zamyka się w klasztorze. Triumf przebiegłej Julii Belcredi, osiągnięty dzięki zmyślnemu wykorzystaniu dzieła Wagnera, jest w tym momencie powieści całkowity.

Zmierzch bogów w dużo większym stopniu, niż omówiony wcześniej *Triumf śmierci*, przepojony jest cytatami, aluzjami, odwołaniami i interpretacjami dzieł Wagnera, które towarzyszą akcji powieściowej w wielu jej kluczowych punktach. Mimo to dzieło Bourgesa nie jest bardziej muzyczne od powieści włoskiej – w tym sensie, w jakim proza mogłaby się poddać działaniu sztuki dźwięku, gdyby traktowała operę jako dzieło muzyczne, a nie tylko źródło fabularnej czy symbolicznej inspiracji. Podobnie także jak u D’Annunzia, mamy tu do czynienia ze specyficzną manipulacją sensów, zmierzającą do nadinterpretacji dzieł Wagnera, które – przeczytane (bo nie: wysłuchane) i zrozumiane niby zgodnie ze swoim duchem,

29 Tamże, s. 177.

30 Tamże, s. 179.

31 Tamże.

32 Tamże.

a jednak opacznie, bo zbyt literalnie – w tragiczny sposób oddziałują na losy powieściowych postaci, skutkując ich śmiercią. Jak dowodzą powyższe przykłady, nakierowanie Wagnerowskich bohaterów ku śmierci, koncepcja śmierci wyzwalającej oraz poświęcenia, które dokonać się może wyłącznie poprzez śmierć, staje się wyjątkowo atrakcyjnym elementem zapożyczanym z twórczości niemieckiego kompozytora³³.

Najdobitniejszym przykładem takiego rozwiązania wątku Wagnerowskiego, a zarazem powieścią przesyconą odniesieniami do Wagnera w takim stopniu, jak żadna z wcześniejszych, są *Śpiewaj ogrody* Huellego. Na jej kartach znajdziemy liczne aluzje i opisy dzieł, teorii estetycznych Wagnera, a przede wszystkim nawiązania do ideologii, pożywką której stała się jego twórczość. Zwraca tu uwagę również dość szczegółowy i niepozabawiony walorów dokumentarnych zarys międzywojennych dziejów sceny Wagnerowskiej w Sopocie³⁴. Co więcej, w najbardziej świadomy sposób – podkreślany odnarratorskimi komentarzami – użyta została technika lejtmotywów, wzorowana na strukturze muzycznej i sprawiająca, że *Śpiewaj ogrody* zaliczyć można do bardziej interesujących eksperymentów muzycznych w prozie wagnerowskiej³⁵. Znaczącym *novum* w zestawieniu z omawianymi wcześniej modernistycznymi przykładami jest to, że w centrum fabuły powieściowej umieścił Huelle nie jedno z autentycznych Wagnerowskich dzieł, ale fikcyjnego *Szczurołapa z Hameln*, zapomnianego przez wszystkich i przypadkowo odnalezionego we fragmentach, z których w toku akcji rodzi się bogata w znaczenia literackie i muzyczne partytura. Znając choć trochę biografie i charakter Wagnera, nie sposób traktować tego wątku inaczej, niż jako ukłonu w stronę modnych fabuł o zaginionych i tajemniczych arcydziełach. Kompozytor niewątpliwie nie pozwoliłby na to, aby już naszkicowana partytura została zapomniana³⁶. Zwłaszcza, że – zgodnie z sugestiami bohaterów powieściowych

33 Rzecz jasna zjawisko to jest znacznie szersze od opisanego w niniejszym artykule zakresu swojego występowania. Analogiczny fenomen można zaobserwować np. w filmach inspirowanych *Tristanem i Izoldą*, o czym pisałam w tekście *Między miłością a śmiercią. Filmowe transfery „Tristana i Izoldy” R. Wagnera*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5, *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron oraz w rozdziale VII książki *Wagnerowska mozaika*.

34 O tym, jak ważnym miejscem w międzywojennej polityce kulturowej Niemiec był teatr w Sopocie, świadczą publikacje w rodzaju: *Die Zoppoter Waldoper*, red. C. Lange, Berlin [ok. 1925], *Die Zoppoter Waldoper. Ein Weg zum neuen deutschen Theater*, red. F.A. Meyer, Berlin 1934.

35 Szerzej na ten temat zob. A. Al-Araj, „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego – *dzieło-partytura?*, w: *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016, s. 121 i n.

36 Jedynymi mniej znanymi utworami Wagnera pozostają nieukończone lub niewykorzystane przez niego samego libretta, jak np. *Wieland der Schmied*. Na temat losów tego tekstu zob. E. Burzawa-Wessel, „*Wieland der Schmied*” Richarda Wagnera i Oscara Schlemma a „*Kováč Wieland*” – *słowacka opera narodowa Jána Levoslava Belli*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2015.

– *Szczurołap* mógłby powstać mniej więcej w czasie pisania *Lohengrina*, a zatem nie byłoby to zawieruszone juvenilium. W twórczości Huellego *Śpiewaj ogrody* to przy tym, co trzeba podkreślić, kolejne udane nawiązanie do literackiej tradycji apokryfu kulturowego, którą pisarz posłużył się już wcześniej w *Castorpie*³⁷, biorąc pod lupę biografię bohatera *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna i wypełniając apokryficzną treścią ledwie w niemieckiej powieści wspomniane czasy studiów na gdańskiej politechnice.

Główny bohater w *Śpiewaj ogrody*, obdarzony znaczącym imieniem i nazwiskiem Ernest Teodor Hoffmann, nie pała przyjaznymi uczuciami do muzyki Wagnera³⁸, którego dzieła, traktowane jako przedmurze ducha germańskiego na rubieżach północno-wschodnich, z takim zapałem wystawiane są na sopockiej scenie. Początkowo spektakle nie pociągają go głównie z przyczyn estetycznych; z czasem niechęć wywołuje także bariera ideowo-polityczna. Powodem, dla którego odpoczywający w popularnym nadmorskim uzdrowisku Hoffmann zdecyduje się na wizytę w Waldoper, jest zwykła ciekawość, pozbawiona artystycznego wymiaru („Nigdy [...] nie był w żadnym z bałtyckich kurortów [...]”³⁹).

Opis sceny, w której – nie spodziewając się niczego dobrego po tym teatrze – Ernest Teodor ogląda *Pierścień*, jest ściśle ukierunkowany na zdeprecjonowanie fabuły. To uderzające zwłaszcza wówczas, gdy mamy w pamięci modernistyczne skupienie na tym właśnie aspekcie dzieła. Krótkie, rwane zdania, ironiczne komentarze („Karła Mima też będzie musiał Zygfryd zabić, bo takie jest libretto [...]”⁴⁰), skupienie na szczegółach dopracowanej technicznie inscenizacji, której towarzyszy nienajlepsze wykonanie muzyczne – wszystko to każe widzieć w dziełach Wagnera wyłącznie sprawne narzędzie sceniczne, obliczone na łatwy sukces u spragnionej rozrywki widowni („Zachwycało to publiczność, choć muzyczna strona przedsięwzięcia od pierwszych taktów uwertury *Zmierzchu bogów* pozostawiała niedosyt”⁴¹). Wystarczyło ledwie pół wieku życia scenicznego, by uroczyste święto, jakim chciał uczynić Wagner tetralogię, znużyło tych, którzy dobrze znają monumentalny cykl. Dlatego właśnie narracja, oddająca tok myśli Ernesta Teodora, płynnie zbacza ku planowaniu kolacji w hotelu Werminghoff – co przypomina efekt rozproszenia uwagi, osiągnięty w pierwszym opisie *Walkirii* u Bourgesa. Tym, co jedynie jest w stanie przykuć uwagę bohatera Huellego, są świetnie działające maszyny teatralne, takie jak taśmociąg, wprawiający w ruch Córy Renu i sztuczne fale, poruszane bezdźwięcznym wentylatorem elektrycznym. Ograbio-

37 P. Huelle, *Castorp*, Gdańsk 2004.

38 „Nie lubił Wagnera. Nie miał do tej muzyki nabożeństwa. Nigdy”. P. Huelle, *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014, s. 22

39 Tamże, s. 23.

40 Tamże.

41 Tamże.

ne ze swojej mistycznej mocy, sprowadzone do garści efektów specjalnych, przedstawienie skutkuje tym, że lornetujący maszynier Ernest Teodor wylapuje twarz jednej ze śpiewaczek tercetu, Greta, która zostanie wkrótce jego żoną. Sposób, w jaki narrator prowadzi ów wątek, *a priori* uniemożliwia odczytanie tej sceny jako stereotypowej romantycznej opowieści o narodzinach uczucia przy dźwiękach muzyki (z czego tak skwapliwie skorzystał Élémir Bourges): „Nie mógł wyłuskać jej głosu z tylu innych i spośród dźwięków orkiestry, która właśnie sugerowała w powracającym motywie igranie fal Renu”⁴². Głos przyszłej ukochanej roztopia się w beładnym nadmiarze innych dźwięków, orkiestra nie opowiada, nie tworzy – o czym starali się przekonać czytelnika powieściopisarze modernistyczni – ale wyłącznie sugeruje konwencjonalny motyw, a zatem każe pewną frazę muzyczną dobrze zorientowanym odbiorcom traktować jako coś konkretnego znaczącą. Wszystko razem jest głośne, sztuczne, dopracowane technicznie, stanowi idealny „produkt operowy”, którego marketingiem, już wkrótce, zajmą się przedstawiciele nowego porządku politycznego Rzeszy.

W linii fabularnej wyznaczanej przez opowieść pani Greta o latach jej młodości, wkrótce po omówionych wydarzeniach, pojawia się najbardziej znaczący motyw wagnerowski: Ernest Teodor zostaje obdarowany szkicami opery o *Szczurolapie* i, pomimo niechętnego stosunku do jej autora, niedługo potem rozpoczyna mozolną rekonstrukcję dzieła. Odtąd wątek powieści skupiony na losach Hoffmannów rozgrywa się w akompaniamencie opisów fikcyjnych scen libretta i uzupełnianej przez Ernesta Teodora muzyki. W ten sposób naszkicowane zostaje prywatne oblicze sztuki Wagnera, mistrza muzycznej charakterystyki, kompozytora obdarzonego wybitnym talentem dramatycznym (w tym sensie, w jakim jego muzyka współtworzy z tekstem pełną napięcia jedność); obraz ten równoważy jego egzystencję oficjalną – kompozytora narodowego, którego twórczość nie schodzi z afisza opery w Zoppot, das Bayeruth des Nordens. Podobnie jak w opisach prawdziwych dzieł Wagnera, tak i w przypadku tej fikcyjnej, dominującym elementem pozostaje dramat, warstwa tekstowa, punktowo wspierana przez wzmianki o muzyce. Narrator Huellego posługuje się jednak o wiele pełniejszą, niż to było u omawianych wcześniej twórców, gamą popularnych technik, przy pomocy których ową wyimaginowaną szatę muzyczną nieistniejącej opery sugeruje czytelnikowi. Są to przede wszystkim wyliczenia nazw instrumentów, powiązanych znaczeniowo z brzmieniami, dla których ilustrowania bywają w muzycznej tradycji wykorzystywane (jak na przykład naśladowanie zwierząt⁴³),

42 Tamże, s. 24 i dalej: „[...] wstał i ruszył w kierunku sceny w żadnym wypadku «hipnotycznie», «będąc zauroczonym», «czując wyjątkowo silny poryw serca». Nic z tego repertuaru”.

43 „Piszczalki, rogi, trąbki, oto, co wnet przyćmiewa śpiewkę Baltazara, słychać też głosy różnych zwierząt udanie wyrobione to obojem, a to rożkiem angielskim, to znów tubą. [...] Przy dźwiękach fletu na polanę wkracza armia szczurów”. Tamże, s. 63.

wzmianki o przegrywaniu fragmentów partytury na fortepianie⁴⁴, a przede wszystkim – służące pogłębieniu mistyfikacji – informacje umiejscawiające rzeckomego *Szczurołapa* na mapie realnej twórczości Wagnera⁴⁵.

Warto zwrócić uwagę na to, że – pomijając fikcyjny charakter samej kompozycji – zostaje ona zapośredniczona w języku powieściowego opisu niejako podwójnie. Pierwszym filtrem między *Szczurołapem* a czytelnikiem jest opowieść pani Grety, która, po latach od opisywanych wydarzeń, odtwarza z pamięci meandry libretta i towarzyszącej mu muzyki. Wspomnienia bohaterki próbuje, z kolei, ujarzmić, w mniej lub bardziej uporządkowanej i wiarygodnej formie, narrator, który wszakże, gdy zaczyna się jego przygoda z Wagnerem, jest młodym chłopcem, nieposiadającym głębszych kompetencji muzycznych i kulturowych. Gry z czytelnikiem, jakie otwiera ta warstwa narracji, są niewątpliwie jednym z ciekawszych aspektów powieści. Z punktu widzenia niniejszych rozważań bardziej znaczące okazuje się jednak pośrednictwo drugie: talent i wyobraźnia muzyczna Ernsta Teodora, który wewnątrz powieściowego świata zajmuje się rekonstrukcją nieistniejącej opery. Ostatecznie zatem zapoznajemy się z opisem dzieła *quasi-operowego*, które przybrało literacki kształt, dzięki powieściowej postaci, a następnie zostało opowiedziane przez kolejną postać jeszcze jednemu bohaterowi. Nagromadzenie dość konwencjonalnych form opisu muzycznego – zwłaszcza w warstwie leksyki – uznać chyba można nie tylko za hołd złożony tradycji dziewiętnastowiecznej z ducha deskrypcji dzieła muzycznego, ale być może również za próbę określenia tego właśnie skomplikowanego statusu, jaki *Szczurołap* posiada w *Śpiewaj ogrody*: nie realnego przedmiotu opisu, a jedynie wyobrażenia na jego temat. Choć w omawianych wyżej powieściach kompozycje Wagnera wydawały się dostępne bezpośrednio w świecie przedstawionym, w rzeczywistości jednak ich opisom towarzyszył podobny mechanizm, polegający na ich zawłaszczeniu (i jednoczesnym „odmuzycznieniu”) przez żywioł językowej konceptualizacji.

Rękopis *Szczurołapa* staje się w powieści Huellego swoistym lustrem, w którym odbija się powieściowa metoda – analiza głosów, wyłuskiwanie ważnych motywów, instrumentowanie linii melodycznych, kontynuowanie rozpoczętych wątków, poszukiwanie właściwego miejsca poszczególnych fragmentów, podkreślanie leitmo-

44 „[...] przegrywa na fortepianie ten krótki słownie dialog, muzycznie jednak rozbudowany w długich i melodyjnych frazach [...]”. Tamże, s. 65.

45 Jak na przykład cytowana przez narratora wypowiedź Hoffmanna: „Wiele bowiem wskazuje na to, że *Szczurołap z Hameln* został napisany przed *Lohengrinem*. To, co widzicie tu, w przegrywce do *Szczurołapa*, powtarza się w vorspielu do *Lohengrina*. Tyle tylko że w *Szczurołapie* skrzypcom przewodzi flet [...]”. Tamże, s. 68. Czy w innym miejscu: „[...] jest w *Szczurołapie* akord tristanowski. I to w dodatku tak zmodyfikowany, że właściwie nie wiadomo, czy Wagner wymyślił go tutaj, w *Szczurołapie*, czy też napisał później. I chyba nikt na świecie tego nie ustali. [...] To pociąga niczym matematyczne równanie!” Tamże, s. 107.

tywów, wykorzystanie ich w funkcji antycypacji – te same zabiegi w skali mikro podejmowane przez Ernesta Teodora, trującego się nad partyturą, w skali makro okazują się technikami, przy pomocy których narrator buduje całą opowieść. Wpisanie w dzieło motywu rękopisu opery jako modelu tworzenia, a nawet prototypowej mapy ludzkiej pamięci, byłoby niemożliwe do osiągnięcia, gdyby zamiast fikcyjnego pojawił się tu któryś z realnych utworów Wagnera. Ten zakres znaczeń związanych z partyturą *Szczurołapa* uwypuklony został szczególnie w scenie wspólnej lektury dzieła przez Ernesta Teodora i jego przyjaciół. Huelle odwołuje się tu do czysto romantycznych przeświadczeń o tym, że poprzez kontakt z partyturą dzieła muzycznego, wtajemniczeni mogą dostrzec czystą ideę utworu⁴⁶. Przyjaciele z kwartetu „z niebywałą pieczołowitością pomagają gospodarzowi przynosić teczki [...], wygląda to jak cicha procesja przy świecach. I znów rozkładanie kart Księgi według ścisłych wskazówek [...]”⁴⁷. Ernest Teodor odczytuje, komentuje, dopowiada, odtwarza, wyjaśnia – jego lektura partytury jest niczym egzegeza Księgi – nieprzypadkowo pisanej majuskułą. Ostateczny sens zapisu pozostaje jednak ukryty poza Księgą. Jak bowiem mówi bohater w ostatniej rozmowie z żoną: „[...] nuty wymyślone przez człowieka są tylko tworzywem, ale same nie tworzą muzyki, która jest nieskończenie bogatsza niż zapisu nutowy. Struktura partytury to tylko przybliżenie czegoś znacznie głębszego, co kompozytor wydobywa”⁴⁸.

Im bardziej rozwija się praca Hoffmanna nad baśniowym dziełem Wagnera, tym mocniej czytelnik uzmysławia sobie, że wskazane wyżej interpretacje tego wątku ulegają dominującej sile innej funkcji, jaka przypisana została tematowi. *Szczurołap* – jako dzieło powstające w toku powieściowej fabuły – zostało wykorzystane dla zarysowania wyrazistej alegorii i prefiguracji historii Niemiec lat trzydziestych i okresu wojny, dojścia do władzy Hitlera, rozbudzenia nacjonalizmu, mitu potęgi niemieckiej i potrzeby jej udowodnienia. Podobnie jak splatają się i uzupełniają kolejne wątki nieukończonej opery, tak z drobnych wydarzeń i faktów rośnie historyczny dramat. Najdobitniej podkreśla to opis finału opery, w którym

[...] z oddali, rozlegała się – raz jeszcze melodia *Szczurołapa*. Flet. Pierwsze skrzypce. Drugie skrzypce. Wiolonczele. Oboje. Waltornia. Kontrabasy. Trąbki. Puzony. Tuba. Kotły. Fagoty. Istne szaleństwo. [...] Wzrastająca siła muzyki. Porażająca.

46 Ciekawie rozwinięty wątek partytury-księgi zawiera słynne opowiadanie *Kawaler Gluck* E.T.A. Hoffmanna, któremu główna postać *Śpiewaj ogrody* zawdzięcza swoje imiona i nazwisko (mam tu na myśli scenę, w której widmowa postać tytułowa gra w finale jedną ze swoich oper – z niezapisanych w formie fizycznej nut). Partyturę, jako tekst zachęcający do osobliwej lektury dzieła muzycznego, traktował również Robert Schumann w słynnej recenzji wariacji z *Don Giovanniego* Fryderyka Chopina opublikowanej w „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1831 nr 49.

47 P. Huelle, *Śpiewaj ogrody*, s. 68.

48 Tamże, s. 285.

Wszystko to przetwarzało motyw pieśni Szczurołapa jak gdyby lustrzanych odbiciach, wciąż i wciąż. Na koniec – zza sceny – zabrzmiał chór zaginionych dzieci [...]. Przez pustą scenę przechodził samotny Szczurołap [...]. Jak gdyby zawsze chciał uprowadzić wszystkie dzieci z miasta. Może jak gdyby wszystkich mógł uprowadzić⁴⁹.

Ernest Teodor komentuje ten finał proroczymi słowami: „[...] tak jak teraz my, Niemcy. Nie mamy powrotu. Szczurołap wyprowadzi nas z naszych miast. Spłoną. Będą zrujnowane. Zarosną chwastem. Tak będzie”⁵⁰.

Użycie motywu fikcyjnej opery podkreśla fatalistyczną wizję rozgrywających się wydarzeń, których mechanizmów, raz nakręconych spiralą ideologiczną, nie sposób zatrzymać. Zbliżoną funkcję pełni w powieści wspomniany już, równoległe prowadzony wątek repertuaru sopockiej nadbałtyckiej sceny. Im bliżej wojny, tym kult Wagnera wiąże się coraz mocniej z ideologią i propagandą, a sopockie inscenizacje nabierają znamion ponurej groteski⁵¹. Narrator powieści nie zanurza się jednak w dramaty Wagnera, by poszukiwać w nich prekursorskich dla ideologii faszystowskiej treści. Ominięcie tego wątku wydaje się w *Śpiewaj ogrody* celowe: w latach trzydziestych XX wieku jest już za późno, by dociekać źródeł faszyzmu, można jedynie bezradnie obserwować jego rozprzestrzenianie się. W warstwie symbolicznej opisuje to fikcyjny *Szczurołap*, w warstwie realistycznej – te same refleksje nasuwają się w lekturze scen wykonań dzieł Wagnera w Sopocie. Jak na przykład wtedy, gdy prezentowany jest tam *Tannhäuser*, a widownię porywa skrajny entuzjazm na widok zstępującego na scenę spośród drzew chóru, który z pochodniami w dłoniach intonuje pieśń pielgrzymów, formując jednocześnie znak swastyki. Historyczna tradycja, mity germańskie, fundamentalny dla estetyki Wagnera monumentalizm oraz etos wspólnotowy – oto elementy, które uczyniły twórczości kompozytora najporęczniejszym narzędziem faszystowskiej propagandy. Ten właśnie mechanizm obnaża powieść Huellego, precyzyjnie pokazując, jak – skądinąd już przywiedła i nieco przebrzmiała, ale umiejętnie wykorzystana – muzyka operowa zdołała popchnąć do śmierci już nie przewrażliwionego dekadenta – jak u D'Annunzia, ani pochłoniętych zdrożną miłością kochanków – jak u Bourgesa, ale cały naród, a wraz z nim, całą Europę.

Abstrahując od pytania, czy muzykę można/należy rozpatrywać w perspektywie etyki, nie sposób pominąć w omówionych powieściach tematu istotnego wpływu, jaki wywierają kompozycje Wagnera na odbiorców. Chociaż jednak w powieś-

⁴⁹ Tamże, s. 207.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ „[...] świętość i pielgrzymka [...]. Odtąd nie dawano po prostu spektakli, świętowano natomiast misterium narodu. Nie chodzono, nie jeżdżono, nie udawano się do Leśnej Opery, ale pielgrzymowano do świętego sopockiego lasu”. Tamże, s. 212.

ciach głoszona jest chwała muzyki, przyjrzenie się jej opisom dowodzi, że dzieła Wagnera pozostają dla powieściopisarzy przede wszystkim utworami scenicznymi, dramatami z silnie uwypukloną ideą przewodnią, której właściwą formą przekazu jest libretto o jednobrzmiącym z muzyką sensie. W omawianych powieściach widać to najwyraźniej we fragmentach poświęconych czysto instrumentalnym partiom, a więc uwerturom, które poddane zostają zabiegom fabularyzacji i ostatecznie ich opis niewiele różni się od części dramatycznych. W powieściach wagnerowskich autor *Parsifala* wydaje się nie tyle kompozytorem doskonałej muzyki, ile twórcą nośnych metafor, wielkich, uniwersalnych idei, dla których jednym z kanałów transferu – ale nie jedynym – jest muzyka. Te wielkie idee ułatwiają bohaterom powieściowym identyfikację własnej sytuacji egzystencjalnej, ocenę rzeczywistości, narzucając jednak zarazem pewne schematy, które, rozumiane zbyt dosłownie, prowadzą ich do zagłady. Wobec siły przekazu ideowego dzieł Wagnera, próby oddania jego wirtuozerii muzycznej blakną. Może dlatego większość powieści wagnerowskich nazwać można raczej powieściami o muzyce, aniżeli powieściami muzycznymi, ponieważ muzyka nie stanowi w nich samodzielnego i niezależnego obiektu literackiego zainteresowania i jedynie z rzadka wpływa na tworzywo słowne inaczej, niż narzucając mu temat.

Bibliografia

- „L'Avant Scène Opéra” nr 34–35 [R. Wagner, *Tristan et Isolde*].
 Bartlett Rosamund, *Wagner & Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
 Blisset William, *Wagnerian Fiction in English*, „Criticism” 1963, t. V, nr 3, s. 239–260.
 Bobilewicz Grażyna, *Richard Wagner w myśli estetycznej i twórczości rosyjskich artystów przełomu XIX i XX w.*, w: *W kręgu literatury rosyjskiej*, t. 1, red. Elżbieta Biernat, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1996, s. 89–108.
 Bourges Élémir, *Zmierzch bogów*, t. 1–2, przeł. B. Neufeldówna, nakład i druk Tow. Akc. S. Orgelbranda S-ów, Warszawa 1913.
 Burzawa-Wessel Ewa, „*Wieland der Schmied*” Richarda Wagnera i Oscara Schlemma a „*Kováč Wieland*” – słowacka opera narodowa Jána Levošlava Belli, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
 D'Annunzio Gabriele, *Triumf śmierci*, przeł. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1976.
Die Zoppoter Waldoper, red. C. Lange, Verlag Georg Stilke, Berlin [ok. 1925].
Die Zoppoter Waldoper. Ein Weg zum neuen deutschen Theater, red. F.A. Meyer, Schliessen Verlag, Berlin 1934.
 DiGaetani John Louis, *Richard Wagner and the Modern British Novel*, Rutherford – Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury 1978.

- Guichard Léon, *La musique et les lettres en France au temps de wagnérisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1963.
- Härmänmaa Marja, *The Seduction of Thanatos: Gabriele D'Annunzio and the Decadent Death*, w: *Decadence, Degeneration and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, red. M. Härmänmaa i Ch. Nissen, Palgrave Macmillan, New York 2014.
- Huebner Steven, *Édouard Dujardin, Wagner, and the Origins of Stream of Consciousness Writing*, „19th-Century Music” 2013, t. 37, s. 56–88.
- Huelle Paweł, *Śpiewaj ogrody*, Znak, Kraków 2014.
- Jung Ute, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974.
- Koppen Erwin, *Dekadenter Wagnerismus. Studies zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1973.
- Malinowski Wiesław Mateusz, *Comment le roman peut-il être «wagnérien»? Le cas d'Élémir Bourges*, „Studia Romanica Posnaniensia” 2001, nr 27, s. 25–39.
- Malinowski Wiesław Mateusz, *Le roman du symbolisme (Bourges – Villiers de l'Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.
- Martin Timothy Peter, *Joyce and Wagner. A study of influence*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Musiół Karol, *Wagner und Polen/ Wagner a Polska*, Mühl'scher Universitätsverlag Bayreuth Werner Fehr, Bayreuth 1980.
- Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Avalon, Kraków 2016.
- Plaszczewska Olga, *O zacieraniu granic między fikcją a rzeczywistością: Gabriele d'Annunzio – mistrz autokreacji*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 269–296.
- Porter Lawrence M., *Literary structure and the concept of decadence: Huysmans, D'Annunzio and Wilde*, „The Centennial Review” 1978, t. 22, nr 2, s. 188–200.
- Salmi Hannu, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*, University of Rochester Press, Rochester 2005.
- Sokalska Małgorzata, *Między miłością i śmiercią. Filmowe transfery „Tristana i Izoldy” R. Wagnera*, w: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Biblioteka Postscriptum Polonistycznego, t. 5, Katowice 2015, s. 225–240.
- Sokalska Małgorzata, *Niż życia – niż narracji. O technice lejtmotywu w epickich opowieściach rodzinnych*, w: *Mojry. Początek, trwanie, koniec*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Siwiec, Avalon, Kraków 2018, s. 337–356.
- Sokalska Małgorzata, *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze europejskiej*, Avalon, Kraków 2018.
- Wagnerism in European Culture and Politics*, ed. D.C. Large, W. Weber, Cornell University Press, Ithaca-London 1984.

Małgorzata Sokalska

Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D’Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest powieści wagnerowskiej, jednemu ze świadectw szerokiej i różnorodnej recepcji twórczości Richarda Wagnera w kulturze europejskiej. Kompozytor podziwiany był jako charyzmatyczna postać, autor doskonałych dzieł dramatu muzycznego i twórca wyrafinowanych koncepcji estetycznych. W powieściach takich jak *Triumf śmierci* Gabriela D’Annunzio, *Zmierzch bogów* Élémira Bourgesa oraz *Śpiewaj ogrody* Pawła Huellego głównymi przedmiotami zainteresowania okazują się motywy fabularne z wagnerowskich dramatów muzycznych, nie zaś ich partytura muzyczna. Nawet opisy poświęcone partiom instrumentalnym wyraźnie wskazują na tendencję do traktowania ich jako narracyjnych opowieści. O wiele bardziej interesujący niż brzmienie muzyki Wagnera wydaje się narratorom i bohaterom powieści wagnerowskich niepisany przekaz, który płynie z dramatów muzycznych takich jak *Tristan i Izolda*, *Walkiria* czy fikcyjny *Szczurołap z Hameln*. Dla odbiorców dzieł Wagnera stają się one wskazówką własnego postępowania, zwykle kierując ich ku autodestrukcji i śmierci.

Słowa kluczowe: Ryszard Wagner, powieść wagnerowska, Gabriele D’Annunzio, Élémir Bourges, Paweł Huelle

Wagnerian novel – musical novel? (Gabriele D’Annunzio – Élémir Bourges – Paweł Huelle)

Summary


This article discusses the genre of the Wagnerian novel, one of these phenomena which are a testament to the wide and diverse reception of Richard Wagner’s work in the European culture. The composer was admired as a charismatic persona, the author of excellent works of musical drama and the creator of sophisticated aesthetic concepts. In novels such as *The Triumph of death* (*Trionfo della morte*) by Gabriele

D'Annunzio, *The Twilight of the Gods* (*Le crépuscule des dieux*) by Élémir Bourges and *Sing Gardens* (*Śpiewaj ogrody*) by Paweł Huelle, the main foci of interest are plots of Wagner's musical dramas and not their musical score. Even descriptions devoted to instrumental parts clearly indicate the tendency to treat them as narrative stories. Much more interesting than the sound of Wagner's music seems to be (to the narrators and heroes of the Wagnerian fiction) an implied message that flows from musical dramas such as *Tristan and Isolde*, *Valkyrie* or the fictive *The Pied Piper of Hamelin*. For the recipients of Wagner's works, these operas become an indication of their own conduct, usually directing them to self-destruction and death.

Keywords: Richard Wagner, Wagnerian novel, Gabriele D'Annunzio, Élémir Bourges, Paweł Huelle

Małgorzata Sokalska – dr hab., adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ; autorka książek *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego* (2004), *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki* (2009), *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze* (2018); redaktorka monografii naukowych *Wokół Krasińskiego* (2012), *Opera w kulturze* (2016); interesuje się związkami literatury i muzyki, gatunkami synkretycznymi – operą, pieśnią, biografiami kompozytorów i recepcją ich postaci oraz muzyki w tekstach kultury.

Anna Ginter*

 <https://orcid.org/0000-0001-6735-6149>

Muzyka i muzyczność w utworach Vladimira Nabokova

Vladimir Nabokov, rosyjsko-amerykański pisarz powszechnie znany ze zdolności synestezyjnego postrzegania świata, często wypowiadał się na temat swego zamiłowania do barw, niekiedy tylko wspominając o swoim stosunku do muzyki. Jedną z obszerniejszych tego typu wypowiedzi pochodzi z wywiadu udzielonego przez pisarza Alwinowi Tofflerowi w 1963 roku:

Jestem pozbawiony słuchu muzycznego, co jest niedostatkim, nad którym gorzko ubolewam. Będąc na koncercie – a zdarza się to mniej więcej raz na pięć lat – dzielnie staram się nadążać za dźwiękami i rozumieć ich związki wzajemne, ale udaje mi się to nie dłużej niż przez kilka minut. Wrażenia wzrokowe, odbicia rąk w lakierowanym drewnie, gorliwa łysinka nad skrzypcami biorą górę i rychło jestem niepomiernie znudzony ruchami muzyków. Moja wiedza muzyczna jest prawie żadna; a mam szczególny powód, żeby uważać tę niewiedzę i tę niezdolność za rzecz niebywale smutną i niesprawiedliwą, ponieważ w mojej rodzinie jest cudowny śpiewak – mianowicie mój syn. Jego ogromne zdolności, rzadkie piękno jego basu i zapowiedź wspaniałej kariery – wszystko to głęboko mnie porusza, ale w trakcie specjalistycznej rozmowy muzyków czuję się kompletnym durniem¹.

Wyrażone tu ubolewanie, spowodowane brakiem talentu muzycznego, wydaje się tym bardziej uzasadnione, że syn pisarza, Dmitrij, nie był jedynym muzykiem

* Dr hab., adiunkt; Uniwersytet Łódzki, Instytut Rusycystyki, Zakład Językoznawstwa; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: anna.ginter@uni.lodz.pl

1 V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, przeł. M. Szczubiałka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 48.

w rodzinie Nabokowów². Rodzice pisarza mieli słuch absolutny³. Ojciec, z trwającego przez całe życie zamiłowania do opery, w latach 1880–1922 słyszał niemal wszystkich liczących się śpiewaków europejskich. Chociaż nie umiał grać na żadnym instrumencie, pamiętał każdy dźwięk ulubionych oper. Brat stryjeczny pisarza, Nikołaj Dmitriewicz Nabokow, został kompozytorem – zresztą nie pierwszym: w linii rodowej ze strony pradziadka barona Ferdynanda von Korff pojawia się nazwisko znanego kompozytora niemieckiego, Carla Heinricha Grauna⁴. Dlatego właśnie Nabokov pisał w autobiografii, że „wibrująca struna muzykalnych genów”, która go ominęła, prowadzi przez ojca od szesnastowiecznego organisty Wolfganga Grauna aż do jego syna⁵.

Brak zdolności muzycznych i fachowej wiedzy wywoływał jednak u Nabokova nie tylko żal. Nieco wcześniej podczas tej samej wymiany zdań z Alvinem Tofflerem, mówiąc o swym kredo politycznym, obejmującym wolność słowa, myśli i sztuki, pisarz wymienia swoje skromne, acz zaskakujące pragnienia: „Portrety głowy państwa nie powinny być większe od znaczka pocztowego. Żadnych tortur i żadnych egzekucji. Żadnej muzyki, z wyjątkiem odbieranej przez słuchawki lub wykonywanej w teatrach”⁶. O oddziaływaniu muzyki, opisanym w kategoriach tortur, i wyraźnej niechęci do dźwięków poszczególnych instrumentów muzycznych Nabokov wspomina też w swej autobiografii:

Z żalem stwierdzam, że muzyka działa na mnie wyłącznie jako przypadkowy ciąg mniej lub bardziej irytujących dźwięków. W pewnych okolicznościach emocjonalnych mogę znieść spazmy zawodzących skrzypiec, wszelako fortepian i wszystkie instrumenty dęte nudzą mnie w małych dawkach, a obdzierają ze skóry w większych. Mimo licznych oper, na które prowadzano mnie co roku zimą [...], moją słabą wrażliwość na muzykę przesłoniła ze szczętem wizualna udręka, iż nie mogę czytać Pimenowi przez ramię, albo daremne próby wyobrażenia sobie zawisaków w mrocznym kwieciu ogrodu Julii⁷.

-
- 2 Imię i nazwisko pisarza w całym jego długim życiu zapisywane były w różny sposób. W pierwszym okresie miały oryginalną rosyjską postać **Владимир Набоков**, której odpowiada polska transkrypcja Władimir Nabokow. Po wyjeździe z Rosji w 1919 roku, aż do wyjazdu do Ameryki, zapisywano je jako Vladimir Nabokoff. W Stanach Zjednoczonych pisarz stał się Vladimirem Nabokovem, przyjmując najbardziej dziś znaną postać imienia i nazwiska. W niniejszym artykule zastosowano dwa rodzaje pisowni: Vladimir Nabokov w odniesieniu do pisarza oraz Nabokow w przypadku członków jego rodziny: rodziców, rodzeństwa, dziadków itd.
 - 3 Patrz: V. Nabokov, *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1991, s. 25.
 - 4 Patrz: V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. Anna Kotyżsko, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004, s. 48.
 - 5 Tamże, s. 162.
 - 6 V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 48.
 - 7 V. Nabokov, *Pamięci, przemów...*, s. 31.

W rosyjskiej wersji autobiografii Nabokov dodaje jeszcze w tym miejscu inne dosadne określenia doznań: instrumenty dęte powodują u niego „obnażenie wszystkich nerwów, a nawet biegunkę”, a samą muzykę określa jako „dowolne spiętrzenie barbarzyńskich dźwięków”⁸.

Wszystkie powyższe wypowiedzi Nabokova niewątpliwie wskazują zarówno na brak słuchu muzycznego pisarza, jak i na jego niechęć do muzyki, wywołaną prawdopodobnie żalem, że los poskąpił mu tych zdolności, w które wyposażył bliskie mu osoby. I na tym można by zakończyć rozważania w kwestii stosunku Nabokova do muzyki, gdyby nie fakt, że jest on znany ze swych mistyfikacji, a w środowisku krytyków i zwolenników swojego talentu pisarskiego miał opinię literackiego *agenta provocateur*⁹, w czym zresztą naśladował zwodniczą naturę świata¹⁰. Wprowadzanie w błąd, zwodzenie, ukrywanie prawdy, prowadzenie krętymi ścieżkami – to fundamentalne reguły artystyczne Nabokova. I jak się okazuje, również w tym przypadku słowa pisarza wypowiedziane w wywiadach i autobiografiach nie pokazują ani jego rzeczywistego stosunku do muzyki, ani roli, jaką muzyka odegrała w jego utworach.

Twórczość Nabokova pozwala dostrzec obecność i znaczenie muzyki i muzyczności w trzech jej aspektach:

- 1) terminologia muzyczna pojawiająca się w utworach,
- 2) instrumentacja dźwiękowa i synestezja,
- 3) muzyka jako element fabuły.

Każdy z nich zostanie przedstawiony niżej w odrębnej części, na podstawie przykładowych tekstów literackich pisarza.

Terminologia muzyczna

Jednym z czynników kształtujących Nabokova jako człowieka i pisarza było gruntowane wykształcenie w dziedzinie sztuki, typowe dla wyższych warstw społecznych carskiej Rosji, oraz otoczenie muzyków. Posługiwanie się terminologią muzyczną jest tu zatem naturalną konsekwencją i nie budzi zaskoczenia, nawet w kontekście wyrażanej niechęci do muzyki. Co więcej, ustami bohatera *Daru* pisarz wyraża pragnienie napisania takiej prozy, „w której by się myśli i muzyka tak złożyły, jak fałdy życia we śnie”¹¹.

⁸ V. Nabokov, *Tamte brzegi*, s. 25.

⁹ V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 47.

¹⁰ Patrz: A. Ginter, *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003, s. 147–148.

¹¹ V. Nabokov, *Dar*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003, s. 92.

Nabokov wprawdzie nie komponował ani nie rozkoszował się słuchaniem klasyków muzyki poważnej, ale jego teksty przesycane są określeniami dźwięków, tonów, szmerów i ciszy. Przesadzone wydają się zatem zapewnienia autora *Lolity* o tym, że pozostaje niewrażliwy na dźwięki, zwłaszcza gdy przypomnimy słowa bohatera opowiadania, w którym odgłosy świata zajmują tytułową pozycję:

Było to radosne uczucie [...]. Było radosne, bo przenikało je jakieś harmonijne falowanie. Było radosne, tak jak radosny jest wszelki ruch czy promiennosc. Żyłem niegdyś rozszczepiony na milion istnień i przedmiotów. Dziś jestem jednią; jutro znów się rozszczepię. Wszystko na świecie przenika się tak i moduluje. Tamtego dnia płynąłem na grzbiecie fali. Wiedziałem, że całe moje otoczenie tworzą nuty jednej i tej samej harmonii, znałem – w skrytości ducha – źródło i nieuchronne rozwiązanie dźwięków, skupionych na ułamek sekundy w jedną całość, i nowy akord, który miała powołać do istnienia każda z rozprasających się nut. Muzykalne ucho mojej duszy wszystko wiedziało i rozumiało¹².

Uwagę zwraca tu nie tylko wnikliwy opis doznań muzycznych, ale i nagromadzenie nazw oraz określeń muzycznych: harmonia, nuty, rozwiązanie dźwięków, akordy – opis ich powstawania i rozwiązywania. A co najważniejsze, ów opis harmonii dźwięków w metaforyczny sposób przedstawia stan emocjonalny bohatera opowiadania, człowieka o niezwyklej wrażliwości na dźwięki.

W utworach Nabokova nie brak też odniesień muzycznych w opisach dźwięków należących do otaczającego świata. Nabokov pisze o pociągu elektrycznym, który „przeciągnął smyczkiem po basowej strunie”¹³; o harfach deszczu, które pewnej kwietniowej nocy „podniecająco mamrotały w kanale orkiestry”¹⁴. W rozmowach Vana z Adą, z kolei, pojawia się stała fraza „And do you remember”, zawsze z implikowaną codettą „and”, wprowadzającą koralik, który należało nawlec na zerwany sznurek naszyjnika¹⁵. W opowiadaniu *Czas i zmierzch* zbliżający się do kresu życia dziewięćdziesięcioletni Arthur Freeman wyznaje, że „nie potrafi stłumić romantycznej nuty, która przynależy do symfonii przeszłości”¹⁶.

12 V. Nabokov, *Dźwięki*, w: *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, t. 1, przeł. M. Kłobukowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2007, s. 45.

13 V. Nabokov, *Dar*, s. 404.

14 V. Nabokov, *Rozpacz*, przeł. L. Engelking, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1993, s. 33.

15 V. Nabokov, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. L. Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2009, s. 109.

16 V. Nabokov, *Czas i zmierzch*, w: *Kęś życia i inne opowiadania*, t. 2, przeł. L. Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 552.

Instrumentacja dźwiękowa i synestezja

Drugim niezwykle ważnym czynnikiem wyznaczającym artystyczny wymiar twórczości Nabokova jest oczywiście jego dar synestezji, który określał jako barwne słyszenie. Wyznanie zawarte w autobiografii pozwala jednak ustalić, że jest to proces znacznie bardziej skomplikowany. Wrażenia kolorystyczne pojawiały się u Nabokova nie pod wpływem dźwięku jako takiego, ale jako rezultat artykulacji dźwięku reprezentowanego przez określoną literę, połączonej z wyobrażeniem jej kształtu, odczuwaniem jej smaku i doświadczaniem wrażeń dotykowych. Nabokov tak opisuje źródła owych skojarzeń międzymodalnych:

Ażeby określić należyście ubarwienie litery, muszę, wyobrażając sobie wzrokowy jej odpowiednik, posmakować go, pozwolić mu spęcznieć albo roztopić się w ustach. To niezwykle złożona kwestia jak i dlaczego najdrobniejsza różnica w kształcie graficznym litery tak samo brzmiącej w różnych językach zmienia także jej barwne odbicie (innymi słowy: jakim sposobem zapalają się w odbiorze litery jej dźwięk, ubarwienie i kształt), może być związana w jakiś sposób z pojęciem „strukturalnych” barw w naturze¹⁷.

Percepcja dźwięków i liter alfabetu (zarówno rosyjskiego, jak i angielskiego) w przypadku Nabokova związana była z towarzyszącymi jej doznaniem nie tylko wizualnymi, ale i smakowymi, dotykowymi, zapachowymi. Na przykład rosyjskie С (S) miało w odczuciu pisarza kolor niebieski w odcieniu wilgotnego błękitu, łacińskie miękkie G opisał jako soczysty, nieco gumowy dźwięk, zaś B – jako dźwięk zwany przez malarzy sjeną paloną. Określenie barw w kategoriach dźwięków wskazuje na znaczącą rolę czynnika słuchowego w kształtowaniu u Nabokova barwnego widzenia liter¹⁸.

Połączenie kolorystyki i światła z doznaniem słuchowymi, dotykowymi i skojarzeniami semantycznymi dostrzec można w kreacji postaci bohaterów powieści *Lolita*. Aspekty, które okazały się decydujące przy wyborze imienia tytułowej bohaterki Nabokov wyjaśnił w wywiadzie dla *Playboya* (1964):

Dla mojej nimfетки potrzebowałem imienia z lirycznym zaśpiewem. „L” jest jedną z najbardziej przejrzystych i świetlistych liter. Przyrostek -ita ma mnóstwo łacińskiej czułości, co również było mi niezbędne. Stąd: Lolita. Tyle że imienia tego nie należy wymawiać tak jak pan i większość Amerykanów: Low-lee-ta, z ciężkim, lepkiem „L” i długim „o”. Nie, pierwsza sylaba powinna brzmieć tak jak w „lollipop”, „L” powinno być płynne i delikatne, a „lee” nie za wysokie. W należyty sposób, z niezbędną

¹⁷ V. Nabokov, *Tamte brzegi*, s. 23–24.

¹⁸ Patrz: A. Ginter, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 122.

nutą rozigrania piśszczoty, wymawiają to imię oczywiście Hiszpanie i Włosi. Dodatkową racją były stosowne poszepty imienia źródłowego, imienia pierwotnego: róże i lzy skryte w „Dolores”. [...] Ponadto „Dolores” obdarzała ją innym, zwykleszym, bardziej swojskim i infantylnym zdrobnieniem, czyli „Dolly”, ładnie współgrającym z nazwiskiem „Haze”, w którym irlandzkie mgły mieszają się z niemieckim króliczkiem – a właściwie zajączkiem¹⁹.

Opis ten zadziwia niezwykłą precyzją i subtelnością określeń dźwięków (długie o, płynne i delikatne L, nie za wysokie „lee”), również w kategoriach barw (przejrzyste i świetliste L) oraz uczuć i emocji (czułość w przyrostku -ita, nuta rozigrania piśszczoty). O tym, jak wielkie znaczenie miała dla Nabokova artykulacja poszczególnych głosek imienia Lolity, świadczy dodatkowo jego komentarz zawarty w wywiadzie z 1965 roku zapowiadającym wydanie rosyjskiej wersji powieści:

Może przeczytam trzy linijki wersji rosyjskiej? Oczywiście bodaj nie wszyscy, jakkolwiek byłoby to zaskakujące, pamiętają, jak zaczyna się *Lolita* po angielsku. Może powinienem więc przypomnieć najpierw pierwsze linijki oryginału. Proszę zauważyć, że dla uzyskania koniecznego efektu rozmarzonej czułości obydwu „l”, a także „t”, a w istocie całe imię należy czytać z hiszpańska, a nie w sposób amerykański, ze zduszonymi „l”, szorstkim „t” i długim „o”: *Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta*²⁰.

Tę artykulacyjną uwagę pisarz powtórzył w *Adzie*, gdzie wspominał o „lolicie” (damskiej odzieży), nazwanej tak od imienia andaluzyjskiej Cyganczki w powieści Osberga, wymawianej z hiszpańskim, a nie angielskim „t”²¹. Nabokov podkreśla w niej namiętność wynikającą z brzmienia spółgłosek “l” i “t”, co wiąże się z faktem, że obydwie te litery i głoski obecne są w wyrazach *little, light*. Można zatem stwierdzić, że w doświadczanych wrażeniach nie bez znaczenia pozostaje czynnik lingwistyczny (fonologiczny i ortograficzny), choć główną rolę wydaje się pełnić aspekt semantyczny.

Przykład imienia Lolity jest zaledwie ilustracją tego, jak ważny był dla Nabokova dźwięk. Pisarz wykorzystywał walory brzmieniowe poszczególnych głosek i całych słów, by wstawiać je w różnorodne konfiguracje brzmieniowo-semantyczne i napełnić je odpowiednim ładunkiem emocjonalnym. W zależności od cech dźwięków (miękkki, szorstki, wysoki, delikatny) mogły się one wiązać z czułością i namiętnością lub z wulgarnością.

¹⁹ V. Nabokov, *Własnym zdaniem...*, s. 38–39.

²⁰ Tamże, s. 66.

²¹ Por.: V. Nabokov, *Ada albo Żar...*, s. 101.

Muzyka jako element fabuły

Muzyka, jak pamiętamy, nie budziła zainteresowania Nabokova. Dostrzegł on w niej jednak coś, co uznał za wartościowe i z sukcesem wykorzystał w swojej twórczości literackiej. We wspomnianym wcześniej wywiadzie z Alvinem Tofflerem przyznał:

Oczywiście doskonale zdaję sobie sprawę z licznych odpowiedniości między formami artystycznymi muzyki i literatury, zwłaszcza pod względem budowy, cóż jednak mogę poradzić na to, że ucho i mózg nie chcą współpracować? Dziwaczynym substytutem muzyki są dla mnie szachy – a właściwie układanie zadań szachowych²².

Przykładem wykorzystania takiej „odpowiedniości między formami artystycznymi” i wzajemnego przenikania się muzyki i literatury jest opowiadanie *Muzyka*. Głównego bohatera utworu, Wiktora, poznajemy, gdy spóźniony wchodzi do sali, w której trwa koncert pianistyczny Wolfa. Wiktor prezentuje poglądy i odczucia zbliżone do odczuć i poglądów autora. Muzyka, zwłaszcza nieznaną, wyraźnie go nudzi. Przypomina mu „pośpieszną rozmowę w obcym języku: słuchacz daremnie usiłuje przynajmniej się połapać, gdzie kończą się i zaczynają poszczególne słowa, ale wszystko wymyka się i zlewa”²³. Uwagę Wiktora przyciągają za to towarzyszące jej wykonaniu aspekty wizualne – nuty, palce artysty i ich odbicie w klapie fortepianu:

Czarny las wstępujących nut, pochyłość, luka, a potem osobna grupa małych trapezistów w locie. Wolf miał długie jasne rzęsy i przezroczyście uszy w delikatnie karmazynowym odcieniu; walił w klawisze z niezwykłą szybkością i wigorem, a w lakierowanej głębi podniesionej klapy nad klawiaturą sobowtóry jego dłoni uprawiały widmową, zawiłą, trochę nawet błazeńską mimikrę²⁴.

Nagle wśród bardziej lub mniej zainteresowanych muzyką słuchaczy Wiktor dostrzegł swoją byłą żonę, z którą rozstał się dwa lata wcześniej. Zdenerwowanie spowodowane tym nieoczekiwanym spotkaniem stopniowo przeszło w szereg następujących po sobie wspomnień początków ich znajomości, ślubu i wreszcie rozstania.

Muzyka sama w sobie była Wiktorowi obojętna, tym bardziej zaskakująca wydaje się synchronizacja jego wspomnień z nastrojem odtwarzanego przez pianistę utworu. Muzyka dociera do jego świadomości w momentach kluczowych

22 V. Nabokov, *Własnym zdaniem*, s. 48.

23 V. Nabokov, *Muzyka*, w: *Kęś życia i inne opowiadania*, t. 2, przeł. L. Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 140.

24 Tamże.

dla przedstawionych przez Nabokova obrazów. W chwili, gdy bohater wszedł do salonu, „muzyka natychmiast wezbrała, zmężniała”²⁵. Widok byłej żony spowodował, że jego serce „cofnęło się i znów uderzyło”, a potem „śpiesznie, wracając z wielkiej dali, kurczowo łapiąc powietrze, odżyła muzyka, a jego serce znów jęło bić w równiejszym tempie”²⁶. I wówczas do Wiktora powróciły „grzmot i pęd przeszłości”, i wspomnienie miejscowości, gdzie mieszkali od dnia ślubu i gdzie „nocami huczało morze”²⁷. W noc poślubną, z kolei, „straszliwa ulewa zagłuszała szum morza”²⁸. Finałowe takty utworu ze swymi głośnymi akordami zbiegły się w myślach Wiktora z końcem jego małżeństwa:

Muzyka chyba dobiega końca. Kiedy zaczynają się te burzliwe, zdyszane akordy, to zwykle znaczy, że finał jest bliski. Intrygujące słowo – finał... Rym do „puginał”, „uginał”. Błyskawicy puginał pruje niebo, co pod chmur brzemieniem się ugina, wieszcząc zgbuę. Z nadejściem wiosny stała się dziwnie niekomunikatywna²⁹.

Muzyka dobiegała końca, a Wiktor, mimo rozpacz z powodu zdrady i odejścia ukochanej żony, zapragnął, by spojrzeniem na niego dała mu nadzieję na odbudowanie ich związku. Wraz z ostatnim tonem utworu, gdy muzyka „tak jakby w całości oddała ducha”³⁰, zrozumiał, że podobnie jak muzyka, ich małżeństwo zostało bezpowrotnie zakończone.

Dźwięki towarzyszą każdemu momentowi wspomnień. Nie wiadomo, czy to muzyka spotęgowała wspomnienia, czy może wspomnienia sprawiły, że Wiktor zwrócił uwagę na pewne fragmenty wykonywanego utworu. Z pewnością jednak zapamiętane odgłosy przeszłych zdarzeń współgrają z barwą, tempem i dynamiką utworu.

Co ciekawe, nie jest to w opowiadaniu jedyny sposób funkcjonowania muzyki. Wykonywany przez Wolfa utwór muzyczny jest metaforą więzienia, w którym Wiktor i jego była żona zostali zamknięci na czas trwania koncertu:

Wiktor [...] musiał najpierw oswoić się z jej obecnością w tym dużym wprawdzie, lecz klaustrofobicznym pokoju, muzyka zamknęła ich bowiem, tworząc wokół rodzaj więzienia, w którym oboje mieli tkwić, póki pianista nie przestanie wznosić i umacniać swoich dźwiękowych sklepień³¹.

25 Tamże, s. 139.

26 Tamże, s. 141.

27 Tamże.

28 Tamże, s. 142.

29 Tamże, s. 144.

30 Tamże, s. 145.

31 Tamże, s. 142.

Początkowo Wiktor czuł złość: widok byłej żony zburzył w nim spokój ducha, który z takim trudem udało mu się odzyskać po dwóch latach wysiłków i zmagań. A ponieważ nietaktem byłoby opuszczenie sali przed końcem koncertu, przebywanie w jednym pomieszczeniu z kochaną niegdyś kobietą odczuwał jako więzienie. Stopniowo jednak uświadamiał sobie, że tęskni za nią, a miłość do niej pozwoliła by mu zdobyć się na wybaczenie. Gdy muzyka ucichła, „muzyczna bariera” ograniczająca jego wolność „stopniała”³². Wiktor zrozumiał wówczas, że

utwór muzyczny – ten wąski loch sprzed paru chwil, w którym musieli siedzieć twarzą w twarz, oddaleni o niecałe siedem metrów, skuci ze sobą rozgłosnymi dźwiękami – był w istocie niewiarygodnym błogosławieństwem, czarodziejskim kloszem, który obejmował i więził ich oboje, pozwalając mu oddychać z nią jednym powietrzem; i oto wszystko pękło i rozprysło się, ona zniknęła już za drzwiami, a Wolf zamknął fortepian i nie sposób było przywrócić czarującego zniewolenia³³.

Interesujące jest też zakończenie opowiadania. Niejaki Bok podchodzi do Wiktora zaciekawiony powodem zaobserwowanego znudzenia koncertem. Skrępowany Wiktor tłumaczy się swym brakiem muzykalności i pyta o tytuł wykonanego przez Wolfa utworu. Odpowiedź Boka wprawić może w zdumienie: „Co pan sobie życzy [...] *Modlitwę dziewicy*, a może *Sonatę Kreutzerowską*. Co tylko pan sobie życzy”³⁴. Słowa te można interpretować w przynajmniej dwojaki sposób. *Sonata Kreutzerowska* – to zarówno utwór muzyczny Ludwika van Beethovena, jak i opowieść Lwa Tołstoja, zasadniczym elementem której jest tytułowa kompozycja muzyczna. Jej nastrój wzmagą uczucia zazdrości i nienawiści u Pozdnyszewa, głównego bohatera opowieści, i w konsekwencji doprowadza go do przekonania o zdradzie żony i do jej zamordowania. Podobnie w przypadku opowiadania Nabokova, nastrój utworu muzycznego potęgował uczucia Wiktora, które miały nim od żalu i rozpacz, poprzez nienawiść, aż do... wybaczenia. W opowieści Tołstoja *Sonata Kreutzerowska* postrzegana była jako utwór, który zniszczył małżeństwo. Od Wiktora zależy zatem, czy wysłuchany utwór będzie dla niego *Sonatą Kreutzerowską*, czy łagodnym salonowym utworem Tekli Bądarzewskiej.

Możliwa jest jednak jeszcze inna interpretacja zakończenia opowiadania. Wiktor, osoba nie tylko niemuzykalna, ale też bez żadnej wiedzy z zakresu muzyki, w mniemaniu Boka nie będzie w stanie odróżnić dzieła Beethovena od utworu niezbyt wysokich lotów, choć niezwykle popularnego. W takim przypadku należałoby tu upatrywać ironii w stosunku do znudzonego muzyką Wiktora.

32 Tamże, s. 145.

33 Tamże, s. 146.

34 Tamże, s. 147.

Zakończenie

Wbrew jasno wyrażanym opiniom nie tylko co do braku talentu muzycznego, ale nawet jakiegokolwiek zainteresowania muzyką, Nabokov wielokrotnie odwołuje się w swoich utworach do tej dziedziny sztuki. Jak to zostało wykazane, odwołania te mają różny charakter. Nabokov nie stroni od używania terminologii muzycznej, wymienia tytuły dzieł muzycznych, a w językowej warstwie tekstów wykorzystuje instrumentację brzmieniową oraz sugestywne właściwości słów i dźwięków mowy, łącząc je z doznaniem synestezyjnymi. Można powiedzieć, że literacki świat Nabokova zanurzony jest w świecie zmysłów, w tym oczywiście w świecie dźwięków i muzyki. Niezwykle ciekawym aspektem okazuje się jednak wykorzystanie muzyki jako elementu spajającego poszczególne obrazy tekstu literackiego, a nawet jako elementu warunkującego przebieg fabuły. Przedstawione rozważania mają oczywiście charakter wstępnych uwag o zagadnieniu, które dotąd nie doczekało się opracowania, i wymaga wnikliwych badań na szerszym materiale, obejmującym wszystkie teksty literackie Vladimira Nabokova.

Bibliografia

- Ginter Anna, *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003.
- Ginter Anna, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Nabokov Vladimir, *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*, przeł. Leszek Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2009.
- Nabokov Vladimir, *Czas i zmierzch*, w: *Kęś życia i inne opowiadania*, t. 2, przeł. Leszek Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 543–553.
- Nabokov Vladimir, *Dar*, przeł. Eugenia Siemaszkiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003.
- Nabokov Vladimir, *Dźwięki*, w: *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, t. 1, przeł. Michał Kłobukowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2007, s. 33–48.
- Nabokov Vladimir, *Muzyka*, w: *Kęś życia i inne opowiadania*, t. 2, przeł. Leszek Engelking, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 139–147.
- Nabokov Vladimir, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, przeł. Anna Koryszko, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004.
- Nabokov Vladimir, *Rozpacz*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1993.

Nabokov Vladimir, *Tamte brzegi*, przeł. Eugenia Siemaszkiewicz, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1991.

Nabokov Vladimir, *Własnym zdaniem*, przeł. Michał Szczubiałka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.

Anna Ginter

Muzyka i muzyczność w utworach Vladimira Nabokova

Streszczenie

W niniejszym artykule przedstawione zostały aspekty nawiązujące do muzyki i muzyczności w dziele literackim obecne w utworach Vladimira Nabokova. Rozważania te poprzedzone zostały przybliżeniem stosunku pisarza do muzyki. Elementy muzyki i muzyczności, obecne w twórczości Nabokova, dotyczą przynajmniej trzech różnych aspektów, do których należą: terminologia muzyczna i tytuły dzieł muzycznych, instrumentacja dźwiękowa połączona z synestezją oraz muzyka stanowiąca element fabuły utworu literackiego. Przykładem tego ostatniego może być opowiadanie zatytułowane *Muzyka*, w którym muzyka nie tylko służy opisaniu stanu emocjonalnego bohaterów, ale też warunkuje zrozumienie tytułu opowiadania i jego fabuły.

Słowa kluczowe: muzyka, muzyczność, synestezja, instrumentacja dźwiękowa, Vladimir Nabokov

Music and musicality in the prose of Vladimir Nabokov

Summary


This paper aims to present music and musicality as aspects of Vladimir Nabokov's prose, as well as his relationship with music. As is shown in this article, Nabokov's literary texts involve at least three different aspects of music and musicality: musical

terminology and titles of musical masterpieces, sound instrumentation combined with synaesthesia, and music used as a part of a story. For instance, in the short story entitled *Music*, it conveys some information related to the emotional state of the protagonist and determines the understanding of the title, as well as the whole text.

Keywords: Music, Musicality, Synaesthesia, Sound Instrumentation, Vladimir Nabokov

Anna Ginter – językoznawca, absolwentka filologii rosyjskiej, polskiej i angielskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół twórczości Vladimira Nabokova, prezentując mistrzostwo słowa tego rosyjskiego i amerykańskiego pisarza. Drugi jej obszar zainteresowań naukowych stanowią psycholingwistyka, lingwistyka kognitywna i neurolingwistyka, ze zwróceniem szczególnej uwagi na metaforyczne i synestezyjne postrzeganie świata.

Libor Martinek*

 <https://orcid.org/0000-0003-4791-6553>

Literature reflecting on Frederic Chopin's visits to the spa towns of western Czechia

Motto: He is not only a virtuoso, he is also a poet, he can express the poetry living in his soul; he is a composer, and nothing equals the joy he gives us when he sits down at the piano and improvises. In that moment, he is not Polish, French or German; he reveals a much higher provenance, from the land of Mozart, Raphael, Goethe; his true homeland is the enchanted realm of poetry.
(Heinrich Heine)

Frederic Chopin, a Polish composer of Romanticism, whose two hundredth birthday anniversary was celebrated in 2010, was the focus not only of musicologists, historians, biographers, etc., but also of writers both Polish and foreign. These included both his peers, such as Cyprian Kamil Norwid, the author of the *Fortepian Szopena* [Chopin's Piano] narrative poem inspired by true events (in 1863 in Warsaw Russian soldiers dropped the instrument from a window), and much younger authors.

Chopin himself was interested in contemporary literature and art. His most renowned friends included: Hector Berlioz and Franz Liszt, both composers, Eugène Delacroix, a painter, Heinrich Heine, a poet, and Honoré de Balzac, a writer. He formed a strong emotional relationship with George Sand, an emancipated writer, which later became the motif of various works of literature.

Already at the beginning of this paper it is necessary to recapitulate Chopin's visits to Czechia (in Chopin's lifetime, Czechia was part of the Austrian Empire), and conclude that he visited Czechia four times in total. He stayed in Prague, Teplice, and Děčín. He spent some of his most joyful moments in Karlovy Vary, which he visited with his family in 1835, and a year later in Mariánské Lázně (also:

* PhDr. Ph.D., Silesian University in Opava, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Ústav bohemistiky a knihovnictví, Masarykova třída 343/37, 746 01 Opava; e-mail: libor.martinek@pf.slu.cz

Marienbad), where he visited the Wodziński family. Several Czech writers have depicted these visits in fiction or in historical studies. I discussed those in detail in my book entitled *Fryderyk Chopin v české literatuře* (Opava, Slezská univerzita 2013, 76 pages.) Chopin first came to Prague with a group of friends while travelling from Vienna to Dresden in 1829. He stayed at the At The Black Horse hotel, where the Czech National Bank is located now. The Bank building features a commemorative plaque celebrating the composer's visit. Upon arriving in Prague on 21 August, immediately after lunch, Chopin decided to pay Václav Hanka a visit at the Czech Royal Museum, but he was held up visiting the St. Vitus Cathedral, where he mainly focused on the tomb of John of Nepomuk and the chapel of St. Wenceslaus. He viewed Prague from the castle hill, and thus described it in a letter to his parents: "In general, the city is beautiful, as you can see from the castle hill; large, old, and wealthy once". Therefore, he missed Hanka. He later found him together with his friends: Ignacy Maciejowski, a lawyer, and Alfons Brandt, a doctor. Hanka knew Fryderyk Skarbek, professor of political economics at the University of Warsaw and Chopin's godfather. Maciejowski had a letter of recommendation for Hanka. In return, Hanka wrote a poem for Maciejowski, which Chopin turned into music: *Mazurka in G major* in the Lydian mode. The discoverer of the alleged old *Rękopis królowodworski* might had been pleased with the poem as it praised him as the one who „bratniego ludu pieśni/zapomnienia wydarł pleśni” (the brotherly nation's songs/ tore loose from oblivion's grasp). So he was praised for discovering the manuscript and his activities for national revival. The poem concluded in a Czech-Polish salutation: „Niech cię uczci w czeskiej ziemi / Nadwiślańskich Słowian plemię” (May you be celebrated in Czech lands / by the Vistulan Slavic tribe). The Mazurka was inscribed in the commemorative book, while Brandt included in it a couplet from *Konrad Wallenrod* by Adam Mickiewicz¹, whose inscription Hanka indicated to them².

On his second visit, Chopin went alone. He visited Friedrich Wilhelm Pixis, originally from Mannheim, who settled in Prague after travelling throughout Europe on his artistic pursuits. There, at a conservatory, he established a violin music department. Josef Slavík, the famous Czech violinist, whom Chopin met in Vienna, was one of Pixis' students. In Warsaw, Vojtěch Živný, a Czech who lived in Mšena near Mělník, taught Chopin how to play the piano. His second piano and organ teacher was Václav Vilém Würfel, born in Plaňany (near Kolín), who taught Chopin the brillante piano style. Józef Elsner, a Pole from Silesia and the director of the Warsaw conservatory, knew Czech cultural relations well because for some time he worked in Brno. Thanks to Elsner's letters of recommendation, Chopin

1 Regarding Chopin's Mickiewicz inspirations, cf. Eero Tarasti, *A narrative grammar of Chopin's G minor Ballade*, „Minds and Machines” 1992, issue 2 (4), pp. 401–426.

2 Regarding Chopin's visit in Prague, cf. Jaroslav Simonides' brochure entitled *Praha je město vcelku pěkné* (1953).

was introduced in 1829 during his visit in Vienna to Vojtěch Jírovcov, a Czech composer, and Carl Czerny, an Austrian piano teacher.

Based on various accounts, Chopin played two concerts in Duszniki-Zdrój for a Czech blacksmith's orphaned children (the event was even later embellished: young Chopin was supposed to have fallen in love with a poor but beautiful Czech widow Libusza). Prof. Kazimierz Maciąg, a Polish literary scientist, based on his analyses of old records, came to a conclusion that it was not a Czech blacksmith but a Czech guest of a spa upon whose sudden death his widow, children and servants were left without a penny to return home. The 1826 concerts certainly took place, they were successful in artistic terms, yet whether they helped the widow in overcoming her harsh financial situation remains unclear based on available sources.

Allow me return to the Prague visit. When visiting Pixis, Chopin expressed a wish to meet August Klengel, a Dresden-based composer, who at that time was staying in Prague. The author of 48 canons and fugues came, in fact, on the same day, and for two hours presented his piano art. However, he failed to encourage the young Pole to play anything. Nonetheless, Klengel, who was highly appreciated by the local community, gave Chopin a letter of recommendation to Dresden, which was a great asset during his next stop in Saxony. In fact, Chopin had no intention to play any concerts in Prague considering the fact that the provincial town of the Habsburg monarchy had dared to criticise Paganini's performance. Also, generally speaking, the local *pre-Smetana* music life was distinctly conservative.

After leaving Prague, Chopin visited Teplice. He met there with his friend Ludwik Łempicki. He also visited the castle of count Clara-Aldringen. There is a record of that event in the form of a letter commenting on his playing and an entry in Eufemia Claryova's diary. Chopin visited Teplice, often referred to as Little Paris, once more in 1835 during his trip from Karlovy Vary to Děčín.

Chopin visited Prague for the second time during a short break in his trip from Warsaw to Vienna. On 20 and 21 November 1830 he again stayed at the At The Black Horse hotel.

In 1835, Chopin's family visited Carlsbad, which offered them an opportunity to meet with Chopin, who was already a voluntary emigre in a neutral territory for Poles. His parents and sisters stayed at the At The Golden Rose hotel. They spent three weeks together. Then Chopin departed with his family for Děčín, where he had been invited by Count Thun-Hohenstein. In Prague, Chopin taught Thun-Hohenstein's children, and he wrote in the count's daughter's diary *Waltz in A-flat major*, Op. 34 No. 1 "Děčínský". From there, after a tearful farewell to his loved ones, Chopin left for Dresden. By accident he met the Wodzińskis there, whom he had known from Warsaw. The Wodzińskis' sons had stayed at Chopin's father's (Nicolas) pension. The Wodzińskis, apart from the father who managed extensive manors, spent several years in Geneva. From there, through Dresden, where

a large Polish emigre community lived, they were returning to the homeland. In the five years since Chopin had last seen them, Maria, the oldest daughter, had grown into a 16 year old girl with many artistic talents. A year later, in the summer of 1836, Teresa Wodzińska, along with her daughters Maria, Józefa and Terenia and their governess Miss Mallet, arrived in Marienbad. On 9 July 9th they checked into a pension which was later known as the House Under The White Swan. Thirteen days later Chopin visited them there. From that period there is the famous portrait of Chopin by Maria. They spent a month together. Then they left for Dresden. Chopin inscribed in Maria's diary his two études: *A major* and *F minor*. Miss Wodzińska, being an exceptional girl, awakened strong feelings in Chopin. Upon their return to Dresden, they allegedly became engaged in secret, a fact which was only known to Maria's mother, Teresa. The relationship, an analysis of which is not the goal of this paper, remained unfulfilled. It was, however, interpreted by Chopin biographers in various ways. Chopin's emotions faded after two years of communicating with Maria and her mother via letters. Chopin kept those letters in a package originally marked by him as "My trouble". Chopin and Maria's relationship later became a convenient, so to speak, source of many literary works. Apart from Eleonora Ziemiecka, who in the summer of 1836 also stayed in Marienbad and whom we owe rather artificial stories of the mutual plans and dreams of the young couple, Chopin and Maria's relationship inspired various Polish and Czech writers (I shall discuss the works of the latter in brief, which is why please refer to the previously mentioned book *Fryderyk Chopin v české literatuře*).

* * *

Quasi-documentary texts on Chopin published in Czechia included Osvald Klapper's text collages entitled *Chopin v Čechách 1835* (1975) issued to commemorate the 165th anniversary of the composer's birthday. Based on the date in the title they referred to Chopin's visit to Karlovy Vary and Děčín. Klapper, the famous graphic artist, the author of Chopin caricatures, included in them fragments of the Slovak issue of a book by Jarosław Iwaszkiewicz entitled *Chopin* (1973), letters from Mikołaj Chopin, Frederic's father, to Konstanty Jędrzejowicz, Mikołaj's son-in-law, from Karlovy Vary (16 August 1835) and to the family in Warsaw (on the same day), letters sent by Frederic from Edinburgh to the family (19 August 1848), and part of the previously-mentioned *Waltz in A-flat Major*, which Frederic composed at Thun-Hohenstein's castle in Děčín, and which he dedicated to Josefa, count's daughter (15 September 1835).

When discussing correspondence issued in the form of a book one should include Jaroslav Simonides, who translated from French the famous letter from George Sand to Wojciech Grzymała, a close friend both of Chopin and Sand (late-

May 1838). (In the Czech issue, the letter was entitled *Psaní o lásce* [1983]). The book entitled *Milostná sonáta – G. Sand a F. Chopin v dopisech* (1989), edited and translated by Milena Tomášková, was a significant epistolographic supplement to Czech Chopin-related works.

As for poetic Chopin-related editions, the selection of poems by Czech and Polish authors on Chopin in Mariánské Lázně entitled *Zde zní ozvěna jeho tónů* (1983) was collected and prepared for publication by Osvald Klapper. It included poems by František Kropáč (*Improvizace v Mariánských Lázních*), Oldřich Zemek (*Maria*), Jiřího Karen (*Chopin v Mariánských Lázních* with a subtitle: *Maria Wodzińska*), Kamil Bednář (fragment of a narrative poem entitled *Chopin v Mariánských Lázních*), as well as translations of Polish poetry: a fragment of *Fortepian Chopina* by Cyprian Norwid translated by Jan Pilař, and a poem entitled *Polonez chopinowski* by Maria Konopnicka translated by Olga Neveršilova; Konopnicka's poem is significant because she inscribed it in the commemorative book on 31 July 1902 when the plaque on Chopin's house in Mariánské Lázně was officially revealed.

Apart from the already mentioned poets: Oldřich Zemek, the author of a collection entitled *Chopinovské akordy* (1967), Jiřího Karen, author of *Hledání modrého tónu* (1979), and Kamil Bednář, author of the narrative poem *Chopin v Mariánských Lázních* (1961), later (1981) published as *Fryderyk a Marianna (Chopin v Mariánských Lázních)*, one should add *Chopiniana* (1976) by Josef Pávek, and the bilingual Czech-Polish collection of poetic letters by Karla Erbova entitled *Již nikdy nedovolím požáru – Już nigdy pożarem mi nie płonąć* (2003), which was devoted specifically to Chopin and George Sand's relationship. The collection of Czech Chopin-related poetry would be further supplemented by a poem by František Branislav entitled *Chopinův stesk*. The light-hearted poem was published in Branislav's volume with the musical title of *Divertimento a kantiléna* (1964). In the case of prose, even the title of a novella by Vladislav Mareš. *Růže pro Fryderyka* (1993) suggests that its author focused it on Chopin's visit to Mariánské Lázně, and his unfulfilled love for Maria Wodzińska. Mareš' novel entitled *Brilantní valčík, Návštěvy Fryderyka Chopina v Čechách* (2000) was published posthumously.

The presented list indicates that Chopin's visits in Czechia inspired several Czech writers to create successful works of literature. In the next part of this paper I shall answer the question whether those Czech events associated with Chopin's visits to the spa towns of western Czechia or Prague, Teplice, and Děčín were similarly important for Polish writers. I shall also discuss whether they found people of Czech origin who *featured* in Chopin's life significant. At the same time the goal of the discussion is to differentiate in Polish belletristic texts literary fiction, legends, and myth from historical facts regarding Chopin's visits in Czechia. I will also discuss how those events were belletrised, what literary strategies they were reflected, and, possibly, what motivated them.

* * *

Czech readers can read Chopin's biography entitled *Chopin* (1955) by Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) in its translated version published as *Fryderyk Chopin (1810–1849)* (1957)³. Significantly, the above-mentioned Czech writers, mainly Oldřich Zemek and Kamil Bednář, knew it very well. In the afterword by Jaroslav Simonides in Bednář's collection of poems entitled *Fryderyk a Marianna (Chopin v Mariánských Lázních)* (1981) one learns that Bednář „translated the poems quoted in Chopin's monograph by Jarosław Iwaszkiewicz, and his poet's help resulted in the release of also *Listy Chopina do rodziny i przyjaciół*”⁴. In that book he was particularly interested in the chapter on Chopin's attitude towards Czechia. He thus analysed the available facts, and upon several months of searching for a method to present the motif, he wrote, in a very short time, the *Chopin v Mariánských Lázních* series⁵.

Chopin's visit with Václav Hanka in Prague was also recorded by Tadeusz Łopalewski, a Polish writer, in a biographical novel entitled *Fryderyk* (1975)⁶. In it, the author focused on Chopin's childhood and youth. The story, mainly intended for children and young adults, concluded with the failed November 1830 uprising against the Russian occupying forces, and Chopin leaving the country. Łopalewski's novel could not possibly omit “the legend of Libusza”, i.e. Chopin's meeting with the suddenly orphaned (not widowed as was previously stated) young Czech woman during his stay in Duszniki⁷ in 1826. It was described in line with the image popular in Polish literature of the second half of the 19th century. So Chopin fell in love with the blue-eyed Libusza. Initially, he visited her together with his mother, who observed the unfortunate girl with a wealth of suspicion. Then Chopin played a concert to collect money for Libusza and her four siblings orphaned after the death of their father, a labourer in the nearby casting plant. Kazimierz Maciąg, a Polish literary scientist, highlighted an interesting moment in Łopalewski's book: an idyllic scene with the enamoured couple as they were say-

3 Jarosław Iwaszkiewicz, *Fryderyk Chopin (1810–1849)*, trans. Jaroslav Simonides, SNKLHU, Prague 1957.

4 Simonides was most probably referring to *Fryderyk Chopin, Listy rodině a přátelům* (1961).

5 Jaroslav Simonides, *Afterword*, [in:] Kamil Bednář, *Fryderyk a Marianna (Chopin v Mariánských Lázních)* (1981), no paging.

6 Czech translation: Tadeusz Łopalewski, *Fryderyk*, trans. Josef Zumr, Albatros, Prague 1986.

7 Duszniki-Zdrój is a spa town located in the Lower Silesian Voivodship, on the Bystrzyca Dusznicka. The town is located in the western part of the Kłodzko powiat, near the Polish-Czech border. Cited after Wikipedia: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Duszniki-Zdr%C3%B3j>. [access: 23.09.2014]

ing farewell to each other.⁸ Chopin met Libusza in front of her spa house, and they proceeded together towards a well.

The girl placed the bucket on the curb.

"I'm so thirsty," she said. "It's so hot today."

"I was thinking just that!" Frederic called.

"Here you are."

"No. We can drink together. I on this side, and you on the other."

They both soaked their lips in the clear, cool water. Their foreheads met. They drank slowly gazing into their reflections. Their eyes met as if in a mirror. Frederic raised his head and sighed deeply⁹.

The couple drinking from the same vessel spurred many literary inspirations, so it must have created literary ripples. The author offered his readers hope for further developments in the young couple's feelings. Libusza left for Prague yet informed Chopin where he could find her if he ever reached the city during his artistic travels. Łopalewski allowed the composer to recall his old love during his later visit in Prague (as he was returning from Vienna in 1829), just before entering the city: "And only as Frederic was stepping into the coach he remembered that he could find and meet his old sweetheart from Duszniki, the kind Libusza. He had completely forgotten about her. «She is probably married with children», he sighed to himself. It has been several years now... since that child's play of mine"¹⁰. Thus Tadeusz Łopalewski used the legend for artistic purposes. His main intention was to create an interesting image of the famous Polish composer in a young adult novel which emphasised the Polish pedigree of Chopin and his music.

The same legend was used by Janina Siwkowska (1906–1981) in a book for young adults entitled *Tam, gdzie Chopin chodził na pół czarnej... Stylizacje*. It consisted of five events in Chopin's life, and it constituted a special genre of prose which the author called "stylisation". Siwkowska's intention was to style the language of the text so that it would resemble the language of the first half of the 19th century. Hence the reader had the impression of reading a journal written in Chopin's youth by a person who frequented contemporary ballrooms, and who was also an avid reader of the press and who was following Chopin's career closely. (Siwkowska was also the author of *Pan Chopin opuszcza Warszawę* (1969), which could be referred to as a classical novel.) Then, detailed analyses of Chopin's family

⁸ Kazimierz Maciąg, *Naczelnym u nas jest artystą. O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010, p. 307.

⁹ Tadeusz Łopalewski, *Fryderyk*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1975, p. 128 (own translation).

¹⁰ Tadeusz Łopalewski, *Narodziny Geniusza*, op. cit., p. 193.

resulted in a three-volume work entitled *Nokturn czyli rodzina Fryderyka Chopina i Warszawa w latach 1832–1881* (Warsaw 1986, 1988, 1996.)

In a chapter on Chopin's visit to Duszniki entitled *Frycek pije Reinertzką Serwatkę*, Siwkowska quoted a note from *Kurier Warszawski*. It reported on Chopin's concerts in a spa town offered for the benefit of a few children who "through the death of their father who came to the spa town for treatment became orphans"¹¹. According to Siwkowska, two children came to the spa town with their father, who died prematurely due to a paralyzing attack. Siwkowska approached the alleged feelings of Chopin for the young Czech with caution. The reader could only learn that he missed her, and when leaving "the efficient force in the form of two people's hearts, despite the slightest of quivers, with the last gaze of the girl's sad eyes when stepping into the post coach, longing and alone, transfigured"¹². As Kazimierz Maciąg also observed, there is no girl offering water to spa guests, nor loving sighs by the water well, or a sentimental image of Libusza feeding her orphaned siblings, somewhat imitating Goethe's *The Sorrows of Young Werther*.

Siwkowska's book was originally published in 1959, which is why it would be difficult to consider it a post-modern work, though the author employed solutions which enabled stratified text reception (yet the text lacked the irony and sarcasm so specific to post-modern works). According to her contemporary critics, many of the characters and events present in the book, might provide musicians and musicologists many interesting inspirations, historians might eagerly sift through the archives of human recollections, sociologists might find material on the communities of those times, art or literary historians might see an array of noteworthy types of personality, while the regular reader might find the naive adventures or humorous situations amusing. After reading Siwkowska's book, the regular reader might look at Warsaw's streets as if viewing old Warsaw from Bellotto's paintings¹³.

* * *

Allow me now focus on Chopin's and his family's visits in the spa towns of western Czechia.

Maria Kuncewiczowa (1899–1989) was the author of several prose works related to the biography of Frederic Chopin¹⁴. The most significant one for this paper is *Kurgast Marienbadzki*. It was a three-part prose image based on the love story

11 Janina Siwkowska, *Tam, gdzie Chopin chodził na pół czarnej... Stylizacje*, Książka i Wiedza, Warsaw 1972, p. 25.

12 Janina Siwkowska, op. cit., p. 32.

13 Zdzisław Sierpiński, *Warszawa pana Fryderyka*, „Nowe Książki”, 1959, issue 23, pp. 1424–1425.

14 Maria Kuncewiczowa was the author of, e.g. *Miłość Chopina*. It discussed Chopin's feelings for Konstantyna Gładkowska, a few months younger student singer at the Warsaw conservatory.

between Chopin and Maria Wodzińska. The composer was certainly the main and practically the sole protagonist of the work which, considering the uniformity of the topic, could be referred to as a novella comprising three events: in Mariánské Lázně, Dresden, and Paris¹⁵. For this paper the first event, idyllic in nature, was the most interesting: the enamoured couple drinking water from a spring, joking, and listening to an orchestra playing. Chopin was playing a concert in At The White Swan Inn, which gathered spa guests who wished to listen to music. Chopin's illness still seemed only an innocent joke. "Frederic would take out his handkerchief, and he coughed gesturing gracefully"¹⁶. In the third Paris-based novella, a distraught Chopin, recollecting his unfulfilled love for Maria, paced the room holding a pot he brought from Mariánské Lázně.

Kuncewiczowa presented Chopin not as a Romantic artist but most of all as a human dramatically experiencing his mortal existence. For her the facts about the composer's illness were more interesting than the alleged facts about his artistic dilemmas. The man and his life were more important in the novella than principles.

Juliusz Kaden-Bandrowski (1885–1944), was a writer who trained to play the piano in his youth in Lviv, Krakow, Leipzig, and Brussels. He graduated with merit but after suffering a harsh hand injury he had to abandon his musical career. Kaden-Bandrowski was quite strongly interested in Chopin, which was visible in his articles, papers, and newspaper essays¹⁷. In a book entitled *Życie Chopina*¹⁸ the composer's biography was used mainly to support the remarks on the wonder of his music. In his work Kaden-Bandrowski discussed the periods of Chopin's life both before he emigrated and when he lived abroad. Yet due to his literary intent he intentionally omitted some events in Chopin's biography. What he did detail, though, was Chopin's exceptional, wonderful, almost supernatural, personality. Being a child endowed with unearthly talent, Chopin experienced an artistic *salvation* in his childhood. The author even referred to him as the Copernicus of the piano, an inventor who discovered the essence of the sound of the keys, who brought it to life, and gave it its proper motions. Kaden-Bandrowski quite intentionally omitted some rumours and gossip related to Chopin (e.g. about his love affair with Konstancja Gładkowska) because they could have interfered with the heroic image of the piano

15 Vide Kazimierz Maciąg, op. cit., p. 266.

16 Maria Kuncewiczowa, *Kurgast Marienbadzki*, [in:] *Odkrycie Patusanu*, Instytut Wydawniczy PAX, Warsaw 1983, p. 19.

17 There are around sixteen of those essays; some focus on Chopin's piano art and his childhood journals, others **on locations or significant persons associated with the artist's life, or sometimes** to report on international Chopin competitions. Vide: <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/bibliography/id/2507> [access: 23.09.2014]

18 Juliusz Kaden-Bandrowski, *Życie Chopina*, Gebethner i Wolff, Warsaw 1938.

virtuoso and composer. Chopin's parting with Maria Wodzińska was supposedly a result of the woman's family's concerns about Chopin's health. The author described the situation in a humorous, almost macabre, manner: "From Służew, the suburbs of Warsaw, they monitor all the way in Paris whether he's observing the doctor's recommendations, they would like to listen to his lungs or even hold them in their hands and study like a knitting or Kashmir rug to make sure there are no holes in them."¹⁹ Kazimierz Maciąg argued that Kaden-Bandrowski "created a portrait of the ingenious artist which, sadly, seems conventional, and devoid of any traces of originality. (...) that is why all the affections of the book's protagonist seem «paper-thin», experienced only seemingly"²⁰.

By the end of the Second World War, Zofia Lissa (1908–1980), a Polish musicologist, wrote a brochure entitled *Fryderyk Szopen* (it was published by the Union of Polish Patriots in the USSR). It bore the peculiar subtitle of: *Krótki życiorys* (A Short Biography). The intention was to insert the composer into the paradigm of the values being declared in the newly-established socialist state: the People's Republic of Poland. Its model reader would have to be considerably credulous, and would have to lack any knowledge of art history. The brochure was intended mainly for the soldiers of the *People's Polish Army* entering the territory of the homeland. Its objective was to motivate the liberators to fight the Nazi invaders: "Today, a dark black cloud lingers above Chopin's country. The brutal foot of the German soldiers tramples Polish earth. The Nazis grasp suffocates Polish speech, Polish song; the Gestapo beast strives to invent new ways to ravage and murder the Polish nation"²¹. The author reiterated the losses Polish Chopin studies suffered during the war: how the museum in Żelazowa Wola, Chopin's birthplace, was destroyed, and his statue in Warsaw demolished. She also emphasised the fact that during the Nazi occupation, there was a ban on playing Chopin's music. From the class point of view, she stressed the low social position of the future composer's family: during his studies Frederic met with the members of Warsaw-based patriotic societies who remained in contact with Russian Decembrists; he was also friends with forward-thinking youth; his domestic upbringing was also forward-thinking as Mikołaj, his father, was an avid reader of Voltaire.

As noted by Kazimierz Maciąg, the author of the brochure even interpreted Chopin's love affairs in class terms. The reader could not learn anything about Chopin's love for Maria Wodzińska, but they would read a diagnosis that the composer was rejected as the future groom of Maria her father Wodziński, a proud

¹⁹ Juliusz Kaden-Bandrowski, op. cit., p. 65.

²⁰ Kazimierz Maciąg, op. cit., p. 275.

²¹ Zofia Lissa, *Fryderyk Szopen. Krótki życiorys*, Związek Patriotów Polskich w ZSRR, Moscow 1944, p. 31.

aristocrat²². The book included more such factographic or interpretative lapses introduced for ideological reasons. When writing them the author utilised literary strategies modelled on socialist realism.

For me, it was quite a shock to learn about the existence of such a biased brochure written by this well-known Polish musicologist, because when I studied musical knowledge and education at the Faculty of Education at the Palacký University Olomouc, I read her inspiring (also published in Czech) works from 1968–1973 entitled *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, 1975)²³. The opinions, remarks and ideas Zofia Lissa offered there were quite distant from the aesthetic and philosophical concepts of Marxist ideology; they were rather closer to the aesthetics of reception and phenomenology (although at the same time the author argued with the notion of ontology of a work of music promoted by Roman Ingarden, a Polish phenomenologist), or to more modern notions in music and sociology, while in her newer view she brought musicology and anthropology of culture closer together²⁴. (May I add that in 1960 Zofia Lissa organised in Poland the first international Chopin congress, and she was also the author of an extensive work entitled *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, 1970)²⁵.

After the Second World War a novel by Jerzy Broszkiewicz (1922–1993) was published on the emergence of Chopin's talent entitled *Kształt miłości* (1950–1951). In it the author reported (chapter *Sielanka*) on Chopin's meeting with his parents in Karlovy Vary on 15 August 1835. Historical sources indicate that Chopin left the town together with his family on 6 September, and travelled to Děčín. He later went to Dresden, while his family returned to Warsaw via Wrocław. However, Broszkiewicz stated that Chopin and his family left Karlovy Vary for Cieszyn where they supposedly parted. What is certain, though, is that the trip never happened (no available sources would confirm Chopin's trip to Cieszyn, there is no other document indicating that Chopin and his family stayed in Cieszyn; furthermore, it is unlikely that his family would have agreed to make a detour on their return trip from Karlovy Vary to Warsaw through Cieszyn of all places). Thus the author misled the reader, though the book was intended as fiction based on Chopin's biography, not a documentary. That lapse can be illustrated with quotations from the book. Mikołaj, Frederic's father, was supposedly very keen on Frederic returning to the homeland. He tried to persuade him, but that would mean he would have to become a loyal subject of the Russian tsar. So Mikołaj came up with an idea for Frederic to marry a girl who lived in Poland. Frederic would then receive a distinguished

22 Vide Kazimierz Maciąg, op. cit., p. 371.

23 Zofia Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakow 1975.

24 Eadem, *Nové studie z hudební estetiky*, trans. Jindřich Brůček, Editio Supraphon, Prague 1982.

25 Eadem, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakow 1970.

artist decoration from the czar, and afterwards apply for an aristocratic title. Since Mikołaj saw that his son had no intention in talking to him about this plan, (wise in Mikołaj's mind) he asked his wife to gently present the general structure of it to Frederic. Thus Justyna, Frederic's mother, during the trip "from Carlsbad to Cieszyn (he accompanied them to Cieszyn) began convincing him to finally end his solitude. «Solitude destroys the man» she said"²⁶. After the characters discussed the topics of solitude and death, the author continued describing the travels of Chopin's family: "They spent the remaining days in Cieszyn. Those were sad days. When bidding them goodbye he [Frederic] cheerfully waved his handkerchief and called «see you soon. »She [the mother] knew his cheerfulness was a lie"²⁷. According to the author Frederic intended to travel to Dresden from Cieszyn, where he met with the Wodziński family. He did, in fact, meet them in Dresden, when Teresa Wodzińska with her three children arrived from Geneva to visit her brother-in-law Maciej, Count Wodziński. However, Chopin came to Dresden not from Cieszyn but Děčín, where at Thun-Hohenstein's castle on 14 September 1835 he bade farewell to his loved ones, and five days later, i.e. on 19 September, he left the town. It is difficult to decide why Broszkiewicz invented Chopin's Cieszyn trip. Particularly because it is very unlikely that the author, who knew Chopin's biography well, would not be familiar with such important facts. Broszkiewicz (who after graduating from high school studied at an academy in Lviv) had no personal affiliation with Cieszyn. He initially lived in Lviv, then in Krakow, later in Warsaw, and finally returned to Krakow²⁸. Allow me to offer, however, a theory regarding the change of location made by Broszkiewicz. The name Děčín was spelled in German as Tetschen, while Cieszyn as Teschen. It is possible that it was the similarity of the spellings of both towns and insufficient care when working on German sources or an erroneous translation of the German name of the town of Děčín into Polish that caused the confusion. Whether that was the case, we will never know.

Broszkiewicz also offered an artistic presentation of the intimacy between Chopin and Maria Wodzińska in Mariánské Lázně. The description is rather conventional, yet it indicated a certain type of guile on the part of the young composer's object of affection, Maria, who earlier in Geneva supposedly had drawn the attention of Juliusz Słowacki, a Polish Romantic poet, and Count de Montigne, a French consul. In order to charm Chopin she allegedly used two basic qualities: pride and shyness. The letters exchanged between Chopin and Maria (and Teresa, her mother), mainly after the secret engagement, which occurred in Dresden after returning from the spa town, were supposedly an expression of merely disingenu-

²⁶ Jerzy Broszkiewicz, *Kształt miłości*. Warsaw: Czytelnik, 1967, p. 302.

²⁷ Ibidem, p. 304.

²⁸ Idem, [in:] *Slovník spisovatelů. Polsko*, Odeon, Prague 1974, pp. 84–85; Jerzy Broszkiewicz, *Slovník polských spisovatelů*. Libri, Prague 2000, pp. 105–106.

ous exploitation of the Polish artist who was fashionable in Paris, which meant he was prospering there quite well. (Chopin did, in fact, buy at the request of the Wodzińskis a Pleyel piano, which was transported to their property in Służew; he was also the intermediary in providing financial aid for Antoni, the older son of the Wodzińskis, who had been living wastefully in Paris since 1835, and in 1836 enlisted with a Polish voluntary regiment during the Spanish Civil War, where he was injured.) The failed relationship with Maria Wodzińska was not, according to Broszkiewicz, caused by the poor health of the artist, which was often indicated in the letters Chopin received from Maria and mostly from Teresa, but rather his low social status. After Chopin suffered a serious lung condition in October 1835 when travelling from Leipzig to Paris via Frankfurt am Main, when he was even forced to stay for some time with his old student Adolphe Gutman in Heidelberg, a fake story broke in Warsaw of his apparent death. The news did, of course, reach the Wodziński as well. At that moment it was clear for Teresa Wodzińska that the artist was not the appropriate candidate to marry her daughter, and the secret engagement was never officially validated. Broszkiewicz also argued that Chopin “was not any husband material for Miss Wodzińska, the daughter of count Wincenty, who back home in Służew insisted his servants addressed him as «Sa Majesté»! Truly, Frederic should have realised that earlier. “His misfortune,” Maria thought, “was of his own making”²⁹.

Apart from belles lettres which referred to Chopin's visits in Czechia, one could also mention the Polish reading training books which included descriptions of the exceptional Polish composer. *Wypisy dla klasy VII* (1962) intended for primary school pupils included a story by Jerzy Broszkiewicz, the previously-mentioned admirer of Chopin's music, entitled *Mistrz i uczeń*³⁰. Interestingly enough, the Master in the story was a Czech by the name of Vojtěch Živný, Chopin's piano teacher. The story described not only the relation between the teacher and the exceptionally gifted student, but it also offered an artistic glimpse into the community in which Chopin had grown up³¹. (Broszkiewicz beautifully described Živný as Chopin's teacher, in the chapters *Jedyny syn, wymowny świat i poczciwy Żywny* and *Zielony kraj i poczciwego Żywnego zakończenie* of the already mentioned novel *Kształt miłości*.)

Vojtěch Živný was also an important character in the story *Własna melodia* by Mira Jaworczałowa (1917–2009), a Polish writer of children's and young adult books. The text was actually included in a publication which was not used directly as a reading training book for primary schools, yet it was included in auxiliary

²⁹ J. Broszkiewicz, op. cit., p. 310.

³⁰ Benedykt Kubski, Jacek Kubski, *Wypisy dla klasy VII*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warsaw 1962, pp. 59–65.

³¹ Vide: Kazimierz Maciąg, op. cit., p. 402.

material for school education.³² Jaworzczakowa described Chopin's Czech teacher as the one who by a stroke of luck discovered young Frederic's outstanding musical talent when teaching another less talented boy who lived near his family.³³

* * *

It seems sad and disappointing that Chopin's visit in Czechia was not explored by any of the well-known Polish poets even though Chopin and his music have often inspired Polish poetry.³⁴ The only exceptions were Polish writers from the Czech regions of Cieszyn Silesia and Ostrava. Some of them even visited the spa towns of western Czechia. To those Polish writers, who lived in Czechia, Chopin's life and artistic heritage was well-known. That was confirmed in the poems *Odwiedziny*³⁵ and *Pochwała życia*³⁶ by Henryk Jasiczek (1919–1976), *Marienbad*³⁷ by Władysław Sikora (*1933), *Chopinowskie na Zaolziu pejzaże*³⁸ by Jan Pyszko (1925–2008), or in the series of poems by Wilhelm Przeczek (1936–2006) *Miasto żywej wody* with a subtitle *Mariánské Lázně, styczeń 1989 r.* (1990)³⁹. Przeczek's poetry was inspired by the spa towns of western Czechia,⁴⁰ while the surrealist prose of *Marienbad* (1995) by Wiesław Adam Berger (1926–1998) only loosely referred to Chopin's visit in Mariánské Lázně. Jan Pyszko, a poet and translator, apart from having translated a collection of poems by Karla Erbova entitled *Již nikdy nedovolím požáru – Juž nikdy požarem mi nie płonąć*, was also the author of a series of plays for the Polish school theatre scene in Český Těšín entitled *Malý Chopin*⁴¹.

32 Mira Jaworzczakowa, *Własna melodia*, [in:] Stanisław Aleksandrak, Marian Wadecki, *Przez stulecia. Opowiadania z historii Polski*, Nasza Księgarnia, Warsaw 1968, pp. 391–394.

33 Vide: Kazimierz Maciąg, op. cit., p. 402–403.

34 Vide: Barbara Pabjan, *The reception of Chopin and his music in Polish society*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, 2010, issue 41 (2), pp. 343–378.

35 Henryk Jasiczek, *Odwiedziny*, [in:] *Jaśminowe noce*, Wydawnictwo SLA, Český Těšín 1959, p. 11.

36 Idem, *Pochwała życia*, [in:] *Pochwała życia*. Wydawnictwo SLA, Český Těšín 1952, p. 61.

37 Władysław Sikora, *Marienbad*, [in:] *Hustý život býval – Gęste było życie*. published by the author, Český Těšín 2002, p. 32.

38 Jan Pyszko, *Chopinowskie na Zaolziu pejzaże*, [in:] *Słowa jak kamienie*, ZLP (Związek Pisarzy Polskich), Warsaw 1993, p. 23.

39 Wilhelm Przeczek, *Dom Chopina, Drwal, Bogusławowi, Marienbad, Noc w uzdrowisku, Ciuchcia miłości, Miasto żywej wody, Ikony, Wycieczka do Franciszka*, [in:] *Notatnik liryczny*, Staromiejski Dom Kultury, Warsaw 1990, pp. 59–67.

40 Apart from Mariánské Lázně those also included Františkovy Lázně and Karlovy Vary, as indicated by the extensive selection of poetry by Przeczek entitled *Intimní bedekr* (Olza, Český Těšín 1998) published in a translation into Czech by the author of this paper.

41 To find out more about the musical inspirations in the poetry of Polish poets of the region of Český Těšín vide. Libor Martinek, *Związki literatury i muzyki w utworach pisarzy cieszyńskich*

To conclude the discussion, I wish to emphasise that Chopin's entire biography was full of minor and major events. The minor ones, including his childhood and youth, are more appreciated in literary terms, and became the focus of writers of children's and young adult books. What is encouraging is the fact that several people of Czech origin had some influence on the spiritual and artistic development of the future famous Polish pianist and composer (e.g. Vojtěch Živný, the piano teacher, or Václav Vilém Würfel, Chopin's professor at the Warsaw conservatory). Chopin's friendship in later years with Josef Slavík, a Czech violinist, also has a place in the artist's biography. Chopin's visit in Karlovy Vary was of lesser importance, yet it was filled with joy due to the emigre meeting with his family. May I also add to that Frederic's feelings for Maria Wodzińska, which developed as they both visited Mariánské Lázně. The same applied to the fabled events in Chopin's life, i.e. his alleged feelings for the suddenly orphaned (as proposed in the first version of the legend) or widowed (in the second version) Libusza in Duszniki. Chopin might have played in the Kłodzko spa town, but actually he performed for the benefit of an unknown Czech widow, who upon her husband's sudden death was left without any financial means to return home. The above list of Polish writers who drew inspiration from Chopin's life is not, quite understandably, exhaustive (the topic was studied synthetically in the previously mentioned book by Professor Kazimierz Maciąg of the University of Rzeszów entitled "*Naczelnym u nas jest artystą*". *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*). The aim of this paper was to indicate the presence, so to speak, of Czech locations or locations directly related to Czechia, and people of Czech origin who formed part of Chopin's life, and their use in belles lettres, i.e. the artistic, not documentary-biographic or academic, form; the latter served only the basis for juxtaposing historical facts with artistic fiction.

Bibliography

- Bednář Kamil, *Chopin v Mariánských Lázních*, Společnost Fryderyka Chopina, Mariánské Lázně 1961.
- Bednář Kamil, *Fryderyk a Marianna. Chopin v Mariánských Lázních*, Supraphon, Praha–Mariánské Lázně 1981.
- Berger Wiesław Adam, *Marienbad*, nakładem autora, Ostrava 1995.
- Berger Wiesław Adam, *Marienbad a jiné povídky*, tłum. E. Sojka, dodatek do czasopisma „Tvar” 1996, sv. 18.

Henryka Jasiczka Adolfa Dostala i Jana Pyszki, *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych (I)* „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, issue 1, pp. 180–199.

- Branislav František, *Divertimento a kantiléna*, Československý spisovatel, Praha 1964.
- Broszkiewicz Jerzy, *Kształt miłości*, Czytelnik, Warszawa 1967.
- Broszkiewicz, Jerzy, *Podoba lásky*, tłum. R. Vyhlídal, Svoboda, Praha 1976.
- Chopin Fryderyk, *Listy rodině a přátelům*, tłum. J. Simonides a K. Bednář, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.
- Chopin v Čechách 1835*, ed. O. Klapper, Společnost Fryderyka Chopina, Mariánské Lázně 1975.
- Erbová Karla, *Již nikdy nedovolím požáru – Już nigdy pożarem mi nie płonąć*, tłum. J. Pyszko, Sursum, Tišnov 2003.
- Goethe Johann Wolfgang, *Utrpení mladého Werthera*, tłum. E. A. Saudek, Aurora, Praha, 1999.
- Iwazskiewicz Jarosław, *Chopin*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955.
- Iwazskiewicz Jarosław, *Fryderyk Chopin (1810–1849)*, přel. J. Simonides, SNKLHU, Praha 1957.
- Jasiczek Henryk, *Jaśminowe noce*, Wydawnictwo SLA, Český Těšín 1959.
- Jasiczek Henryk, *Pochwała życia*, Wydawnictwo SLA, Český Těšín 1952.
- Jaworczakowa Mira, *Własna melodia*, w: Stanisław Aleksandrak, Marian Wadecki, *Przez stulecia. Opowiadania z historii Polski*. Nasza Księgarnia, Warszawa 1968, s. 391–394.
- Kaden-Bandrowski Juliusz, *Życie Chopina*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1938.
- Karen Jiří, *Hledání modrého tónu*, Melantrich, Praha 1979.
- Kubski Benedykt, Kubski Jacek, *Wypisy dla klasy VII*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1962.
- Kuncewiczowa Maria, *Kurgast Marienbadzki*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 272, z. 2, s. X.
- Kuncewiczowa Maria, *Miłość Chopina*, „Sygnały” 1937, nr 1, s. 7.
- Kuncewiczowa Maria, *Odkrycie Patusanu*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1983.
- Lissa Zofia, *Fryderyk Szopen. Krótki życiorys*, Związek Patriotów Polskich w ZSSR, Moskwa 1944.
- Lissa Zofia, *Nové studie z hudební estetiky*, tłum. J. Brůček, Editio Supraphon, Praha 1982.
- Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Lissa Zofia, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.
- Łopalewski Tadeusz, *Fryderyk*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1975.
- Łopalewski Tadeusz, *Fryderyk*, tłum. J. Zumr, Albatros, Praha 1986.
- Maciąg Kazimierz, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.
- Martinek Libor, *Fryderyk Chopin v české literatuře*, Slezská univerzita, Opava 2013.

- Martinek Libor, *Związki literatury i muzyki w utworach pisarzy cieszyńskich Henryka Jasiczka, Adolfa Dostala i Jana Pyszki*, w: *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych* (I), „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 180–199.
- Mareš Vladislav, *Brilantní valčík. Návštěvy Fryderyka Chopina v Čechách*, Dar Ibn Rushd, Praha 2000.
- Mareš Vladislav, *Růže pro Fryderyka*, Společnost Fryderyka Chopina – Kulturní a společenské středisko v Mariánských Lázních, Mariánské Lázně 1993.
- Milostná sonáta. George Sandová a Fryderyk Chopin v dopisech*, ed. M. Tomášková, tłum. M. Tomášková, Odeon, Praha 1989.
- Norwid Cyprian Kamil, *Chopinův klavír*, tłum. Jan Pilař, Odeon, Praha 1983.
- Pabjan Barbara, *The reception of Chopin and his music in Polish society*, w: „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2010, nr 41 (2), s. 343–378.
- Pávek Josef, *Chopiniana*, Lyra Pragensis, Praha 1976.
- Przeczek, Wilhelm, *Intimní bedekr*, tłum. L. Martinek, Olza, Český Těšín 1998.
- Przeczek Wilhelm, *Notatnik liryczny*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 1990.
- Pyszko Jan, *Słowa jak kamienie*, Warszawa, 1993.
- Sand George, *Psaní o lásce. Z francouzského originálu George Sand, Correspondance*, Paris, Garnier Frères, t. IV. „A Adalbert Grzymala (Nohant, fin mai 1838)”, tłum. J. Simonides, Supraphon, Praha 1983.
- Sierpiński Zdzisław, *Warszawa pana Fryderyka*, „Nowe Książki” 1959, nr 23, s. 1424–1425.
- Sikora Władysław, *Hustý život býval – Gęste było życie*, tłum. L. Martinek et al. własnym nakładem autora, Český Těšín 2002.
- Sikora Władysław, *Svátky v Mariánských Lázních*, tłum. L. Martinek „Obratník” 1997, nr 16, s. 22.
- Sikora Władysław, *Svátky v Mariánských Lázních*, tłum. L. Martinek, „Literární noviny” 1999, nr 47, s. 14.
- Simonides Jaroslav, *Praha je město vcelku pěkné*, Společnost Fryderyka Chopina, Kulturní a společenské středisko města Mariánských Lázní, Mariánské Lázně 1953.
- Siwkowska Janina, *Nokturn czyli rodzina Fryderyka Chopina i Warszawa w latach 1832–1881*, sv. 1–3, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, 1988, 1996.
- Siwkowska Janina, *Pan Chopin opuszcza Warszawę*, Książka i Wiedza, Warszawa 1969.
- Siwkowska Janina, *Tam, gdzie Chopin chodził na pół czarnej... Stylizacje*, Książka i Wiedza, Warszawa 1959.
- Słownik polskich spisowatelů*, ed. L. Štěpán, Libri, Praha 2000.
- Słownik spisowatelů. Polsko*, ed. Otakar Bartoš, Odeon, Praha 1974.
- Tarasti Eero, *A narrative grammar of Chopin's G minor Ballade*, Minds and Machines, „Journal for Artificial Intelligence, Philosophy and Cognitive Science” 1992, nr 2 (4), s. 401–426.

Wodzińska-Kościelska Józefa, *Fryderyk Chopin v Mariánských Lázních roku 1836*, tłum. Jaroslav Simonides., Společnost Fryderyka Chopina Mariánské Lázně 1973. *Zde zní ozvěna jeho tónů*, ed. O. Klapper, Společnost Fryderyka Chopina, Mariánské Lázně 1983.

Zemek Oldřich, *Chopinovské akordy. Cyklus basin*, Mariánské Lázně: Polské kulturní středisko – Společnost Fryderyka Chopina, Praha 1967.

Internet Sources

Juliusz Kaden-Bandrowski: <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/bibliography/id/2507>, [access: 23.09.2014].

Libor Martinek

Literature reflecting on Frederic Chopin's visits to the spa towns of western Czechia

Summary

The composer Frederic Chopin is connected with Czechia through a number of visits (in Carlsbad, Prague, Děčín, Teplice, and Marienbad) which he spent joyfully meeting his family, who lived in the Russian-occupied Poland. In Czechia, he met and fell deeply in love with Maria Wodzińska, who, unfortunately, did not reciprocate his feelings. In Prague, he became acquainted with Czech national revivalists (Václav Hanka, among others) and with famous composers of the time. In Vienna, the centre of the Habsburg monarchy, he met many Czech composers and befriended the violinist Josef Slavík. Chopin was invited to play in several Czech castles; he received a particularly warm welcome in Děčín. His music teachers in Warsaw were of Czech origin.

Chopin's numerous relationships with Czechia inspired the establishment of the Frederic Chopin Society, the international festival held in Mariánské Lázně (formerly Marienbad), and even musicological symposia. Many Czechs – poets, fiction writers, literary historians, musicians, and music scholars – emphasised how Chopin and his music influenced them. They were inspired by the many notable facts associated with Chopin's visits and experiences in Czechia and in other locations throughout the Austrian Empire; by his romantic life, democratic thinking, per-

sonal qualities, and artistic skills. Various interesting literary works include poetry collections by Kamil Bednář, Jiří Karen, Josef Pávek, Oldřich Zemek, Karla Erbová, and a collection of three novellas by Vladislav Mareš.

Apart from writing about Czech Chopin-related works and translating key Polish *chopiniana* into Czech, the author of this study focuses mainly on the interpretation of the relations between literature and music in the works of these Polish writers: Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Łopalewski, Janina Siwkowska, Maria Kuncewiczowa, Juliusz Kaden-Bandrowski, Jerzy Broszkiewicz, Mira Jaworczakowa and more.

Keywords: Fryderyk Chopin, Music, Poland, Polish literature (Belles-lettres, Memoirs), West Bohemian Spa

Fryderyk Chopin w uzdrowiskach zachodnich Czech – literackie świadectwa

Streszczenie

Fryderyk Chopin związany jest z Czechami poprzez liczne wizyty w tamtejszych uzdrowiskach (Karlowe Wary, Praga, Děčín, Cieplice i Marienbad). W Czechach poznał i zakochał się nieszczęśliwie w Marii Wodzińskiej. W Pradze zapoznał się z Václavem Hanką, reprezentującym czeskie odrodzenie narodowe, a także ze słynnymi kompozytorami tamtych czasów. Kompozytor został zaproszony do koncertowania w kilku czeskich zamkach; otrzymał szczególnie ciepłe powitanie w Děčinie. Jego nauczyciele muzyki w Warszawie byli pochodzenia czeskiego. Liczne relacje Chopina z Czechami przyczyniły się do powstania Towarzystwa Fryderyka Chopina, międzynarodowego festiwalu odbywającego się w Mariańskich Łaźniach (dawniej Marienbad), a także do organizacji sympozjów muzycznych. Osoba i twórczość Chopina zainspirowała licznych czeskich twórców i artystów (m.in. Kamila Bednářa, Jiří Karna, Josefa Pávka, Oldřicha Zemka oraz Vladislava Mareša).

Uzupełniający charakter mają uwagi dotyczące interpretacji relacji między literaturą a muzyką w twórczości polskich pisarzy (m.in. Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Łopalewskiego, Marii Kuncewiczowej, Juliusza Kadena-Bandrowskiego).

Słowa kluczowe: Fryderyk Chopin, muzyka polska, literatura piękna, pamiętniki, zachodnie czeskie uzdrowiska

Libor Martinek – Associate Professor, University of Wrocław, Ph.D., associate professor at the Institute of Bohemism and Library Studies of the University of Silesia in Opava, since 2012 also an associate professor at the University of Wrocław, a translator of the Polish language. Main interests: Czech and Polish literature. Recently published works: *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé*. I. díl. *Od středověku po interetnické vztahy v literatuře 20. století* (Opava 2009), *Hledání kořenů. Literatura Krnovska a její představitelé*. II. díl. *Od národního obrození do současnosti* (Opava 2010), *Fryderyk Chopin v české literatuře* (Opava 2013), *Władysław Sikora. Monografie* (Opava 2014), *Identita v literatuře Těšínska* (Kielce–Opava, 2015), *Henryk Jasiczek. Monografie* (Opava, 2016), *Óndra Łysohorsky. Monografie* (Wrocław, 2016).
E-mai: libor.martinek@pff.slu.cz.

Radomil Novák*

 <https://orcid.org/0000-0002-1458-6837>

Contrapuntal text and rondo (in the poetry of Desmond Egan and Jaroslav Seifert)

Contrapuntal texts of Desmond Egan

The Irish poet Desmond Egan¹ uses a specific form of poetic text in his poems. The traditional strophic text is accompanied by another column on the right, which forms another poem, and both poems (columns) are provided with a common title. The other poem is not written under the first as its potential continuation but is written and printed (usually in italics) to the right of the first poem as its descant. An apparent tension exists between the two poems (columns of text) and the reader asks himself whether the two texts are interrelated apart from the common title, how they are related, and how they should be read and interpreted. This article will try to understand whether comprehension and interpretation of such a poem (text counter text) is possible while utilising the apparent similarity with the principle of counterpoint in music (literally point counter point, or precisely note counter note).

* Mgr. Ing. Radomil Novák, Ph.D., University of Ostrava, Department of Czech Language and Literature with Didactics, Fráni Šrámka 3, Ostrava, 70900; e-mail: radomil.novak@osu.cz

1 Desmond Egan (*15.07.1936) was born in the small town of Athlone in the central part of Ireland. He received his doctoral degree in English from Dublin University and became a teacher of English and Ancient Greek at Newbridge College. Since 1987 he has devoted his life to poetry. In the Czech Republic two books of his selected poems have been published in translation by Ivana Bozděchová: *Smiluj se nad básníkem* (Praha, 1997) and *DESpektrum* (Brumovice, 2002). The selected poems include a cross-section of Egan's work from his first collection *Midland* (1972), via his further major poetic works, such as *Seeing Double* (1983), *A Song for My Father* (1989), *In the Holocaust of Autumn* (1949) and *Famine* (1997), up to his most recent achievements, including *Music* (2000) and *The Hill of Allen* (2001).

Counterpoint in music was the basic composition technique of the Renaissance and Baroque periods, built over several parallel melodic lines (parts) forming a harmony together: a tune is accompanied by another (or more) separate tune(s) while observing the strict rules of the progress of the tunes and the chords created by their being joined together. The resulting chord should make sense both vertically (harmonically) and horizontally (melodically). Special attention is paid to dissonances, whose placement in the composition is only permitted in certain specific places. The melodies' independence is mainly manifested by their rhythms. An important element of counterpoint is imitation (repetition of a tune or its beginning in another part). Just as in music, where the study of counterpoint develops the ability to hear and imagine several tunes together (and to listen to and perform polyphonic compositions), so too in poetry the knowledge of this building principle can help understand and interpret contrapuntal text with all its specifics.

In the effort to find an equivalent to the contrapuntal principle in poetic text, the main issue is the principle of simultaneity – the creation and development of two or more concurrent verbal discourses (texts). Calvin Smith Brown comments that if the artistic intention of the poet is to make any sense, the individual parts of the text must be separate, nearly independent, and yet related. They must be based on a unified idea, but this principle excludes the possibility of simultaneous utterance. Brown gives two examples of a kind of simultaneity. One is a play of words where one word, in a certain context and at the same time, can have two different meanings, as a presentation of one and the same thing with two aspects (in music this is enharmonic substitution). And the other is association of words. This is again the same word, only in different contexts, not two different things presented simultaneously.²

In a contrapuntal text its printed form plays a specially important role, since this is the only form allows us to see the text columns side by side, representing relatively separate parts (discourses). The reader may be taken aback by the graphic format of the text and must read the individual columns (usually placed side by side) one by one. The text's interpretation and search for the overall purpose relies on the reader's memory and ability to unveil the relations between the columns on different levels – on the level of words, phrases, verses or strophes. The title of the poem may be of help to the reader, referring to the unifying theme of all parts (columns) of the poem.

As in music, to perform and understand a polyphonic composition requires the study of the individual parts for the performer and later the listener to understand the way the tunes are developed and layered together and to be able to appreciate the resulting harmony. In vocal polyphony the lyrics help us to understand the composition, in which a variation or segment of a single idea is shared by all parts in a given movement of the composition.

2 Calvin Smith Brown, *Music and Literature*, University Press of New England, 1987, p. 38–43.

In the case of the auditive perception of a contrapuntal text, two or more reciters are needed (subject to the number of parallel columns of the text) who can recite the individual columns simultaneously. They can use different recitation techniques for this purpose to highlight the most important moments of the individual parts of the poem. Recitation of contrapuntal texts involves voice overlapping, thus entailing partial misconception on the part of the listener. In this form of perception of a poetic text, the audio experience may be more important to the reader, reflecting, to a certain extent (and in a stylised manner) the authentic reality around us by the fragmentary and simultaneous nature of the individual happenings.³ But as was already mentioned, interpretation of the poem may only be completed by an understanding of the texts of the individual columns and clarification of their mutual relations, which is only possible when the poem is read on paper.

The purpose of the contrapuntal texts by Desmond Egan is not to find an accurate literary equivalent to counterpoint in music. Egan's effort is poetically emancipated and artistically independent, with clear inspiration by the music principle. His texts also visibly reflect the influence of Irish folk traditions, both in the selection of themes (Irish myths), and in the technique – the musicality of the poetry.

Egan has used the contrapuntal technique since 1983. The developmental fore-concept of his contrapuntal texts is quick alternation of discourses visually presented as two separate columns of text:

her hand
 on her shoulder
 her hair
 in my face
 her eyes
 in my eyes
 my heart in a race⁴

The independence of the two columns, except for the last verse, is supported on the meaning axis by the split of the female (her) and the male (my) principle. The selected graphic form of the poem (including the pauses between the alternating utterances) emphasizes the independence and separation of the two parts. At the same time, the graphic form attracts attention to both subjects equally, increasing the tension between them and evoking a loving dialogue. Despite the emphasized independence,

³ The CD recording *Desmond Egan – DESpektrum*, published as part of the selected poems with the same title (Carpe diem, Brumovice 2002).

⁴ D. Egan, *DESpectrum* (I. *Diarmaid's Dilemma, The Pursuit of Diarmaid and Grainne*, Midland, 1972), Brumovice, Carpe diem, 2002, p. 100.

the poem only acquires its full sense in the interpretative interconnection of the two parts (the male and the female principle).

This principle may not always be represented by alternating utterances strongly supported by a graphic separation. In a more detailed view there may be separate words or verses performing different roles in the text according to the author's intention, and as in the previous example continuously maturing towards increasing independence. A space may be left for further development in the mind of the reader as in the following text:

whimpering crying for ages
to the relentless eyes

and this she described the tide
creeping furrowed sands carrying
night

towards

them⁵

The pause between words leaves space – in the horizontal as well as vertical direction – for the reader's imagination and own completion (What did she describe? What does the tide carry?), creating a great potential for confrontation between the poet's intention and his reader's perception. These specific spaces increase the tension in the text, or can be waiting for an echo of the already uttered words.

In the following individual cases the space between words and verses may just be a pause emphasizing the partial or final point. The following example increases the tension by repetition:

or a squirrel
floating
 floating
over dipping October fingers⁶

Most often, though, the separated words or verses (in brackets or by use of a different font type) identify a second, inner voice, mirroring and reflecting the first voice. This is documented by increasing activity and self-recognition of the second voice:

⁵ Idem, *DESpectrum* (l. *The pursuit, The Pursuit of Diarmaid and Grainne*, Midland, 1972), p. 104.

⁶ Idem, *Collected Poems*, The National Poetry Foundation. University of Maine at Orono, 1983, p. 56.

and the halldoor like a car's
 scraping open the cold night
 knockerechoed dimmed
 into street amber with streetlights
 (*so late*)

I was thinking of the woods
 quietened by its nonexistent stars

*so were you*⁷

The typical contrapuntal texts by Egan represent the basic principle of the technique of counterpoint – simultaneous layering of separate text lines (parts, voices). Their creation is led by the goal of creating harmonies to fulfill the poet's idea of their theme. Special attention is drawn to the contrasts and confrontations between the parts (similar to dissonances in music). The independence of the voices is manifested by the different time duration, the narrator's perspective, the difference in motifs. Important linking elements include motif or keyword repetitions by the other voice. The repetitions can be literal or synonymic.

As was already mentioned, counterpoint in music develops the ability to hear and understand polyphony. In literature, similarly, the reader can synthesize the individual levels of meaning into the purpose and message of the poem as a whole. This may be achieved on condition that the individual texts, although independent in their meaning, are built over a shared unifying theme.

Now interpretations of a couple of texts will try to demonstrate these theoretical considerations in practice. The poem *Last day of May* (*Seeing double*, 1983) makes us witness an impressive rendering of hope leaving with the last May day:

why did you stand there
 thinking out the gable window?

*rain falls straight
 in the warmth
 the vegetation*

like something that didn't fully happen
 the grass
 lay soggy and lush it was
 littered with petals round the crabapple tree
 where an odd one still hung

*roads fill in fill in
 the ditches are nests
 and houses empty with
 long long evening of
 the longest day*

drooping making lifesounds
 with a sad pigeon somewhere down the woods

where the cuckoo hides

7 Idem, *Collected Poems*, p. 67.

somewhere down the woods

where the swallows lift

*and I go mowing
trying not to care⁸*

The left column, framed by a rhetoric question, uses the past tense, the du- and the er-form. The text depicts what used to be, what slowly falls into oblivion, or even makes an impression of never having happened. The elusiveness and sorrow accompany May's departing hope (one remaining apple, fading, a sad pigeon). By way of contrast – the right column – the use of the present tense, the er- and the ich-form, evoke the currently lived moment, which is fulfilling (the warmth of vegetation, the filled in roads, the long evening).

The basic tension of the whole poem (harmony) follows from the confrontation between the past (the left column) and the present (the right column in italics), of the finished and non-living against the fully lived. And yet they are two sides of the same thing: the past hiding its long-past present, and the present anticipating its near past.

The interconnection of the two columns is supported by motifs (the grass, mowing the grass, the pigeon, the cuckoo, the swallows), poetic descriptions and repetitions [somewhere down the woods; roads fill in fill in; long long evening]. The theme of the poem (hope leaving with the last May day) suggested at the beginning of this interpretation thus stands out from the described harmony in a more pronounced, more plastic way.

Other poems reveal, by interpretation and comparison of the two columns; for example, the contrast between war and peace (*Májový den*) or a confrontation between human fire (music) and coldness (emptiness, death) in the poem *O potřebě filozofie* (both in *Double seeing*, 1983). Egan tries to find the best way to show various points of view, ways to perceive a phenomenon, always by means of original imagination drawing from a particular landscape, particular human stories and fates (see for example *Ballyferriter, Peninsula*, 1992). Specially suggestive is the use of the technique of double seeing in the collection *In the Holocaust of Autumn* (1994), where the individual sections confront different concepts of time as the central motif: autumn symbolises death linked to the suffering brought by holocaust. The separate texts offer different perspectives of the approach to the destinies of nations and individuals, victims and murderers.

The model of contrapuntal texts in Egan is not repeated mechanically, but rather always acquires new forms and meanings. The poem *Návrat v májový večer* (*A song for my father*, 1989) describes a mood of a landscape in the left column, poetically and yet in a civilian way, while the right column offers an idea of Camus.

⁸ Idem, *DESpectrum*, p. 124.

The clash of the two voices supports the demonstration of the philosophical idea: in an overlap of the world of nature and the world of ideas.

A rather different function can be found in the poems where one of the parts only complements the other or enriches the other with further situations and meanings. This way, the main idea and its grasp by the reader are emphasized. The other column may also contribute to the atmosphere of the text as a whole. The poem *In memoriam Bill Evans (A song for my father, 1989)* is a dialogue between the poet and the pianist across the boundaries of time (the poem is devoted to the jazz pianist Bill Evans):

his reaching piano fingers	
his paleness the glasses	<i>it's love</i>
the submissive listening head	<i>this time it's</i>
	<i>love</i>
will sink no more into chords	
he has slipped out unsmiling	<i>my</i>
through the drinks the night talk the barmaids	<i>foolish</i>
before the end of this final set	<i>heart</i>
at 51 to die ⁹	

While the left column introduces the famous jazz pianist, the right includes a fragment of the lyrics of a popular song of the 1950s which Evans liked to play. The whole text creates a plastic contour of the musician and the atmosphere of his world of music.

All these examples show that only a holistic view – interpretation of both columns – reveals the ultimate meaning of the text. This only confirms that although the two texts are independent, only in mutual harmony do they convey their message. The opening parallel to counterpoint in music helps us to understand, by means of switching between the parallel thinking about the music principle and its literary counterpart, the structure of the text, to answer formerly asked questions about the relation between the individual poems (columns), about their links and about how the poem as a whole can be read and understood.

⁹ Ibidem, p. 194.

Rondo by Jaroslav Seifert

The cycle *Mozart v Praze (Mozart in Prague)*¹⁰ by Jaroslav Seifert¹¹ offers a parallel to classicist music with its balance, closeness and the sense of order of things. The thirteen unnumbered rondos are built around the music principle of this multi-part form, where the main idea is often repeated and with each return is interspersed with different contrasting ideas.

The rondo is an ancient form originating from a dance arrangement alternating solo performances by individual dance couples with the dances of all dancers together. In France in the 13th–15th centuries, rondeau was a genre of dance song with a chorus, performed by a choir and soloists. Rondo was frequently used in the Baroque period (P. E. Bach) and in classicist music as an optimistic finale of sonatas, chamber compositions, symphonies and concertos (Mozart, Beethoven).¹²

The Italian word rondo and its French counterpart rondeau means a circle. In connection with music the word means singing in a circle, i.e., alternations of the same chorus with differing strophes (i.e., continuous returns of the chorus in a circular movement). This principle of a circle is used by Seifert in individual poems, i.e., the idea – motif – new and contrasting in a poem, is the link to and the basis of the following poem. If you mark the individual ideas – motifs – by the letters of the alphabet, the motivic structure of the cycle can be schematically expressed as follows: AB-BC-CD-(...)- XA.

Seifert also uses the principle of a circle across the cycle, which begins and ends with the same motif: the search for a grave (Muse) in a cemetery. Z. Pešat notes to this that “in harmony with the order of the used form the poet decomposes the miniature story skeleton down to the individual lyrical moments”¹³.

The linked nature of the whole is further supported by the way the motifs are constructed, based on repetitions of motif in different contexts, see for example the motif of grapes and vineyards¹⁴:

¹⁰ The cycle was issued in 1964 by the Československý spisovatel publishing house in Prague as part of the collection called *Praha* in Complete Works, vol. VI; originally issued as a bibliophilic print with the title *Praha a věnec sonetů*.

¹¹ Jaroslav Seifert (1901–1986) is a Czech poet who entered the world of literature in the 1920s with his collection of proletarian poetry *Město v slzách*, followed by poetic works (*Na vlnách TSF*) and works in his individual style. His basic motifs include the city (*Světlem oděná*, 1940), the woman in various forms (*Píseň o Viktorce*, 1950), the earth (*Zhasněte světla*, 1938), death (*Koncert na ostrově*, 1965), time and music, with frequently repeating Mozart themes (*Býti básníkem*, 1983)). Seifert is the only Czech holder of the Nobel Prize for literature.

¹² Luděk Zenkl, *ABC hudebních forem*, Supraphon, Praha 1990, p. 126, 129.

¹³ Zdeněk Pešat, *Jaroslav Seifert*, Československý spisovatel, Praha 1991, p. 186.

¹⁴ Another example may be the motif of the song:

[– Tu píseň? (–The song?) Možná. (Maybe.) Uvidím! (I will see!)
Však hostitelka nepovolí. (But the host will not yield.)

(5th rondo)

zrávaly jste tu, hrozny vína, (you used to ripen here, you wine grapes,)
 a ten, jenž tenkrát trhal vás, (and he who then picked you,)
 myslil na ústa milenčina... (thought of his mistress's lips...) (4th rondo)¹⁵

A vinice, blízko je Řím, (And the vineyard, Rome is close,)
 tam květů je, až hlava bolí. (there are blossoms making the head ache.) (5th rondo)

A ten, jenž spával na hroznech, (And he who used to sleep on the grapes,)
 bloudí tu ještě po pokoji... (still wanders around this room...) (11th rondo)

Vyrvali révu do kořenů (The vines were torn out with their roots)
 a mělkou studnu zavál sníh. (and the shallow well was filled with snow) (12th rondo)¹⁶

The cohesion is also supported by the continuous extension of the meanings of the individual motifs (dead – dead Josefína – host – mistress) and hidden associations (grave – hearse – dead – time – memory). The method of continuous unveiling of the lyric story, blurred by the perspective of the deepness, unfinished sentence and hints, reflects the same thematic areas (death, love, music, poetry), reinforcing them by repetitions (choruses), which significantly build up the tension in the text.

The whole cycle is framed by the theme of the search for a grave. This motif is connected with the motifs of death and ruin, all veiled in the atmosphere of night and graveyard. The hidden dreaminess is supported by the longing to wake up the dead, i.e., to wake up dead memories and overcome the time created space of oblivion, ruin and nothingness. Although death is refined by love, in contrast it is underlined by the motif of coldness and winter.

Addio, krásný plameni, (Addion, you beautiful flame.)
 nápěv se lehce dotkl čela. (the tune has lightly touched the forehead.) (6th rondo)

Zpěvák, jenž k písni nabral dech, (The singer taking in breath to sing the song,)
 teď mlčí; škoda nebylo jí, (now keeps silent, no pity,)
 však začnem jinou, není spěch...] (let me begin another one, there is no hurry..) (11th rondo)

Jaroslav Seifert, *Zpěvy o Praze*, Československý spisovatel, Praha 1968, p. 134, 135, 140.

15 For the sake of easier orientation within Seifert's work, the rondos are provided with fictitious numbers according to their sequence in the text.

16 Jaroslav Seifert, *Zpěvy o Praze*, pp. 133, 134, 140, 141.

The love context overlaps the latter half of the cycle, focusing more on the connection between the Mozart myth and Prague. Seifert adores Prague as a place of peaceful rest, as a unique value:

Budu se vracet neznámý (I will return unknown)
a chudý, třeba v dešti, v zimě, (and poor, maybe in the rain and cold,)

a v koutku lůžko ze slámy (but the straw bed in the corner)
bych nezměnil za palác v Římě. (I would never exchange for a palace in Rome)¹⁷
(8th rondo)

Seifert makes a myth of certain facts connected with Mozart's visits to Prague, especially the warm welcome and recognition he received from Prague audiences, or the enthusiastic to uncritical response to the premieres of his compositions and operas. He balances adoration of Mozart's music and the greatness of the city whose inhabitants were able to appreciate Mozart's music during the course of his life (unlike those in Vienna). Mozart motifs are constantly linked to adorations of Prague. Mozart's last parting with Prague features signs of fatigue, fatality and foreseen death:

... Jako rány hran (... As the bell tolls for the dead)
zněly mu tenkrát hlasy zvonů; (he heard the bell chimes then;)

nechtělo se mu vyjet z bran (not wanting to leave the gates)¹⁸

The contrast between dance and the loneliness of the dead (Mozart's funeral) serves Seifert as an ironic depiction of Vienna. The only consolation for the dead is the chiming of the Prague bells, paradoxically anticipating his death. Only emptiness, silence and oblivion are left, soon replaced by light and glory:

když prošel tmou a vcházel pak (after walking through the darkness he entered)
už přímo do světél a slávy (directly the lights of the glory)¹⁹

The opening motif of a playing flute is connected to loving desire, as well as to the desire to overcome words and come closer to music. Words limit him too much in his expression and tie him in the effort to tell the essential, for the poet is aware that there is always something unsaid, something beyond him:

¹⁷ Ibidem, p. 137.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p. 138.

Kdybych na flétnu uměl hrát, (If only I could play the flute)
tak jako umím verše s rýmy! (like I play with verses and rhymes!)²⁰ (1st rondo)

As noted already, the whole cycle is closed into a circle by its opening motif of the search for a grave. This motif evokes the congeniality of Mozart's music and is connected with the motif of looking for the Muse that would help the poet fulfil his desire to go beyond words. This desire, however, remains an illusion:

Mé verše jsou však z olova, (My verses are of lead, though)
toužil jsem marně po té Múze (my desire for the Muse was in vain)²¹ (13th rondo)

The search for Mozart's grave repeats in Seifert's works (see for example the collections *Noční divertimento*, *Býti básníkem*, 1983). It is more than just piety for the composer, an intimate gesture, it is also a symbol of the search for the order of things and the purpose of this world. Mozart becomes one of the symbols creating the genius loci of Prague – Seifert's city.

Seifert's work uses rondo in a very sophisticated and complex way. The theme of the Mozart myth is introduced using a form belonging to the period of classicism, the style in which Mozart wrote his music. The principle of a circle interconnects the individual motifs and the cycle as a whole, its poetic imitation bears the same signs as rondo in music: clarity, order, symmetry, modesty, balance, respect for rules.

Conclusion

The work of both poets shows a significant inspiration by music. Both poets want their readers to feel the same as when listening to music. This is most clearly seen in the thematic rendering of music, compositions and composers in their poems (see for example the Mozart-like composition by J. Seifert called *Noční divertimento*, or Egan's collection *Music* monothematically focusing on music). In addition to the music themes both poets also approach music by using music principles to compose their poems.

The question is to what extent Egan's contrapuntal texts and Seifert's rondos can be seen as literary equivalents to the music forms of the same names. This article tries to show that poems of the analysed poets in fact materialise the respective music principles: the text counter text in Egan's counterpoint, and the rondo (circle) principle with chorus returns in Seifert. Werner Wolf speaks about the implicit form of reference from one medium to another, called imitation. In

²⁰ Ibidem, p. 130.

²¹ Ibidem, p. 142.

his opinion the principle of imitation lies in that “the medium of the analysed work imitates signs of a foreign medium with its own, as a rule formal means, thus referring to the other medium by iconic similarity”²². The problem of the typology of the mentioned intermedial phenomenon is in the fact that if the principles of counterpoint or rondo were considered as general structural principles transferable to another mode of art, not only to literature, then we might also incline towards transmedialisation. This too involves transporting formal (or content) concepts from one medium to other media, creating indirect relations between these media, which however do not affect the creation of the purpose of the particular artefact. Such transport is however conditioned by the non-specificity of the phenomena, i.e., their universal function (such as the principle of variation). There is a question of whether the principle of counterpoint or rondo is a specific phenomenon, i.e., belongs exclusively to music, or whether one can imagine their universal action.

Leaving aside the issue of the intermedial typology of the two principles, the conclusion of this article rests mainly in the area of the reader’s perception of poetic texts whose graphic form or theme inspires music references. The author has come to the conclusion that knowledge (active and passive) of the music principles of counterpoint and rondo can help readers in these particular cases understand the deeper layers of the structure, theme and the ultimate purpose of the poetic texts.

Bibliography

- Bozděchová Ivana, *Desmond Egan – Hlas irské krajiny (Domov jako inspirace a téma)*, „Světová literatura” 1994, no. 2, pp. 165–168.
- Brown Calvin Smith, *Music and Literature*, University Press of New England 1987.
- Novák Radomil, *Hudba jako inspirace poezie*, Ostrava 2005.
- Novák Radomil, *Česká literatura jazzující*, Ostrava 2012.
- Pešat Zdeněk, *Jaroslav Seifert*, Československý spisovatel, Praha 1991.
- Wolf Werner, *Intermedialita: široké pole významů*, „Česká literatura” 2011, no. 59, pp. 62–85.
- Zenkl Luděk, *ABC hudebních forem*, Supraphon, Praha 1990.

²² Werner Wolf, *Intermedialita: široké pole významů*, „Česká literatura” 2011, no. 59, p. 70.

References

- Egan Desmond, *Collected Poems*, The National Poetry Foundation. University of Maine at Orono 1983.
- Egan Desmond, *DESpectrum*, trans. I. Bozděchová, Carpe diem, Brumovice 2002.
- Egan Desmond, *Smiluj se nad básníkem*, trans. I. Bozděchová, Volvox Globator, Praha 1996.
- Seifert Jaroslav, *Zpěvy o Praze*, Československý spisovatel, Praha 1968.

Radomil Novák

Contrapuntal text and rondo (in the poetry of Desmond Egan and Jaroslav Seifert)

Summary

This paper is concerned with the complicated relationships between poetry and music. It tries to show that one of the common denominators between both arts can be the musical form in poetry, strictly speaking a method of poetry creation based on a musical principle. For this paper, two illustrations of this process are chosen: an Irish poet Desmond Egan's contrapuntal poems (chosen from all Egan's poetry) and a Czech poet Jaroslav Seifert's *Mozart in Prague*.

The conclusions concern the impact on the reader's reception of poetic texts, which in their graphic form or theme stimulate references to music. We conclude that knowing (active and passive) the musical principles of counterpoint and rondo can help readers to better understand the structure, theme and meaning of the texts.

Keywords: Music Principle, poetry and music, Contrapuntal Poems, Rondo, Desmond Egan, Jaroslav Seifert

Tekst kontrapunktyczny i rondo (w poezji Desmonda Egana i Jaroslava Seiferta)

Streszczenie

Artykuł dotyczy skomplikowanych relacji między poezją a muzyką. Próbuje pokazać, że jednym ze wspólnych mianowników między obiema sztukami może być forma muzyczna w poezji, ściślej mówiąc metoda tworzenia poezji oparta na zasadzie muzycznej. W tym celu wybrano dwie ilustracje tego procesu: wiersze kontrapunktyczne poety irlandzkiego Desmonda Egana i czeskiego poety Mozarta Jaroslava Seiferta w Pradze (wzięto pod uwagę wybrane utwory z ich dorobku). Wnioski dotyczą wpływu na odbiór tekstów poetyckich, które w formie graficznej lub temacie wskazują na odniesienia do muzyki. Wnioskujemy, że znajomość (aktywna i pasywna) zasad muzycznych kontrapunktu i rondo może pomóc czytelnikom lepiej zrozumieć strukturę, temat i znaczenie tekstów.

Słowa kluczowe: zasada muzyczna, poezja a muzyka, poemat kontrapunktyczny, rondo, Desmond Egan, Jaroslav Seifert

Mgr. Ing. Radomil Novák, Ph.D., graduated from the Faculty of Arts, University of Ostrava, majoring in Czech language, music education and choir conducting (1992–1997), and received his Ph.D. in Czech literature at Masaryk University in Brno in 2004. Since 1999 he has worked as assistant professor at the Department of Czech Language and Literature with Didactics, Pedagogical Faculty, University of Ostrava, with his research focus on 20th century Czech literature and the relationships between literature and music: *Hudba jako inspirace poezie (Music as poetry inspiration)*, Ostrava 2005; *Česká jazzová literatura 1918–1968 (Czech Literature and Jazz 1918–1968)*, Ostrava 2012.

Małgorzata Gamrat*

 <https://orcid.org/0000-0002-6588-7533>

Szkarłatna partytura Ralfa Isaua jako przykład recepcji twórczości Franza Liszta w literackiej kulturze popularnej

Wydana w 2007 roku powieść – *Die Dunklen* (tytuł polskiego przekładu: *Szkarłatna partytura*)¹ – Ralfa Isau znakomicie wpisuje się w modny na przełomie XX i XXI wieku model powieści spopularyzowany przez amerykańskiego pisarza Dana Browna. Pełna jest ona niespodziewanych zwrotów akcji, intryg tajnych stowarzyszeń i szlachetnych, znakomicie wykształconych bohaterów walczących o dobro ludzkości. W powieści niemieckiego pisarza głównymi bohaterami zostali muzycy, zaś jeden z najważniejszych elementów stanowi muzyka Franza Liszta. Polski czytelnik mógł się zapoznać z utworem Isaua w 2011 roku na dwa lata przed ukazaniem się *Inferno* Dana Browna, który również włączył do swojej narracji muzykę węgierskiego kompozytora².

Jak twierdzi niemiecki pisarz, inspiracje dla swoich powieści znajduje w rzeczywistości³, którą postrzega jako pełną niesłychanych zdarzeń. Jak sam podkreśla,

* Dr hab.; Akademia Sztuki, Wydział Edukacji Muzycznej, Zakład Edukacji Muzycznej, al. Niepodległości 40, 70-404 Szczecin; e-mail: malgorzatagamrat@gmail.com

1 Zob. R. Isau, *Die Dunklen*, Piper, München 2007; wersja polska: idem, *Szkarłatna Partytura*, tłum. B. Szymkowski, Telbit, Warszawa 2011. Ralf Isau to bardzo popularny w Niemczech pisarz, często określany mianem „niemieckiego Dana Browna”. Piśze głównie powieści z gatunku fantastyki i teksty dla dzieci. Do najbardziej znanych należą: *Neschan-Trilogie* (1995–1996): *Die Träume des Jonathan Jabbok*, *Das Geheimnis des siebten Richters*, *Das Lied der Befreiung Neschans*, powieść *Die geheime Bibliothek des Thaddäus Tillmann Trutz* (2003), dwie trylogie *Die Chroniken von Mirad* (2005–2006): *Das gespiegelte Herz*, *Der König im König*, *Das Wasser von Silmao* oraz *Der Zirkel der Phantanauten* (2008–2009) (*Der Tränenpalast*, *Metropoly*, *Der Feuerkristall*) czy powieść *Die Masken des Morpheus* (2013).

2 Zob. D. Brown, *Inferno*, tłum. R.J. Szmidt, Sonia Draga, Katowice 2013 (wyd. oryg. 2013).

3 Zob. Wywiad z pisarzem dla portalu „Die Blaue Seite”: *Die Ideen kommen eigentlich aus dem wirklichen Leben* <https://die-blaue-seite.de/interview-mit-ralf-isau> [dostęp: 12.11.2016].

jego „fantastyka stanowi pomost do cudów realnego świata”⁴. Nie jest ona rodzajem ucieczki od rzeczywistości – przeciwnie, pozwala lepiej zrozumieć nasz świat i otwiera nowe perspektywy postrzegania go⁵. Taka też jest omawiana, traktująca o ciemnej i jasnej stronie człowieka i tworzonej przezeń muzyki, powieść. Utwór, który doskonale zakorzeniony został w realiach historycznych, łączy w sobie prawdy i zmyślenia – jakby to ujął Goethe – historyczne i współczesne postaci, zdarzenia, realne miejsca oraz instytucje przeplatają się z fantastycznymi teoriami i naukowymi faktami, które stanowią podstawę dla dramatycznych, często Brownowskich elementów powieści.

Uczynienie jednym z bohaterów XIX-wiecznego kompozytora, umiejscowienie w centrum fabuły jego muzyki oraz wplecenie weń poglądów estetycznych artysty pozwala pisarzowi na stworzenie oryginalnej konstrukcji i jednocześnie na włączenie się w prace upowszechniające twórczość Liszta, związane z obchodami jego dwusetnych urodzin (rok 2011). Pisarz „daje nam wykład” z historii muzyki i estetyki muzycznej, wprowadza nas również w zagadnienia związane z percepcją muzyki i pracą ludzkiego mózgu pod wpływem muzyki. Szczególnie miejsce w powieści zajmuje zjawisko synestezji, w jej odmianie związanej z przekładem dźwięku na kolor (tzw. *audition colorée*). W takim ujęciu nie tylko postać węgierskiego kompozytora staje się bliższa masowemu odbiorcy, ale docierają również doń informacje z zakresu historii kultury muzycznej i badań naukowych (neurobiologia), które w innym przypadku pozostałyby poza sferą zainteresowań czytelnika⁶.

Punktem wyjścia dla fabuły powieści, w jej planie XXI-wiecznym, staje się rzeczywisty pożar w weimarskiej Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek (HAAB), który miał miejsce w 2004 roku. Odkryto po nim dwa zapisane ręką Johanna Sebastiana Bacha manuskrypty (kopie utworów Dietricha Buxtehude’ego i Johanna A. Reinken). Pisarz zmienił rękopisy Bacha na tajemniczą mapę Europy, za którą ukryty został rękopis nieznanego dotąd utworu Franza Liszta⁷, wykonanie którego roz-

4 Zob. wypowiedź pisarza zamieszczoną na portalu *Phantastik-Couch.de* <http://www.phantastik-couch.de> [dostęp: 12.11.2016]: „[meine] Phantastik als Brücke zu den Wundern der realen Welt”.

5 Zob. Portret autora *Ralf Isau – Autorenportrait* na portalu AVA international GmbH – Autoren- und Verlagsagentur <https://www.ava-international.de> [dostęp: 12.11.2016].

6 Cele nieco dydaktyczne oraz fascynacje historią muzyki i neurobiologią pisarz wyjaśnia na swojej stronie w zakładce *Die Dunklen* <http://www.isau.de/werk/dunkle.html#idee> [dostęp: 22.11.2016]. Celem powieści nie było poszerzanie wiedzy szerokiej publiczności, ale na fali popularności powieści, Isau postanowił skorzystać i omówić na swojej stronie dość szczegółowo źródła swoich inspiracji muzycznych jak i neurobiologicznych.

7 Zdarzenia te pisarz przywołuje w *Posłowie* do powieści. Wspomina tam również o tym, iż nieznaną dotąd rękopis pieśni Franza Liszta odkryto w 2005 roku w bibliotece miejskiej w Monachium. Zob. R. Isau, *Posłowie Autora*, w: tenże, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 574. Zob. również komentarz naukowy do wydania tej pieśni: R. Griebel, *Verwort*, w: F. Liszt, *Wenn die letzten Sterne bleichen. Lied für Singstimme und Klavier. Faksimile nach dem Autograph der*

poczyna akcję powieści. Główna bohaterka, Sarah d'Albis, obdarzona została niezwykłą (wymyśloną przez pisarza) odmianą synestezji – w jej umyśle dźwięk przekształca się nie tylko w kolory, ale przybiera również konkretne formy, np. układa się w słowa. W ten sposób odczytuje ona wiadomość, która zmieni jej życie w szalony galop przez Europę w poszukiwaniu tajemniczego artefaktu – szkarłatnej partytury, umożliwiającej „sterowanie” ludźmi przy pomocy dźwięków. Spójrzmy zatem na zapisaną w muzyce wiadomość:

NAKŁOŃ SŁYSZĄCY BARWY KU MNIE UCHA SWEGO
WŁADZY MELODIA CZARNA ZGUBĄ
JEST WSZYSTKIEGO

NIEUCHRONNĄ ZAGŁADĘ TEN TYLKO ODSUNIE
KTO NUTY PURPUROWE ZNAJDZIE I ZROZUMIE

ABY ODSZUKAĆ MIEJSCE W KTÓRYM JE SCHOWANO
WNET KRÓLA WSZYSTKICH ŚLEPCÓW
PRZYBIERZ DUMNE MIANO

TAK TYLKO POPROWADZI CIĘ INSTRUMENT MISTRZA
OD AS PRZEZ N+BALZAC GDZIE
WSZYSTKO SIĘ ZISZCZA⁸

Czym są w powieści owe purpurowe nuty? Jest to artefakt o wielkiej mocy, którego istnienie i działanie zakorzenione zostało w kulturze chrześcijańskiej i *Biblii* (bardzo bliskiej Lisztowi) – to melodie przekazane potomnym przez Jubal⁹, dające władzę nad ludzkim zachowaniem i emocjami¹⁰. Tajemnicy jubalowych melodii strzegło tajne bractwo Słyszący Barwy, którzy w celu chronienia sekretu wykorzystywali struktury, pieniądze i wpływ licznych stowarzyszeń np. templariuszy, różokrzyżowców, iluminatów czy wolnomularzy¹¹. Jak czytamy w powieści:

Bayerischen Staatsbibliothek München Mus ms. 23595, Vorwort von Rolf Griebel, Einleitung von Sigrid von Moisy, Edition und Kritischer Bericht von Sabine Kurth, München 2007, s. V-VI oraz S. von Moisy, Einleitung, w: tamże, s. IX-XIII.

⁸ R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 24–25.

⁹ W powieści założycielem i pierwszym wielkim mistrzem bractwa Słyszących Barwy był biblijny Jubal. Zgodnie z *Księgą Rodzaju* był on ojcem grających na cytrze (harfie) i flecie, które to instrumenty funkcjonowały jako symbole dla Słyszących Barwy. Oficjalny tytuł wielkiego mistrza brzmiał „mistrz harfy”. Por. R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 51.

¹⁰ Chodziło o podporządkowywanie „sobie ludzi za pomocą melodii i sekwencji dźwięków”. Tamże, s. 48.

¹¹ Tamże, s. 50.

Jubał, chcąc przekazać swoim dzieciom wiedzę o potędze muzyki, zebrał ją w Nauce Dźwięków. Była to jedna wyjątkowa melodia, którą Słyszący Barwy określali także mianem Królowej Dźwięków. Przez całe eony kolejni mistrzowie harfy uczyli zaufanych adeptów tego dźwięcznego testamentu Jubala. Zawsze bezpośrednio. Zapisywanie nut było zabronione pod karą śmierci¹².

Nuty te zagrane zdolne były wywoływać uczucie (np. radość, smutek, nienawiść) oraz „wydawać” konkretne polecenia, jak na przykład: paniczna ucieczka, zebrać się we wskazanym miejscu, rozpocząć rozmowę, zabić. Celem Słyszących Barwy było „chronienie narodów ziemi przed niszczycielskimi siłami i doprowadzenie ich w końcu do nowego, lepszego świata”¹³. Było tak aż do XVII wieku, kiedy to jeden z niegodnych braci, na zlecenie kardynała, „[s]porządził zapis nutowy Nauki Dźwięków. To tak zwana Szkarłatna Partytura, zwana również Purpurowymi Nutami”¹⁴. Jak podkreśla jeden z bohaterów – przywódca nikczemnej frakcji zwanej Czarnymi lub Orłami – Oleg Janin: muzyka ta „w niepowołanych rękach zmieniałaby się w broń, wobec której wszystkie głowice atomowe tego świata wyglądałyby jak pudełko petard”¹⁵.

Ta wielka moc przypisana artefaktowi, symbolizującemu muzykę jako taką, być może sprawiła, że w polskim wydaniu powieści zmieniono tytuł z *Die Dunklen* (ciemności) na właśnie *Szkarłatna partytura*. Znaczenie tej partytury podkreśla dopowiedzenie na okładce „[p]ierwszorzędny thriller fantastyczny o siłach ciemności związanych z najpotężniejszym utworem muzycznym wszechczasów...”. Przeniesiony zostaje zatem punkt ciężkości z „mroku”, ciemnej strony muzyki i człowieka na artefakt, który może posłużyć jednej z nich.

Tak usytuowane główne wątki i założenia powieści skłaniają do pytań o źródła pomysłów i o związek fikcji literackiej z rzeczywistością. Można zauważyć, że pisarz bardzo głęboko wniknął w życie, muzykę oraz poglądy estetyczne Liszta i jego epoki.

Przyglądając się bliżej obecności Liszta w tekście Isaua, można stwierdzić, że wielokrotnie wyrażane przez kompozytora przekonanie, że w muzyce można zawrzeć wiadomość, staje się punktem wyjścia dla całości dzieła niemieckiego pisarza. W powieści widzimy, że kompozytor zakodował w swojej muzyce przesłanie możliwe do odczytania tylko przez jego potomka, który dzięki temu może dojść do celu, jakim jest odnalezienie tajemniczego artefaktu. Oprócz założenia, że muzyka może przekazać wiadomość, kolejnym filarem powieści jest koncepcja, że dzięki tej sztuce można wpływać na ludzkie zachowanie, o czym wspomina

¹² Tamże, s. 51.

¹³ Tamże, s. 52.

¹⁴ Sporządzenie i próba wykorzystania tych nut doprowadziła niemal do upadku bractwa i schizmy – wyłonili się dwie frakcje Jasnych/Łabędzi i Ciemnych/Orłów. Tamże, s. 52.

¹⁵ Tamże, s. 53.

cytowany powyżej bohater książki. Działania takie znane są muzykom od dawna, choć oddziaływanie muzyki na ludzi nie odbywa się w tak silny sposób. Wiedza ta przekazywana jest z mistrza na ucznia i funkcjonuje w nauczaniu co najmniej od czasów Renesansu, choć o roli muzyki w kształtowaniu i wychowywaniu człowieka pisze już Platon w *Państwie*. Nieprzypadkowe jest zatem motto całej książki – „Nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych sprawach politycznych”¹⁶ – zostało ono zaczerpnięte z tego antycznego tekstu.

Rozwiązania wypracowane przez twórców *drama per musica* spod znaku Camentary florenckiej przyczyniły się do powstania barokowej teorii afektów (*Affektenlehre*) i retoryki muzycznej. Pozwalała ona za pomocą odpowiednio dobranych parametrów muzycznych (kierunek melodii, rytm, akordy, tempo, tonacje, rejestry instrumentów, pauzy, czy konkretne instrumenty) dopowiadać to, co zawierał lub nie zawierał w sobie tekst literacki, bądź przekazywać obrazy za pomocą samych tylko dźwięków. W późniejszych wiekach, zwłaszcza w XIX stuleciu, stosowane były kody muzyczne, np. znane melodie jak *Marsylianka*, powolny marsz kojarzony z pochodem żałobnym czy temat popularnej arii łączony w świadomości odbiorców z epoki z określonymi sytuacjami scenicznymi. Używano również *idée fixe*, lejtmotywów, symboli muzycznych (np. tryton czy instrumenty takie jak obój, harfa), a także cytatów z dzieł własnych bądź cudzych, które pozwalały na intertekstualne poszerzenie pola interpretacyjnego. W ten sposób kompozytorzy od wieków sterowali uwagą słuchacza – działania te dziś doskonale opisuje psychologia muzyki i neuroestetyka.

Rozważając tę powieść i obecność w niej Franza Liszta z perspektywy badań muzyczno-literackich, omówione zostaną najważniejsze elementy w kolejności od najbardziej ogólnych i oczywistych (tematyzacja) do bardziej wyrafinowanych, jak przekład formy muzycznej na strukturę literacką czy naśladowanie technik muzycznych. Dodatkowo przedstawione będą elementy estetyki i filozofii muzyki, zaczerpnięte z rozważań Franza Liszta, wspomnie już na początku tekstu.

Poziom I: Temat

Inspirując się działaniami pisarza, pozwolę sobie na przyjęcie metafor muzycznych i podzielę ten pierwszy poziom relacji muzyczno-literackich na dwa główne tematy, określając je mianem **Temat 1** – muzyka oraz **Temat 2** – muzycy.

Temat 1 – część pierwsza/poprzednik, czyli założenie, że muzyka może zostać potraktowana jako nośnik informacji bądź wyobrażeń lub idei pozamuzycznych. W takim, dość antropologicznym ujęciu, muzyka staje się środkiem komunikacji międzyludzkiej, między „wybranymi”, którzy potrafią odczytać zakodowane informacje. Już na samym początku stykamy się z pomysłem, że muzyka dzięki dość

¹⁶ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Antyk Marek Derewiecki, Warszawa 1994, s. 174.

specyficznemu darowi synestezji u odbiorcy może przekazywać bardzo konkretne idee. Wiadomości te zostały zapisane w partyturze przez wielkiego mistrza Jasnych/Łabędzi – Franza Liszta. Przekonanie, że muzyka może przekazywać informacje łączy się nie tylko z poglądami tego kompozytora, ale też z przekonaniem wyrażanymi w dziesiątkach tekstów estetycznych jego epoki oraz ze wspomnianą już praktyką kompozytorską. Założenia te stanowią także podstawę muzyki programowej, której wielkim propagatorem i jednym z najważniejszych twórców był właśnie Liszt. Stanowiła ona zespolenie muzyki z treściami pozamuzycznymi, często z ideą poetycką, która determinowała wszystkie parametry muzyczne. „Wtajemniczony” słuchacz, dzięki programowi (np. motto, tytuł, komentarz, cytaty literackie), mógł odszyfrować zawarte w muzyce treści.

Pisarz w swojej fantazji wskazuje, że nie tylko konkretne dźwięki (wysokości/częstotliwość) mogą mieć znaczenie dla zrozumienia tych wiadomości, ale również ich barwa – np. odpowiedni rejestr instrumentu. Dopiero połączenie wysokości i barwy instrumentu pozwala na odczytanie zawartej w muzyce wiadomości¹⁷.

Łączenie barwy i wysokości dźwięku wskazuje również jeden z bardzo ważnych elementów warsztatu kompozytorskiego Liszta. Chodzi o wrażliwość kompozytora na barwę dźwięku i jego eksperymenty z brzmieniem zarówno jego koronnego instrumentu – fortepianu, jak i orkiestry. W pierwszym okresie swojej działalności twórczej, głównie pianistycznej, kompozytor próbował, z doskonałym skutkiem, przekroczyć możliwości ówczesnego fortepianu i zmienić technikę pianistyczną. Jednym z jego najważniejszych założeń było to, iż fortepian może zastąpić orkiestrę – jak pisał: w siedmiu oktawach zawiera się skala i możliwości artykulacyjne całej orkiestry¹⁸. Założenie to przyczyniło się do zrewolucjonizowania techniki pianistycznej. Pisząc transkrypcje fortepianowe dziewięciu *Symfonii* Beethovena, *Symfonii fantastycznej* Berlioza czy w mniejszym stopniu parafrazy na tematy z popularnych wówczas oper, wykorzystywał wszystkie rejestry fortepianu, nawet te które wcześniej nie były stosowane. Wprowadził do środków pianistycznych sposoby wydobywania dźwięku właściwe instrumentom orkiestry, np. pizzicata smyczków, arpeggia harfy czy długie dźwięki instrumentów dętych. Z innych elementów, które w swej muzyce fortepianowej stosował, inspirując się możliwościami orkiestry, można przywołać bardzo szeroką skalę dynamiczną (od poczwórnego piano/efekty niemal szmerowe do poczwórnego forte). Wskazać na-

17 W tekście pojawia się również instrument, którego brzmienie fascynowało i uwodziło artystycznie wyobraźnię romantyków. Chodzi o poruszaną wiatrem harfę eolską, której eteryczne brzmienie pozwoliło ostatecznie zdemaskować powieściowy czarny charakter i potwierdzić rodzinne powiązanie głównej bohaterki z Franzem Lisztem. Tylko jego potomek mógł bowiem zobaczyć obraz wygrywany przez instrument, którym opiekowała się Strażniczka Harfy.

18 F. Liszt, *Lettre d'un bachelier. À M. Adolphe Pictet*, w: tenże, *Sämtliche Schriften*, t. I, red. D. Altenburg, S. Gut, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden–Leipzig–Paris 2000, s. 120.

leży również nagłe zmiany dynamiki, rejestrów lub/i artykulacji, prowadzenie melodii w podwójnych dźwiękach i akordach, rozbudowaną grę akordową czy tworzenie kilku planów brzmieniowych.

W późniejszych latach – po objęciu funkcji nadwornego kapelmistrza na dworze książęcym w Weimarze (1847) – korzystając z rozwiązań Hectora Berlioz, rozwinął XIX-wieczną orkiestrę symfoniczną w instrument bliski naszym czasom. Przejawiło się to zwiększeniem liczby instrumentalistów, włączeniem unowocześnionych instrumentów dętych, którym powierzano partie solowe. Operował także różnymi grupami barwowymi i skrajnymi rejestrami instrumentów oraz skrajnymi możliwościami dynamicznymi, poszerzył również możliwości artykulacyjne poszczególnych instrumentów.

Temat 1 – część druga/następnik, czyli zdolność muzyki do oddziaływania na emocje, a przez nie na zachowanie człowieka, co wiąże się z zagadnieniem przekazywania idei przez sztukę dźwięków. Właśnie owe kody muzyczne, sposób kształtowania linii melodycznej bądź sposób wydobywania dźwięku sprawiają, że odczuwamy określone emocje, które mogą stać się przyczyną podjęcia pewnych działań. Z tego względu zagadnienie to potraktuję jako kolejny element **Tematu 1**, jego następnik, odwołując się do terminologii muzycznej, opisującej bliską XIX-wiecznym twórcom zasadę okresowości muzycznej.

Na oddziaływanie muzyki na psychikę człowieka, a właściwie pewnych melodii, najwyraźniej zwrócił uwagę Jean-Jacques Rousseau. Refleksje na ten temat zawarł w haśle *Musique* w swoim słynnym *Dictionnaire de Musique* z 1768 roku. Podkreślił tam niezwykle silne oddziaływanie na emocje (uczucie tęsknoty za krajem), które powoduje muzyka *Ranz des vaches*, przywołująca w pamięci Szwajcarów obraz rodzinnych stron. Nostalgia i wspomnienia powodują, że chcą oni za wszelką cenę wrócić do domu, nawet działając pod groźbą kary. W ten sposób można zaobserwować mechanizm wywoływania emocji przez muzykę i związane z nią wspomnienia (równie silne jak zapach magdalenek u Prousta), które przekładają się na określone zachowania. Muzyka w takim przypadku może działać jako znak pamięci (*signe mémoratif*)¹⁹, który zafunkcjonować może tylko w odpowiednim kontekście dla określonej grupy osób (np. narodu, przyjaciół, itd.).

Rozważania o roli wpływu muzyki na emocje podejmuje również jeden z ulubionych pisarzy młodych romantyków Étienne Pivert de Senancour w powieści epistolarnej *Obermann* (1804). Tekst należał do ulubionych młodego Liszta i znacznie oddziaływał na jego kompozycje²⁰. Jedną z części tego dzieła nosi emblematyczny tytuł

¹⁹ J.-J. Rousseau, hasło: *Musique*, w: *Dictionnaire de Musique*, Duchesne, Paris 1768, s. 317.

²⁰ Pośród utworów Liszta inspirowanych powieścią Senancoura można wskazać: *Vallée d'Obermann* i *Mal du pays*. W kilku innych działach pojawiają się natomiast cytaty ze szwajcarskich melodii pasterskich (różnych odmian *Ranz des vaches*): *Drei Lieder aus Schillers Wilhelm*

– *Troisième fragment. De l'expression romantique et du Ranz des vaches* – następuje tu bezpośrednie odwołanie do Rousseau i polemika z nim. Senancour wskazuje, że *Ranz des vaches* oprócz tego, że oddziałuje na emocje²¹, ma jeszcze właściwości odmalowywania wspomnień (obrazów) w umysłach odbiorców²².

W *Szkarłatnej partyturze* autor idzie w nieco inną stronę. Nie zważając zbyt na konstrukcję melodii Jubalowych, która mogłaby choć po części wytłumaczyć ich oddziaływanie na człowieka, pokazuje, że muzyka może służyć jako środek kontroli totalnej – jako instrument manipulacji ludzkim zachowaniem. Ukazuje w ten sposób znacznie potężniejsze możliwości sztuki dźwięków. Takie podejście do muzyki jako instrumentu kontroli i wymuszania określonych zachowań pojawiło się już w literaturze, choć nie ma to związku z Franzem Lisztem ani nawet z jego epoką. Jak zauważa Sylwia Makomaska, George Orwell w *Roku 1984* oraz Aldous Huxley w *Nowym wspaniałym świecie*, przestrzegając nas przed totalitaryzmami, wskazują, że również za pomocą muzyki można manipulować i kontrolować, że może być ona „narzędziem manipulacji” dla propagandy²³. Chodzi o muzykę tła, która zewsząd otacza człowieka i wpływa na jego emocje, w drodze nieświadomej percepcji²⁴. Dzięki odpowiednio dobranym elementom muzycznym można kontrolować zachowanie człowieka np. wprawić go w dobry, dodający energii nastrój, co w założeniu powinno sprawić, że będzie na przykład chętniejszy do zrobienia większych zakupów w galerii handlowej czy na lotnisku²⁵.

Można jednak pójść krok dalej i sprawić, że muzyka stanie się „narzędziem kontroli społecznej”²⁶, która może się dokonywać dzięki odpowiednio dobranym

Tell, Fleures mélodique des Alpes, Ranz de vaches de Hubner, Un soir dans les montagnes, Allegro finale sur un ranz de chèvres.

- 21 Liszt w jednym z tekstów pisze, że w niektórych pieśniach zawiera się zapowiedź chwały i potęgi, za jeden z takich utworów uważa *Marsyliankę*. Zob. F. Liszt, *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, w: tenże, *Sämtliche Schriften*, dz. cyt., s. 58. Zgodnie z teoriami jednego z bohaterów powieści Isaua *Marsylianka* przyczyniła się do sukcesu rewolucji francuskiej, którą wsparła odpowiednimi muzycznymi poleceniami dla walczącego ludu. Hymn ten naturalnie jest „dziełem Słyszających Barwy”. R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 92.
- 22 É.P. de Senancour, *Obermann*, red. J.-M. Monnoyer, Gallimard, Paris 1984, s. 185. O związkach Liszta z Senancourem i jego ideami zob. M. Gamrat, *Les croisements romantiques des sens: Liszt lecteur de Senancour*, „Orbis Linguarum” 2014, nr 41, s. 215–226.
- 23 S. Makomaska, *Dystopia in practice... (?) „Acoustic wallpaper” in the contemporary commercial space*, w: *4th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM 2017. Science and Arts. Conference Proceedings*, vol. 1, Vienna 2017, s. 33: „a tool of manipulation”.
- 24 Por. tamże, s. 31.
- 25 S. Makomaska, *Droga do „makdonaldyzacji” doświadczenia słuchowego – refleksja nad obecnością tła w przestrzeni komercyjnej*, w: *Psychologia muzyki. Pomiędzy wykonawcą a odbiorcą*, red. J. Kaleńska-Rodzaj, R. Lawendowski, Harmonia Universalis, Gdańsk 2015, s. 152.
- 26 Tamże, *Dystopia in practice*, dz. cyt., s. 33: „a tool of social control”.

parametrom muzycznym (np. tempo, tonacja, kierunek melodii, obsada wykonawcza, a także elementy retoryki muzycznej). W powieści Ralfa Isaua pojawiają się dwie, realnie istniejące firmy Muzak²⁷ i Musilizer, które zajmują się audiomarketingiem. Zarabiają one na „muzyce funkcjonalnej”, czyli „zbitkach dźwięków, które sączą się z głośników na lotniskach, dworcach, w supermarketach oraz w windach”²⁸. Odpowiednio spreparowane próbki dźwiękowe, z których składa się muzyka tła, wpływają „na podświadomość ludzi po to, żeby przedzierzgnąć ich w cierpliwych pasażerów, zachłannych kupujących czy też spokojniejszych użytkowników wind”²⁹. W powieści Musilizer działa często na granicy prawa, lub poza nią, oferując odpowiednio bogatym klientom tzw. *subliminale* – jak wynika z toku narracji zawierały one fragmenty melodii Jubalowych – pozwalające podprogowo sterować ludźmi³⁰. Pisarz nawiązuje do tzw. teorii spiskowych, które stały się pożywką dziesiątków spekulacji – jedną z nich jest kwestia sterowania umysłami przez władzę, m.in. przy pomocy wiadomości podprogowych. Powszechnie znane teorie spiskowe doskonale wpasowują się w intrygę ożywiającą fabułę powieści, łączą się też z teoriami romantyków, dotyczącymi potęgi muzyki i jej zdolności do przekazywania idei, choć romantycy myśleli raczej o kierowaniu ludzkością w stronę rozwoju i osiągnięcia szczęścia. Tak jak w powieści zadaniem Słyszących Barwy było wspomniane już „chronienie narodów ziemi” przed złem i prowadzenie ich ku lepszej przyszłości (echa XIX-wiecznego humanitaryzmu i idei saintsimonistów przejętych przez młodych romantyków, np. w programowym poemacie V. Hugo *Mazepa*). Zdaje się, że powieść mocno zakorzeniona jest w założeniach Platona (do niego też nawiązywali romantycy), którego tekst nie bez kozery został zacytowany na samym początku, jako motto. Można stwierdzić, że idee Platona, w dość niegodny sposób, zostały zastosowane na wielką skalę, już nie tylko w powieści, ale również przez współczesny marketing, który zdaje się pojął najdokładniej, jaki potencjał kryje się w muzyce.

Temat 2 – życie artysty: bohaterami powieści są muzycy, w planie współczesnym główną rolę odgrywa fikcyjna postać, wybitna pianistka, potomkini Franza Liszta – Sarah d’Albis. Poznajemy ją w momencie nietypowym dla koncertującego pianisty, kiedy to jest słuchaczką i po raz pierwszy doświadcza prawdziwej potęgi swojego daru – synestezji pozwalającej widzieć kształty. Uczestnicząc w prapremierze dopiero co odkrytego utworu Liszta widzi wiadomość, która zmienia jej życie w ciąg pędzących w szalonym tempie, niezwykle niebezpiecznych zdarzeń.

27 Więcej na temat Muzaka i jego działań zob. J. Lanza, *Elevator Music. A Surreal History of Muzac, Easy-Listening, and Other Mood Song*, University of Michigan Press, Michigan 2004.

28 R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 56.

29 Zob. Tamże, s. 56.

30 Tamże, s. 56.

Kluczem do zrozumienia wiadomości i podążania za tropem w niej wskazanym, jest życie i twórczość XIX-wiecznego kompozytora, który ową wiadomość w dźwiękach zapisał.

Momenty węzłowe dla fabuły to odnajdywanie kolejnych elementów wiadomości, które prowadzą bohaterkę przez całą niemal Europę – śladami Franza Liszta. Miejszem, w którym wszystko się zaczyna jest Weimar, gdzie Liszt był nadwornym kapelmistrzem w latach 1847–1861, i do którego wracał do końca życia. Miał tu przyjaciół, uczniów i protektorów w osobach wielkiego księcia Karla Alexandra i wielkiej księżnej Marii Pawłownej. Jednak zanim osiadł w Weimarze, koncertował po całym kontynencie od Stambułu po Wyspy Brytyjskie, Hiszpanię i Rosję. Wszędzie spotykał ciekawych ludzi, często arystokratów, mających spore znaczenie dla jego własnego życia, jak i dla ich państw. Jednym z jego najbliższych przyjaciół i towarzyszem podróży koncertowych w latach 1841–44 był książę Felix von Lichnowsky, który to rekomendował kandydaturę kompozytora do loży masońskiej – Zur Einigkeit w Berlinie w 1841 roku³¹. Przynależność kompozytora do tej organizacji była jedną z inspiracji rozwijanej w książce intrygi, podobnie jak przyjaźń z możnymi tego świata – parą księżęcą z Weimaru czy papieżem Piusem IX. Z tym ostatnim bliższe relacje nawiązały się w latach 60. XIX wieku, kiedy to kompozytor regularnie przebywał w Rzymie; przyjął wówczas również niższe święcenia kapłańskie i przywdział sutannę (1865). Wśród pozostałych miast pojawiających się w powieści, bardzo ważną rolę w życiu Liszta odgrywały Paryż i Budapeszt. W pierwszym z nich kompozytor wychowywał się od 12 roku życia, kiedy to przybył z Wiednia w celu pobierania nauk w Paryskim Konserwatorium. Drugie zaś było ostoją w ostatniej fazie życia artysty (od 1875), kiedy został profesorem fortepianu w nowo powstałej Akademii Muzycznej.

Życie Franza Liszta, to nie tylko jeden z wątków powieści, ale również klucz do wyjaśnienia fabuły książki. Znajomość jego losów pozwalała odnajdywać kolejne elementy układanki, np. informacje o przyjaźniach kompozytora z Hectorem Berliozem i Adolphem Saxem. Ten ostatni wychował córkę Liszta i Caroline de Saint-Cricq, która miała być przodkinią głównej bohaterki powieści. Jej antagonistą – Oleg Janin – to potomek kompozytora i Olgi Janiny³².

Życie kompozytora, jego poglądy wplecione w narrację i w motta, mają swoje źródła w realnych dokumentach – korespondencji wydanej i znajdującej się w archiwach, pismach estetycznych i w samej muzyce. Ponadto, niejako na marginesie,

31 Więcej na ten temat w: M. Gamrat, *Franz Liszt et Félix Lichnowsky: histoire d'une amitié*, „Quaderni dell'Istituto Liszt” 2014, nr 14, s. 163–188.

32 W rzeczywistości nie potwierdzono istnienia tych potomków. Natomiast Olga Janina jest postacią historyczną: uczennicą Liszta, która chciała zostać jego kochanką, jednak on ją odrzucił, co doprowadziło do usiłowania zabicia go (trucizna, pistolet) i powstania pamfletu o nim.

podano garść informacji o dawnym życiu koncertowym i współczesnym świecie muzycznym (koncerty, nagrania, krytyka muzyczna). Już ten pierwszy, jedynie tematyczny poziom, ukazuje wielkie bogactwo muzycznych inspiracji i możliwości wplecenia w tkankę powieści życia i twórczości Franza Liszta.

Poziom II: Technika narracji

Analizując powieść Isau pod kątem warsztatowych nawiązań do działań kompozytorskich, można zauważyć pewne analogie z technikami polifonicznymi. Szczególnie z elementami fugata i dwu(wielo)głosowości, ale też z przetworzeniowym opracowywaniem motywów i tematów. Pewną polifonię dyskursu można dostrzec na poziomie czasu akcji – obecne są dwie warstwy, w których rozgrywają się zdarzenia. Pierwsza, główna, to czasy nam współczesne, rok 2005; druga to XIX wiek i czasy, w których żył Franz Liszt. Warstwa ta stanowi dopełnienie, niczym dźwięki kontrapunktu, które doprecyzowują harmonicznie temat fugi, a w powieści pozwalają bohaterom, i z nimi czytelnikom, odszyfrować kolejne zagadki i zrozumieć wskazówki. Kiedy odseparujemy fragmenty dotyczące Liszta od tych z 2005 roku otrzymamy nieco wybiórczy zyciorys artysty oraz informacje na temat jego osobowości i poglądów na sztukę.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że powieść otwiera *Preludium z Prologiem*, którym jest opis koncertu z 15 marca 1866, w czasie którego miało miejsce wykonanie *Missa Solemnis* zwanej *Graner Mass* Liszta w paryskim kościele Saint Eustache. Utwór został źle przyjęty przez publiczność i krytykę muzyczną. W powieści Isaua znajdujemy pewne wytłumaczenie tej sytuacji. Otóż w trakcie koncertu pojawili się w kościele przedstawiciele Ciemnych, ze swoim przywódcą Sergiejem Niekrasowem na czele, chcąc wykraść Szkarłatną Partyturę, ukrytą w organowym stole gry. Liszt, aby nie dopuścić do tego, zastępuje organistę i w muzykę własnej *Mszy* wplata dźwięki władzy. Publiczność zaczyna zachowywać się dziwnie (gra na tacach jak na tamburynach, głośno rozmawia, dzieli się pieniędzmi), a zabezpieczony (na polecenie Liszta) woskiem w uszach Adolphe Sax wynosi z kościoła nuty i przekazuje je posłańcom. *Prolog* zamyka niedokończone polecenie Liszta: „Musisz zabezpieczyć dla mnie różę wiatrów. Jest w Weimarze biblioteka...”³³.

W powieściowym roku 2005 odnalezienie mapy Europy z ową różą wiatrów i ukrytą za nią partyturą nieznanego (fikcyjnego) utworu Liszta – *Grande fantasia symphonique sur „Devoirs de la vie” de Louis Henri Christian Hoelty* – staje się początkiem wszystkich zdarzeń. Koncert, na którym zostaje wykonany ten utwór, opisał autor w części zatytułowanej *Wstęp*, po której przechodzimy do *Ekspozycji*. Równoległość narracji na początku powieści to nie tylko dwa różne czasy, ale początkowo bardzo podobna sytuacja – koncert, podczas którego dzieją się

33 R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 14. Chodzi o HAAB.

rzeczy niezwykle i manifestują się moce muzyki. W pierwszym przypadku działają dźwięki władzy, użyte przez Liszta w celu odwrócenia uwagi wrogów, w drugim ujawnia się ukryta przezeń wiadomość zapisana w dźwiękach. Inną paralelę odnaleźć można także w podróży Liszta i Sarah d'Albis.

Franz Liszt występuje w powieści nie tylko jako przywódca Jasnych/Łabędzi i wielki muzyk, który walczył o dobro ludzkości, ale również jako element metanarracji zawartej w mottach (63) do poszczególnych części i rozdziałów utworu. Warstwa ta jest dość spójna, choć już nie jako narracja, a raczej jako urywki wypowiedzi dodające kolejne elementy do materii powieści. Wyłania się z nich obraz człowieka i pianisty: demona i anioła zarazem, potrafiącego uwodzić tłumy, dawać emocje i chwilę wytchnienia od codzienności, albo „zaczarować” publiczność, wywołującego histerię, którą trafnie Heinrich Heine nazwał Lisztomanią, przyrównywaną do XX-wiecznej beatlemanii. Obraz Liszta jako człowieka i artysty wyłania się z licznych fragmentów zapisanych przez współczesnych mu ludzi: uczniów, przyjaciół, kolegów, takich jak Ludwig Rellstab, Piotr Czajkowski, Amy Fay czy Hans Christian Andersen. Niekiedy pisarz przywołuje w mottach wypowiedzi samego Liszta, tworząc oryginalną i wielowarstwową narrację. Informacje zawarte w mottach pozwalają czytelnikowi na rozszyfrowywanie zagadek i łączenie różnych faktów (czasem szybciej niż bohaterom powieści, którzy nie znają tych intertekstów). Mają też one swoją hierarchię – inne znaczenie ma motto, nadrzędne dla całej książki (wspominany już Platon), nieco inne motta do poszczególnych dużych części i jeszcze inne do każdego z rozdziałów i autorskiego posłowania. Pierwsze wskazuje na potęgę muzyki, która jest jednym z głównych wątków książki, a ostatnie na pracowitość i pokorę Autora względem opisywanej materii (motto z J.S. Bacha o pilności).

Podróże w celu rozwiązania poszczególnych elementów zagadki zaklętej w dźwiękach oraz ich szaleńcze tempo i nieustające umykanie przed przeciwnikiem przypominają nieco fugę. Ten gatunek muzyczny w założeniach opiera się na idei „ucieczki” i przeprowadzeniu tematu przez kolejne głosy. Tematem głównym jest tu Szkarłatna Partytura i pogoń za nią śladami Liszta – po miejscach dla niego ważnych, jak Weimar i Budapeszt czy Rzym, ale też po takich, w których był jedynie przy okazji koncertów. Szalona gonitwa po Europie wynika z pierwszej zagadki „N+BALZAC”, która zawierała wskazówkę dotyczącą kierunków geograficznych, tworzących wzór róży wiatrów oraz kolejności podróży (zob. tab. 1). Zmiany miejsc następują tu niczym kolejne pokazy tematu w różnych tonacjach w przetworzeniu fugi w tempie presto. Różne odcienie i nagle zwroty akcji przypominają także przetworzenie formy sonatowej, w której główne tematy ulegają różnym przekształceniom tonalnym i wyrazowym, pojawiają się też w tej części formy nowe wątki melodyczne.

Tabela 1. Miejsca ukrycia kolejnych elementów zagadki (opracowanie własne – MG).

	Nazwa wiatru	Kierunek geograficzny	Miasto
N	Notos	Południe	Norymberga
+	Eurus	Wschód	Jena
B	Boreasz	Północ	Kopenhaga
A	Apeliotes	Południowy wschód	Budapeszt
L	Libs	Południowy zachód	Les Baux de Provence
Z	Zefir	Zachód	Paryż
A	Aparctias	Północny zachód	Amsterdam
C	Corus	Północny wschód	Petersburg

Patrząc na spis kolejnych miast Europy, można zadać sobie pytanie o to, jakie wskazówki i utwory muzyczne Liszta zostały w nich odnalezione. W pierwszym, fikcyjnym dziele Liszta, pojawia się więcej niż jedna wskazówka. Pierwszą jest przytoczona na początku artykułu wiadomość, druga to szkice do utworu, które zawierają melodie przeznaczone do wykonania na specjalnym instrumencie. Chodzi o flet poprzeczny, bukszpanowy Jacoba Dennera³⁴, odnaleziony w Norymberdze w 1991 roku. Wykonanie fragmentów z fikcyjnej *Grande fantaisie symphonique sur „Devoirs de la vie” de Louis Henri Christian Hoelty* na tym instrumencie pozwala na odczytanie kolejnej wiadomości, by szukać odpowiedzi „W GŁOWIE REWOLUCJI”, do której drogę wskazać ma róża wiatrów. Rzeźba przedstawiająca Jeanne d’Arc nazwana *La Révolution*, znajduje się w Jenie, informacja ukryta w jej wnętrzu odesłała Sahrę d’Albis do Kopenhagi w poszukiwaniu dalszych informacji. Znajduje tam libretto opery *Liden Kirsten* op. 44 Johanna Petera Hartmanna, napisane przez H.Ch. Andersena. Prowadzi ono do zamku Stjerneborg na szwedzkiej wyspie Ven, gdzie została ukryta „drukowana partytura pełna [...] odręcznych notatek”³⁵. W notatkach tych pojawiały się naniesione ręką Liszta melodie, które wskazały kolejne miasto – Budapeszt. Na Węgrzech, w kościele Świętego Macieja, musiał zabrzmieć fragment *Offertorium z Ungarischen Krönungsmesse*³⁶. Nie wystarczyło jednak zagranie tego fragmentu na dowolnym rejestrze instrumentu – potrzebna była do tego barwa rejestru trąbki hiszpańskiej z jej dość nosowym tembrem³⁷. Zamknięta w dźwiękach wskazówka kieruje bohaterów tym razem na południe, a dokładnie na południowy zachód – do Les Baux de Provence, gdzie przebywa Strażniczka Harfy. Tu właśnie przynależność bohaterki do Słyszących

34 Tamże, s. 112.

35 Tamże, s. 206.

36 Tamże, s. 239.

37 Tamże, s. 244.

Barwy zostanie ostatecznie potwierdzona, tu też zdemaskowany zostanie wróg – towarzyszący jej od początku, Oleg Janin. Od tego momentu akcja przebiega w jeszcze szybszym tempie, a tajemnicze Purpurowe Nuty zdają się być coraz bliżej. Kolejnym etapem jest Paryż, w którym w archiwach Wielkiego Wschodu (Grand Orient de France) znajduje się rękopis zaginionego dziś *Le Chant Sacré* Hectora Berlioz, przeznaczonego na saksofon barytonowy. Na rękopisie zachowało się kilka szkiców melodycznych zapisanych przez Liszta. One to wskazują kolejne miejsca poszukiwań i przybliżają do rozwiązania łamigłówek. W Amsterdamie, w kościele Zuidertoren należało wykonać na karylionie partię chóru z *Benedictus* z *Graner Mass* Liszta, która zawartą w sobie wiadomością skieruje d’Albis aż do Petersburga. W Ermitażu znajduje się partytura *Der Papst-Hymnus* (*Tu est Petrus*) Liszta, kierująca bohaterkę do Watykanu (s. 468). Tu rozpoczyna się *Repryza* i tu, w najtajniejszych partiach Biblioteki Watykańskiej (w Archivio Segreto Vaticano), ukryta została w Lisztowskiej *La Notte* Szkarłatna Partytura *Théorie de[s] Sons de Youbal – Pour un pipeau de David*³⁸.

Poziom III: Forma muzyczna w powieści

Jak można zauważyć, Ralf Isau stara się nadać swojej powieści formę korespondującą z konstrukcjami muzycznymi. Powieść została podzielona na pięć zasadniczych części: preludium, ekspozycja, przetworzenie, repryza i koda. Nawiązujące do elementów formy muzycznej określenia poszczególnych części, nie stanowią jedynie ozdobnika mającego za zadanie uatrakcyjnić i poniekąd uwiarygodnić lekturę. Spójrzmy zatem na poszczególne elementy struktury powieści i ich muzyczne nazwy (zob. tab. 2).

Tabela 2. Główne części powieści (opracowanie własne – MG).

Nazwa części	Czas akcji	Miejsce akcji	Główne wydarzenia
Preludium	Prolog – 1866	Prolog – Paryż	Wykonanie <i>Graner Mass</i> Liszta i ucieczka Saxa ze Szkarłatną Partyturą w celu jej ukrycia
	Wstęp – 01.2005	Wstęp – Weimar	Odczytanie wiadomości zawartej w dźwiękach przez potomkinię Liszta
Ekspozycja	01.2005	Weimar	Próba zrozumienia ukrytej wiadomości; pierwsze informacje o Słyszających Barwy

³⁸ Do polskiej wersji powieści wkraść się błąd. R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 519. W wersji niemieckiej podano prawidłowo „des”. Zob. Tenże, *Die Dunklen*, dz. cyt., s. 533.

Przetworzenie	01.04.2005	Weimar, Norymberga, Jena, Kopenhaga, Budapeszt, Les Baux de Provence, Paryż, Amsterdam, Petersburg	Rozwiązywanie zagadki; gonitwa po Europie
Repryza	04.2005	Rzym	Odnalezienie artefaktu
Coda	04.2005	Les Baux de Provence	Dalsze losy bohaterów

Z powyższego zestawienia wyłania się obraz formy muzycznej reprzyzowej, której zasadniczymi częściami są ekspozycja, przetworzenie i reprzyza. Taka konstrukcja typowa jest dla formy sonatowej oraz fugi. Z tą ostatnią formą doskonale współgra preludium, co od razu budzi skojarzenie z Bachowskimi preludiami i fugami. Z kolei, bardzo rozbudowane przetworzenie i koda kierują uwagę raczej w stronę formy sonatowej, podobnie jak potężna architektura utworu z licznymi zwrotami akcji, zmianami wyrazowymi, całą paletą ludzkich uczuć i zachowań. W utworze tym występują również dwa główne tematy oraz nieustające przeplatanie się dwóch płaszczyzn czasowych, które, z jednej strony, dopełniają się niczym temat i jego kontrapunkt w fugie. Z drugiej zaś, przypominają dwa tematy formy sonatowej (fuga też może być dwutematyczna, choć wówczas tematy są raczej dość niezależne), które nieustannie wchodzą w interakcje, tworząc każdorazowo inny wariant materiałowy i wyrazowy. Tak jak w fugie może być koda, tak i w formie sonatowej może pojawić się wstęp, najczęściej kontrastujący agogicznie z całością (np. wolny wstęp do allegro sonatowego w *Sonacie „patetycznej”* op. 13 L. van Beethovena). Fuga również może stanowić część cyklu sonatowego – jako np. finał jak w *Sonacie fortepianowej* op. 106 L. van Beethovena, który będzie przeciwwagą dla otwierającego całość allegro sonatowego.

Łączenie kilku form lub ich elementów w nową jakość strukturalną jest charakterystyczne dla twórczości Franza Liszta, która odznacza się wyjątkową hybrydycznością oraz przekraczaniem gatunkowych i formalnych granic. Najsłynniejszą z Lisztowskich hybryd jest *Sonata* h-moll, która stanowi połączenie formy sonatowej i cyklu sonatowego, a otwiera ją część wolna (rodzaj wstępu), zaś w przetworzeniu utworu spotykamy fugato. W innym zaś utworze, w którym również mamy wolny wstęp oraz połączenie formy sonatowej z cyklem sonatowym, jest *Après une Lecture du Dante, fantasia quasi sonata*. Nie zawiera ona fugata ani innych technik kontrapunktycznych, za to muzycznymi środkami odwołuje się do wędrowki przez zaświaty w różnych tempach i tonacjach.

Pisarz interpretuje formę i techniki kompozytorskie, dając czytelnikowi wyraźne wskazówki, pozwalające nie tylko głębiej wniknąć w materię dzieła, ale również zrozumieć konstrukcję utworu i „oficjalnie” zaznaczyć, że inspiracją dlań stała się forma muzyczna. Dzięki tym podpowiedziom odnaleźć można elementy wspólne między dziełem literackim a strukturami muzycznymi. Prócz wspomnianych odniesień do elementów formy muzycznej w tytułach poszczególnych części,

pisarz pozostawił informacje dotyczące formy tej powieści w licznych wypowiedziach dotyczących jego twórczości.

Strukturę swoich niektórych powieści określa jako *Phantagon* (fantagon), czyli formę, która tworzy się w umyśle czytelnika w oparciu o jego wyobraźnię, wiedzę i doświadczenie czytelnicze; jest ona zazwyczaj hybrydą różnych gatunków i form literackich³⁹. W przypadku *Szkarłatnej partytury*, bez znajomości form i terminologii muzycznej, trudno o rekonstrukcję struktury całości w oparciu o wzorce muzyczne, co nie przeszkadza w ułożeniu sobie pewnego schematu konstrukcyjnego całości. Można stwierdzić, że właśnie w tym kryje się urok i atrakcyjność takiej formy: każdy znajdzie w niej inny, wynikający z jego doświadczeń czytelniczych, schemat, którego odkrycie może być wyzwaniem nie mniej interesującym od rozszyfrowywania fabuły⁴⁰. Daje też wolność artystycznego eksperymentu⁴¹, znakomicie wpisującego się w omawianym utworze w rozumienie idei *correspondance des arts* przez Étienne'a Souriau, który rozpatruje ją m.in. jako przenikanie się technik i struktur między dziełami z różnych obszarów sztuki⁴².

Wskazane powyżej elementy powieści Ralfa Isaua inspirowane życiem i twórczością Franza Liszta pokazują, jak bogatym źródłem inspiracji może on być (i każdy inny kompozytor, którego wybierze pisarz). Widać też znakomicie, ile pracy trzeba ze strony autora i badacza, aby najpierw stworzyć, a później zrozumieć wielowarstwowość nawiązań do muzyki węgierskiego kompozytora. Bez tego trudno o interpretację powieści, której literacko-muzyczny potencjał nie zamyka się na odwołaniach do Franza Liszta i jego twórczości.

Bibliografia

- Beckett Sandra L., *Crossover Fiction – Global and Historical Perspectives von Prof. Sandra L. Beckett: Das Phantagon findet Eingang in die wissenschaftliche Welt*, Routledge, London 2008.
- Bemme Marcel-Alexander, *Phantastisch Lesen – Eine Fantasy-Enzyklopädie: Band 1: Phantastische Literatur*, Books on Demand, Germany 2012.

³⁹ Zob. wyjaśnienia pisarza na jego stronie w zakładce *Die Phantagon-Story* <http://www.isau.de/phantagon.html> [dostęp 22.02.2017].

⁴⁰ Zob. M.-A. Bemme, *Phantastisch Lesen – Eine Fantasy-Enzyklopädie: Band 1: Phantastische Literatur*, Books on Demand, Germany 2012, s. 251–253.

⁴¹ Zob. S.L. Beckett, *Crossover Fiction – Global and Historical Perspectives von Prof. Sandra L. Beckett: Das Phantagon findet Eingang in die wissenschaftliche Welt*, Routledge, London 2008.

⁴² É. Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris 1969, s. 24–25.

- Brown Dan, *Inferno*, tłum. Robert J. Szmidt, Sonia Draga, Katowice 2013.
- Gamrat Małgorzata, *Franz Liszt et Félix Lichnowsky: histoire d'une amitié*, „Quader-
ni dell'Istituto Liszt” 2014, nr 14, s. 163–188.
- Gamrat Małgorzata, *Les croisements romantiques des sens: Liszt lecteur de Senan-
cour*, „Orbis Linguarum” 2014, nr 41, s. 215–226.
- Isau Ralf, *Die Dunklen*, Piper, München 2007.
- Isau Ralf, *Szkarłatna partytura*, tłum. Bartłomiej Szymkowski, Telbit, Warszawa
2011.
- Lanza Joseph, *Elevator Music. A Surreal History of Muzac, Easy-Listening, and Other
Moodsong*, University of Michigan Press, Michigan 2004.
- Liszt Franz, *Sämtliche Schriften*, t. I, herausgegeben von Detlef Altenburg, Segre Gut,
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden–Leipzig–Paris 2000.
- Liszt Franz, *Wenn die letzten Sterne bleichen. Lied für Singstimme und Klavier. Fak-
simile nach dem Autograph der Bayerischen Staatsbibliothek München Mus ms.
23595*, Vorwort von Rolf Griebel, Einleitung von Sigrig von Moisy, Edition und
Kritischer Bericht von Sabine Kurth, G. Henle Verlag, München 2007.
- Makomaska Sylwia, *Droga do „makdonaldyzacji” doświadczenia słuchowego – re-
fleksja nad obecnością tła w przestrzeni komercyjnej*, w: *Psychologia muzyki. Po-
między wykonawcą a odbiorcą*, redakcja naukowa Julia Kaleńska-Rodzaj, Rafał
Lawendowski, Harmona Universalis, Gdańsk 2015, s. 151–162.
- Makomaska Sylwia, *Dystopia in practice... (?) „Acoustic wallpaper” in the contempo-
rary commercial space*, w: *4th International Multidisciplinary Scientific Conference
on Social Sciences and Arts SGEM 2017. Science and Arts. Conference Proceedings*,
vol. 1, Vienna 2017, s. 31–38.
- Platon, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, Antyk Marek Derewiecki, Warszawa
1994.
- Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Duchesne, Paris 1768.
- Senancour Étienne Pivert de, *Obermann*, redakcja Jean-Maurice Monnoyer, Galli-
mard, Paris 1984.
- Souriau Étienne, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Flam-
marion, Paris 1969.

Małgorzata Gamrat

***Szkarłatna partytura* Ralfa Isaua jako przykład recepcji twórczości Franza Liszta w literackiej kulturze popularnej**

Streszczenie

Artykuł stanowi studium powieści Ralfa Isaua *Die Dunklen* (2007; wyd. pol. *Szkarłatna partytura*, 2011). Analizie poddane zostało znaczenie obecności twórczości i postaci muzyka Franza Liszta w powieści. Isau zawarł w niej wykład z historii muzyki i estetyki muzycznej, a także biografię Franza Liszta oraz rozważania dotyczące wpływu muzyki na zachowanie człowieka (Platon, barokowa teoria afektów, retoryka muzyczna, muzyka programowa, audiomarketing). Zasadniczą część pracy stanowią rozważania dotyczące powiązań między powieściową narracją i kształtowaniem struktury powieści a elementami i technikami muzycznymi.

Słowa kluczowe: Ralf Isau, Franz Liszt, *Die Dunklen*, *Szkarłatna partytura*, muzyka i literatura

***Die Dunklen* by Ralph Isaura as an Example of Franz Liszt's works reception in Pop Culture**

Summary

This paper presents a novel *Die Dunklen* (2007) by Ralf Isau. I analyse the presence of Franz Liszt's music in this work. Isau uses Liszt's music to explain history and the aesthetics of music, and also the influence of music on human being (e.g. Plato, music rhetoric, programme music, and audio marketing). The most important part of this paper is the analysis of structure and narration in this novel in relationship with musical techniques and forms.

Keywords: Ralf Isau, Franz Liszt, *Die Dunklen*, *Szkarłatna partytura*, Music and Literature

Dr hab. Małgorzata Gamrat – prowadzi badania nad kulturą europejską XIX–XXI wieku, zwłaszcza muzyką i literaturą oraz ich interakcjami. Szczególne miejsce w jej pracach zajmuje muzyka F. Liszta, A. Tansmana i H. Berlioza oraz twórczość H. Balzaka i P. Kubisza. Interesuje się również metodologią badań interdyscyplinarnych, piosenką francuską, migracjami twórców XX wieku oraz historią nauczania muzyki (uczestniczka międzynarodowego projektu badawczego *Histoire de l'enseignement de la musique en France 1795–1914*, Francja 2014–2017). Bierze również udział w krajowych i międzynarodowych projektach badawczych (m.in. *Musical Signification Project*, *Groupe International de Recherches Balzacien-nes*) oraz grantach jako kierownik (*Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta oraz ich transkrypcje fortepianowe jako przykład XIX-wiecznej praktyki hybrydyzacji gatunków i wzajemnego oświeclania się sztuk*) i wykonawca (*Od dialektů k literárním jazykům v Evropě*, 2012; *Obecność polskiej muzyki i muzyków w życiu artystycznym Paryża w okresie międzywojennym*, 2017–2019). Jest członkinią międzynarodowych towarzystw naukowych: Société Française d'Analyse Musicale (Paris), The International Association for Word and Music Studies (Graz) oraz Les Amis d'Alexandre Tansman (Paris). Autorka kilkadziesiątu artykułów oraz dwóch monografii poświęconych twórczości Liszta: *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei 'correspondance des arts'* (2014) oraz *Między słowem a dźwiękiem. Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta* (2016). Współautorka (z Liborem Martin-kiem) podręcznika *Literatura i Muzyka. Wprowadzenie do problematyki* (Opava 2015; wyd. 2. 2017). Współredaktorka tomów: *Od dialektů k literárním jazykům v Evropě* (2012), *Český a polský strukturalismus a poststrukturalismus – historie a současnost / Strukturalizm i poststrukturalizm czeski i polski – historia i współczesność* (2015), *Nowa Muzykologia* (2016), *Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polské kulturní a umělecké pohraničí* (2018) oraz *Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą 1918–2018* (2018).

Elżbieta Zarych*

 <https://orcid.org/0000-0002-4796-4419>

Co jest przedmiotem krytyki muzycznej? Pytania wokół pewnego pojedynku na argumenty w *Chińskim fortepianie* Étienne'a Bariliera

Étienne'a Bariliera

W waniatywnych martwych naturach jednym z najczęstszych motywów oprócz czaszek, więdnących kwiatów, gnijących owoców czy odmierzających przepływający czas zegarów i klepsydr były instrumenty muzyczne. Umieszczanie ich na obrazach wynikało z przekonania, że muzyka jest najbardziej nietrwałą ze wszystkich sztuk, stale płynie i przemija. Utrwalenie jej za pomocą zapisu nutowego jest jedynie sposobem zapisania cech charakterystycznych utworu, zaś nagrania różnego rodzaju – utrwaleniem jego wersji, zapisem chwili. Ulotność ta jest widoczna w różnych możliwościach wykonania danego dzieła z partytury, ale także w ocenie jego wykonania. Nietrwałość muzyki, jej subiektywność i niedookreśloność pokazuje też krytyka muzyczna. Muzyka wydaje się bowiem jeszcze bardziej ulotna, gdy przedmiotem oceny staje się nie sam utwór, ale jego wykonanie.

Krytyka i krytyk

Do odpowiedzi na pytanie, co jest przedmiotem krytyki muzycznej, istotne są dwie podstawowe kwestie: z jednej strony, przedmiot badań i kryteria jego oceny, z drugiej – odbiór sztuki i osoba krytyka dokonującego oceny.

* Dr, asystent; Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Edytorstwa i Nauk Pomocniczych; ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków; e-mail: elzbieta.zarych@uj.edu.pl

W definicjach krytyki muzycznej zwraca się uwagę na to, że zajmuje się ona zwerbalizowaniem oceny i interpretacji dzieła muzycznego i/lub jego wykonania według kryteriów wartości dominujących w danej epoce¹. Dzieło sztuki jest bowiem obiektem teoretycznym, skomponowanym według pewnych reguł oraz światopoglądu twórcy, co pokazuje, wyjaśnia i ocenia sąd krytyczny, zajmując się „zdarzeniem artystycznym, czyli aktualizacją dzieła”². Należy zauważyć, że słowo „aktualizacja” łączy się z „potencjalnością”, czyli predyspozycjami dzieła do jego interpretacji przez artystę. Poza tą w założeniach obiektywną stroną krytyki, zauważa się także jej jawny subiektywizm, wynikający z odbioru słuchowego, a nie analizy struktury dzieła³. Maciej Jabłoński w rozprawie *Między ćwiartowaniem a wykładaniem snów* już w tytule, nawiązując do etymologii słowa „krytyka”⁴, pokazuje jej znaczenia i przedmiot – to że jest czymś pomiędzy kawałkowaniem przedmiotu swego zainteresowania a próbą interpretacji ulotnego i nieuchwytnego. Jego zdaniem istotne są cztery obszary problemowe: 1) definicja przedmiotu jej badań i związku z aksjologią, 2) związki muzykologii i krytyki, 3) autorytet krytyki i krytyka oraz relacja teorii i sądów wartościujących, 4) natura sądów krytycznych, zaangażowanych, gdyż dotyczą wartości artystycznych, estetycznych, etycznych itp.⁵ Jak zauważa Stefan Jarociński: krytyka działa na opinie i gusty społeczeństwa, a jednocześnie sama jest ich wyrazem⁶. Oprócz socjologii badacze każą też patrzeć na krytykę muzyczną w perspektywie historii recepcji sztuki i dziejów myśli o sztuce, psychologii, a nawet literatury⁷.

A co mówią o krytyku muzycznym?

-
- 1 Zob. <http://www.rmfflclassic.pl/encyklopedia/krytyka-muzyczna.html> [dostęp: 10.10.2016] oraz S. Jarociński, *Krytyka muzyczna*, w: *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995, s. 472–473.
 - 2 M. Jabłoński, *Między ćwiartowaniem a wykładaniem snów. Kilka niepewnych myśli w sprawie krytyki (również muzycznej)*, w: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. nauk. M. Bristiger i in., Oficyna Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 257.
 - 3 Por. I. Bent, *Analysis*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, t. 1, MacMillan Press, London 1979, s. 340 i dalej.
 - 4 *krintein* znaczy odsiewać, rozdzielać, wybierać, a *kritikos* – umiejący rozróżniać/oceniać. Ponadto *kriter* to wykładacz snów, a dodatkowe sensory wprowadza pokrewne *krisis*. Zob. M. Jabłoński, dz. cyt., s. 254–255.
 - 5 Tamże, s. 253 i dalej. Temat ten podejmuje także później w swojej książce, zob. M. Jabłoński, *Między ćwiartowaniem a tłumaczeniem snów. Eseje i utamki z krytyki muzycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.
 - 6 S. Jarociński, dz. cyt., s. 472.
 - 7 Zob. też dyskusję *Sytuacja współczesnej polskiej krytyki muzycznej. Dyskusja panelowa*, w: *Krytyka muzyczna...*, dz. cyt., s. 22–244 oraz M. Bristiger, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, „Teksty”, 1972, nr 4, s. 56–66.

Muzykologia w ujęciu socjopragmatycznym pozwala się przyjrzeć skomplikowanej sytuacji krytyka, który z powodu charakteru swojej działalności znalazł się w niekoniecznie komfortowej sytuacji. Musi on bowiem efektywnie wypełniać społeczne funkcje, odgrywać role eksperta, nauczyciela, modelować więzi społeczne zogniskowane wokół określonego systemu lub systemów wartości oraz zinterpretować procesy przekształceń, jakim te systemy podlegają

– pisze Maciej Jabłoński⁸. Magdalena Dziadek, Jabłoński i inni wymieniają cechy dobrego krytyka: kompetencja (teoretyczna i artystyczna), fachowość, dokładność, bezstronność i wyrozumowanie, odróżniające go od innych użytkowników kultury posługujących się głównie wiedzą intuicyjną. Do cech dodaje się też erudycję muzyczną, znajomość historii idei, zainteresowanie filozofią, estetyką i kulturą, zdolności literackie, krytyczny umysł, a nawet „poczucie odpowiedzialności moralnej i taktu”⁹. Główny nacisk położony jest więc na czynniki obiektywne, jednak sztuka jest sztuką¹⁰, więc choć krytyk odnosi się do norm praktyki wykonawczej, doktryn, smaku estetycznego epoki, konwencji itd., musi też uchwycić to, co podmiotowe w danym wykonaniu¹¹, a więc niepowtarzalność i wewnętrzne doświadczenie artysty.

Sąd krytyczny powstaje więc pod wpływem licznych sprzeczności, gdyż z jednej strony, musi być odpowiedzialny (wartościowanie, modelowanie, społeczne funkcje krytyki) i racjonalny (porządkowanie, porównywanie i interpretacja mechanizmów stabilizujących dzieło, prawidłowości, konwencje, style), a z drugiej – zaangażowany. Do tego dochodzą kwestie filozoficzne, teorie znaczenia, semantyka i składnia sądu, a także np. zwykła ludzka życzliwość. I za każdym razem odbywa się budowanie adekwatnego języka, który opowie o tym zdarzeniu artystycznym¹². Warto zauważyć, że często istnieje spora rozbieżność między sądem danego krytyka a tym, co myśli sam wykonawca, inni krytycy czy też niebędący krytykiem słuchacz, którego odbiór jest w dużej mierze intuicyjny¹³.

Fundamentalne są proste, wielokrotnie już zadawane pytania: Skąd krytyk wie, że to wykonanie jest złe czy dobre, jakie są źródła tej wiedzy i przekonania oraz argumenty estetyczne i etyczne? W jakiej mierze o ocenie decyduje przeżycie

⁸ M. Jabłoński, dz. cyt., s. 256–257.

⁹ S. Jarociński, dz. cyt., s. 472.

¹⁰ Por. analizę przeżycia estetycznego w: M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars Nova, Poznań 1996, s. 172–189.

¹¹ M. Jabłoński, dz. cyt., s. 257.

¹² Tamże, s. 260–261.

¹³ O historii krytyki muzycznej i różnych metodach jej uprawiania na przestrzeni wieków zob. M. Biały, *Pomiędzy fachową a popularną krytyką muzyczną*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2010, nr VIII (1), s. 133–153.

estetyczne, a w jakiej fachowość? Dlaczego impresja miałyby być gorsza od kompetencji i wiedzy? I odnośnie do ocen na konkursach muzycznych: po czym można poznać, że dane wykonanie jest lepsze od innego, a zwłaszcza że jest najlepsze? Oraz wysnuta z niego ostatnia kwestia: jeśli istnieją różne opinie na temat danego wykonania, to z czego one wynikają i kto ma rację?

Pojedynek na blogach

Przyjrzyjmy się konkretnej sytuacji wykonania, przedstawionej nie w sposób naukowy i teoretyczny, ale literacki i artystyczny w niewielkiej powieści w listach (a właściwie w blogach) pt. *Chiński fortepian* (2011, wyd. pol. 2014) Étienne'a Bariliera. Ten współczesny szwajcarski pisarz i filozof, profesor uniwersytetu w Lozannie, autor licznych esejów na temat literatury, muzyki, myśli współczesnej¹⁴ niezwykle zgrabnie podejmuje kwestię krytyki muzycznej i stawia w swojej książce mnóstwo pytań, zarówno często zadawanych przez badaczy, jak i takich, o których teoria milczy. Wpisuje się tym samym w dyskusję na temat kształtu i roli współczesnej krytyki muzycznej, a przekładając teorię przeżycia estetycznego na język literacki¹⁵, robi to w sposób plastyczny i konkretny.

Fabuła książki koncentruje się na letnim festiwalu na południu Francji i występie młodej, chińskiej pianistki Mei Jin. Nie możemy wyrobić sobie własnego zdania na temat jej gry; jesteśmy zdani na recenzje, i to nie na obiektywny opis czy charakterystykę, ale na zdecydowane, emocjonalne i subiektywne opinie, których nie możemy zweryfikować. Nie znamy wykonania Mei Jin, sama pianistka też się nie wypowiada; ale co by to w naszej ocenie zmieniło?

Znajdujemy się w sytuacji sprawdzającej uwagi muzykologów na temat naukowości krytyki muzycznej i kompetencji krytyka. Żadnemu z krytyków, staczających w powieści pojedynek na argumenty, nie można odmówić kompetencji i doświadczenia. Obaj są znani i cenieni, ale zupełnie różni, choć powiązani relacją mistrz–uczeń. Po jednej stronie autor stawia Frédéric'a Balladé'a, statecznego, doświadczonego krytyka muzycznego, po drugiej – jego ucznia w średnim wieku, Léo Poldowsky'ego. Obaj podpisują się pseudonimami, których wybór wiele mówi o ich charakterze i upodobaniach muzycznych. François Barriere w pseudonimie „Frédéric Balladé” zapożycza imię od Chopina, a „balladowość” nazwiska

¹⁴ Bliższe informacje zob. np. J. Altwegg, *Étienne Barilier – Literatur und Philosophie*, w: *Leben und Schreiben im Welschland: Porträts, Gespräche und Essays aus der französischen Schweiz*, Ammann, Zürich 1983; S. Dupuis, *Étienne Barilier*, ASELF, Lausanne 1998; S. Jeanneret, *La musique dans l'œuvre romanesque d'Étienne Barilier: vers une poétique de la modernité*, Slatkine Reprints, Genève 1998.

¹⁵ Por. uwagi w recenzji Kaliny Lubicz-Stabińskiej www.ksiazka.net.pl/index.php?id=49&tx_ttnews%5Bttnews%5Btt...21148 [dostęp: 15.10.2016]

potwierdza jego romantyczność w ocenie oraz porywy serca i pióra. Pseudonim drugiego z krytyków (naprawdę Léona Godina) jest hołdem złożonym pianicie i kompozytorowi Leopoldowi Godowskiemu.

Swoje opinie wygłaszają na blogach. Znak czasów, a ponadto, jak pisze Poldowsky, „kiedy recital czy koncert na to zasługuje, blog pozwala poświęcić mu taką liczbę linijek, jakiej dzienniki od dawna nam nie oferują”¹⁶. Wymiana opinii najpierw na blogach, a potem w prywatnych mejlach odbywa się między 25 lipca 2010 r. a 20 września, a więc prawie przez dwa miesiące. Jest bardzo intensywna, gdyż krytycy odpisują niekiedy nawet tego samego dnia, ale najczęściej w kolejnym, czasem co dwa dni, z dwiema większymi przerwami. Podtytuł powieści oznajmia: *Pojedynek wokół pewnego recitalu* – i jest to pojedynek na recenzje, argumenty. Prześledźmy ich sposób myślenia oraz szybkość i trafność zadawania ciosów, bo pokazują one kryteria oceny wykonania i pracę krytyków lepiej, niż jakiegokolwiek naukowe rozprawy.

Pierwszą, entuzjastyczną i bardzo poetycką opinię na temat recitalu – pochwałą Mei Jin i jej gry – wygłasza Ballade na swoim blogu pod mottem z Rimbauda. On, którego trudno by podejrzewać po ocenie tyłu wykonania o tak wielkie emocje, pisząc o wykonaniu przez chińską pianistkę utworów Scarlattiego (sonata K 87), Brahmsa (*Wariacje na temat Paganiniego*), Chopina (sonata opus 35) i Strawińskiego (*Pietruszka*), operuje takimi terminami jak „arcydzieło”, „cud”, „geniusz”, „talent”. Już te terminy, od wieków niedające się jednoznacznie zdefiniować i uchwycić, dowodzą, jak subiektywny jest przedmiot krytyki. Bardzo poetycko, w stylu krytyki schumannowskiej opisuje on sposób gry, ale i wejścia na scenę, czerwoną suknię, twarz i usta („mamy wrażenie, że widzimy dziewczynę marzącą na balkonie, kiedy elfy, jej palce, grają serenady”, s. 15). I zastanawia się (może tylko retorycznie i dla poetyckiego efektu), czy jego zachwyt tym „światłem Orientu” i „Euterpe Niebiańskiego Imperium” – jak ją nazywa – i następczynią Clary Schumann nie jest wynikiem chwili, pięknego wieczoru. Skrajne opinie zawsze budzą wątpliwości. Na recenzję reaguje Léo Poldowsky na swoim blogu o nazwie „Żegnajcie fortepiany”¹⁷ i przyznaje, że Mei Jin ma świetną technikę, ale – jak złośliwie dodaje – Chińczycy kształcą najlepszych artystów cyrkowych, a ona to po prostu najlepszy chiński produkt eksportowy, ładny i hałaśliwy, komputer z dobrym designem. Ma warsztat, ale jej dobór repertuaru wynika z chęci przypodobania się zachodniej publiczności. A wykonanie to tylko recytacja

16 É. Barillier, *Chiński fortepian*, przeł. J. Giszczak, Noir Sur Blanc, Warszawa 2014, s. 33. Dalej numery stron podawane są po cytatach w tekście w nawiasie. Pisarz przytacza tu powszechną opinię szwajcarskich i niemieckich dziennikarzy muzycznych, zob. M. Nyffeler, *Musikkritik als Serviceleistung? Zu aktuellen Tendenzen im kritischen Metier*, 1986, popr. 2007, na str. autora: <http://www.beckmesser.de/musikkritik/kritik1986.html> [dostęp: 13.10.2016]

17 Ironiczne nawiązanie do tytułu sonaty fortepianowej nr 32 op. 111 Beethovena.

wykutej lekcji, naśladowanie poprzedników; jedynie niedający się mechanicznie nauczyć Chopin się jej wymyka. Chińczycy – jak podsumowuje – grają muzykę klasyczną, bo się bardziej opłaca: jej miłośnicy są starsi niż wielbiciele popu i rzadziej nielegalnie kopiują płyty, a częściej – kupują. Program recitalu jest wielki, bo „Państwo Środka nie bawi się w półśrodki” (s. 18), wszystko to inwazja *made in China*, a ona sprytnie stosuje kobiece sztuczki, trzepie rzęsami i szeleści suknią, lecz jedynie odgrywa uczucia, gra na efekt, to zbyt hałaśliwie, to zbyt figlarnie. Całość – to jedynie metafizyka czasów globalizacji.

Oczywiście obie opinie wywołują ostrą reakcję przeciwników, którzy ruszają do boju na argumenty. Warto zauważyć, że o ile Poldowsky od początku tworzy swoje wpisy w odniesieniu do wypowiedzi Ballade’a, ten pierwszy odkrywa istnienie blogu kolegi po fachu dopiero po dwóch dniach; jego pierwsze opinie są więc wynikiem własnego odbioru. Jak łatwo się domyślić, opinia Poldowsky’ego wywołuje zarzut ksenofobii i niechęci do cywilizacji chińskiej, a także prowokuje wykład na temat bezstronności i moralności krytyka oraz jego zaślepienia przez przesady i uprzedzenia. Ballade poleca mu też film *Od Mao do Mozarta*¹⁸, który odtąd przewija się przez całą polemikę. Ten broni się, że ocenia jedynie wykonanie konkretnego recitalu i wnikliwie porównuje Mei Jin z jej utalentowanymi chińskimi kolegami.

W początkowych wpisach obaj przeciwnicy z kurtuazją zapewniają się o wzajemnym szacunku i niechęci do starcia, piszą o obiektywizmie i roli krytyka jako osoby publicznej. Z czasem szermierka słowna staje się coraz bardziej ostra, nie tylko ze względu na odmienną ocenę, ale i argumentację oraz styl. Widoczne staje się bowiem, że – jak zauważa Poldowsky – Ballade odnosi się „do kwestii ogólnych, nie do sposobu wykonania dzieł, ich interpretacji” (s. 35), gdyż broniąc Mei Jin, w jej osobie broni Chin, idei piękna i wolności; a wszystko to przedstawia egzaltowanym językiem. Obaj inaczej rozumieją uniwersalne wartości: Ballade w centrum stawia muzykę klasyczną Europy jako wzór dla wszystkich cywilizacji, dla niego wiąże się ona z wizją człowieka i tłumaczy tajemnicę kontemplacyjnego działania człowieka. Mei Jin zaś jego zdaniem „uosabia nadzieje na jedność ludzkości” (s. 47). Będący zwolennikiem równości wszelkich rodzajów muzyki i wykonywania tej, którą się kulturowo rozumie, Poldowsky zarzuca mu europejski etnocentryzm. Analizują utwory klasyczne, porównują grę Mei Jin i innych wykonawców (np. Horowitza, Michelangelego, Goulda czy Clary Haskil), na poparcie swoich tez przywołują opinie innych krytyków, dyrygentów i publiczności oraz przykłady ze sceny muzycznej.

Niezależnie od wywodów o obiektywizmie, już na blogach nie brakuje zarzutów o postradaniu zmysłów czy preferowaniu uroczych skośnookich dziewcząt. Cios za cios, wypowiedzi są coraz bardziej emocjonalne i złośliwe, i z czasem przechodzą

¹⁸ Film dokumentalny w reż. Murraya Lenera (USA, 1981).

do ataków *ad personam*. Wtedy, 1 sierpnia następuje zmiana blogów na maile, tak jakby piorąc swoje brudy prywatnie, starali się zachować autorytet krytyki i krytyka. To pokazuje, jak ważne okazują się w dokonywanej przez nich ocenie muzycznej zarówno ich osoby, jak i kwestie osobiste. Podstawowym tematem stają się nagle sprawy damsko-męskie. Zdaniem Poldowsky'ego na ocenie przeciwnika zaważyła uroda pianistki. Sugeruje, że podstarzały krytyk zakochał się w dwudziestolatce, dodając, że motta jego recenzji pochodzą z miłosnych wierszy Szekspira i Schillera oraz podkreślając nazywanie Chinki Laurą, Beatrycze czy Joanną d'Arc. Ballade odpiera argumenty: poezja zajmuje się głównie miłością, a muzyka nie myli mu się z pianistką. Podsuwa też ważną myśl: jeśli strona muzyczna łączy się z wizualną, to czyż nie ma się do tego prawa? I czy umniejsza to miłość do muzyki oraz jej piękno? Z bezpardonowej wymiany maili dowiadujemy się, że Poldowsky się rozwiódł, a jego ostra krytyka wynika z zazdrości i prób wypromowania żony-pianistki, że Ballade zaniedbywał żonę i uwodził młode pianistki, które spędzeniu nocy z nim od razu lepiej rozumiały duszę Chopina, oraz że Poldowsky podrywał żonę mistrza, ale dostał kosza. Wymyślają sobie od arnolfów i adonisów oraz antysemitów, robią przytyki do niewiedzy, głupoty, wyniosłości i pogardy. Zarzucają też sobie, że nie potrafią tworzyć, więc oceniają innych. Niejednokrotnie piszą cynicznie, szyderczo, a nawet wulgarnie. Ostatni mail Ballade wysyła 12 sierpnia, po czym następuje dziesięciodniowa przerwa w korespondencji.

Tymczasem Poldowsky udaje się ponownie na koncert Mei Jin i 24 sierpnia odpisuje, że jest zauroczony nią oraz jej grą. W kolejnych mailach przyznaje, że wszystkie zarzuty w stosunku do niego były prawdziwe i że ostatecznie nie miał racji. Staje się gorącym zwolennikiem chińskiej pianistki i bywa na wszystkich jej koncertach, chwając doskonałą technikę, interpretację, kobiecość i urodę. Teraz on, jak wcześniej Ballade, używając metafor i lirycznych porównań, mówi o cudzie i arcydziele, uniwersalnych wartościach ludzkości. Czy obaj przeciwnicy stanęli po tej samej stronie, a czytelnik może być pewien, jak ocenić występy Mei Jin? Nic bardziej błędnego. Zmiana opinii Poldowskiego przynosi równolegle zmianę u Ballade'a, który także przyznaje się do swojej słabości względem pianistki, rzutowania uczuć i urody na ocenę i do wszystkiego, od czego się odżegnywał na początku. Co więcej, nie tylko przyznaje rację przeciwnikowi, ale także, że poniósł klęskę jako krytyk i ostatecznie wycofuje się z życia publicznego, zamykając też blog. Teraz paradoksalnie to Poldowsky będzie kontynuować dzieło Ballade'a.

Zatoczyliśmy koło, przeciwnik stał się zwolennikiem i optymistą, zwolennik rozgorzonym przeciwnikiem, a słowa, terminy i okrzyki rozpoczynające książkę, także ją zakończyły. Co wynieśliśmy z pojedynku na recenzje, kiedy tak jak na początku wciąż jeden jest za, a drugi przeciw? Nie zmieniła się jedynie opinia publiczności, wciąż przychodzącej na koncerty Mei Jin. Czy wobec tego mamy zrezygnować z krytyki i kierować się – zgodnie z kryteriami współczesnego świata – sprzedają biletów i pływ?

Pytania – od idei do spraw przyziemnych

Powieść Bariliera to przede wszystkim głos w dyskusji na temat przedmiotu i kształtu krytyki muzycznej. W polemice obu krytyków pojawiają się tematy i argumenty, które warto wydobyć z fabuły, aby zadać sobie pytania o pełny obraz oceny wykonania danego utworu. Opiszmy zaistniałą sytuację, zbierając wszystkie informacje: Mei Jin, nieznana, młoda i ładna chińska pianistka w czerwonej sukni gra pewnego pięknego i ciepłego wieczoru w Prowansji utwory muzyki klasycznej – Scarlattiego, Brahmsa, Chopina i Strawińskiego – a oceniają jej grę dwaj cenieni krytycy: 40-letni Léon Godin (rozwódziona z pianistką, która nie zrobiła kariery i porzuciła go dla skrzypka, podkochujący się w żonie Barriere’a sceptyk, piszący pod pseudonimem „Léo Poldowsky”) i około 60-letni François Barriere (żonaty, lubiący romansować, idealista i romantyk o pseudonimie „Frédéric Ballade”). Wszystkie zawarte w tym opisie informacje mają znaczenie w ocenie wykonania, w przyczynie powstania tak różnych opinii. Każdy składnik tego długiego zdania wskazuje na istotne elementy krytyki muzycznej, od spraw przyziemnych po wzniosłe idee.

1) Wykonawca

Istotna jest oczywiście osoba samego wykonawcy, jego technika i interpretacja, ale nie tylko. Opis „nieznana, młoda i ładna chińska pianistka w czerwonej sukni” podsuwa bowiem kilka istotnych kwestii, co do których spierają się obaj krytycy. Czy gdy staje przed nami nieznany pianista, to oceniamy go ostrzej, niż znanego, czy wprost przeciwnie? Czy na ocenę tego znanego rzutuje jego fama, poprzednie wykonania i opinie, a jeśli tak, to w jakim stopniu? A wreszcie: jaki jest związek odpowiedzi na te pytania z osobą samego krytyka i jego stosunkiem do nowości i innych wykonawców, z którymi bez wątpienia porównuje danego?

Młodość i uroda niosą ze sobą problem rzutowania wyglądu wykonawcy na ocenę jego gry. Kwestia ta wydaje się tylko z pozoru banalna. Nie opiera się ona bowiem jedynie na stwierdzeniu – jak złośliwie ujął to Poldowsky – że muzyka jest ładniejsza, gdy gra ją ładna dziewczyna. Problem jest o wiele głębszy i nie jest związany z prostym przełożeniem: ładny wykonawca – ładna muzyka, brzydki – brzydka. Jedni w zwyczajny sposób łączą obydwie piękna, inni znów wprost przeciwnie – automatycznie odmawiają urodziwym wykonawcom talentu. Niejednokrotnie też wymaga się od wykonawcy, aby na jego twarzy widoczne było przeżywanie muzyki, które niekiedy wywołuje na jego twarzy grymas, pot itd. Pianiści są często brzydki, ale w dobie telewizji, śledzącej każdy detal, przypominają przez to, że muzyka służy do słuchania. Bywa też, że brzydki wykonawca pięknieje pod wpływem muzyki, jak Clara Haskil, która mimo kalectwa sprawiała, że widziało się tylko piękno.

Kwestia oceny dźwięków także okiem – zgody na to lub odrzucenia *a priori*, aby być pewnym, że uroda nie rzutuje na odbiór, a my kierujemy się uchem – to

także kwestia związku dźwięku i obrazu i odbioru koncertów bez najważniejszego w życiu zmysłu. To pytanie o zasadność powszechnego wprowadzenia dla bardziej obiektywnej oceny zasady jak z „The Voice of...”, gdzie nie widzi się wykonawcy, lub też przeciwnie – o potrzebę nierozzerwalnego związku obu zmysłów ze względu na istotność oceny, także wizualnej, osobowości wykonawcy. Jak pisze Ballade – wielki artysta „nie tworzy najlepszej muzyki dlatego, że jest przystojnym artystą lub ładną artystką. A jednak wygląd artysty, jego fizyczna obecność w jakiś cudowny sposób dostrajają się do wewnętrznej, intymnej prawdy dzieła” (s. 55). Czy widzialna część muzyki zakłóca odbiór i ocenę, i należy się ich bać, czy też je ułatwia i jest pożądana? A co w gatunkach takich, jak opera i spektakl taneczny?

W powieści, oprócz urody dziewczyny i jej rzucającej się w oczy sukni, analizie podlega także kwestia etymologii imienia i nazwiska, i tego, że Mei Jin znaczy „piękne złoto”, co może człowieka rozmarzyć lub pobudzić do złośliwości. W fabule powieści jest to bardzo wyraźne, na co dzień może mniej, ale trudno zanegować fakt, że ładnie, brzydko, śmiesznie lub wulgarnie brzmiące imiona i nazwiska nie rzutują w jakimś stopniu na naszą ocenę człowieka.

2) Muzyka

Osoba wykonawcy i jego wygląd to także kwestia urzeczywistnienia się muzyki, dzieła, które wizualizuje się tu i teraz w osobie i wykonaniu danego muzyka, a które poza tą wizualizacją jest jedynie ideą i zapisem nutowym. Ballade dowodzi bowiem, że muzyk z muzyką tworzą jedno. Podając przykład Liszta, pisze, że pianista daje fortepianowi „całą harmonię swojej cielesno-duchowej istoty” (s. 55). Nie ma bowiem czystej muzyki – twierdzi – ale jest ona ucieleśnieniem, a autorzy dawni ożywają jedynie wtedy, gdy są wykonywani. I dodaje: „Czyż muzyka nie powinna być żywa, wciąż tworzona na nowo? Czy słuchając genialnej pianistki nie odносimy wrażenia, że dzieło gra się samo, że jest obecne wśród nas?” (s. 105).

Przez osobę wykonawcy i jego wykonanie dyskusji podlega samo dzieło oraz muzyka w ogóle. Po jednej stronie sporu mamy bowiem postrzeganie muzyki w kategoriach użytkowych, jako rozrywki, a po drugiej – wzniosłą ideę sztuki totalnej i najwyższej. Dla jednych określone dzieło nie posiada bezwzględnej wartości i może być wykonywane lepiej lub gorzej w odniesieniu do praktyki wykonawczej; dla drugich – jak wyraża to Ballade – „dzieło istnieje przed jego wykonawcą; jest dla pianisty, w każdym znaczeniu tego słowa, sposobem egzystencji” (s. 8). Idea muzyki jako najwyższej ze sztuk łączy się z ideą muzyki klasycznej, która zajmuje w hierarchii najwyższe i wyjątkowe miejsce. Pojawia się też temat sztuki w ogóle, idei piękna i wolności, Platona, czegoś, co się kocha i co się chce, żeby istniało, nawet jeśli miałyby być jedynie złudzeniem. A idea ta nabiera mocy, jeśli pojawia się miłość do konkretnego, choćby do samej wykonującej dany utwór pianistki.

Z koncepcji muzyki idealnej wynika też idealizacja artysty oraz krytyka i krytyki. Poldowsky, przyznając ostateczną rację przeciwnikowi, mówi: „jeśli opiewa

Pan piękno, to nie dlatego, że istnieje, lecz po to, by istniało. Być może to jest właśnie rolą krytyka, jego prawdziwą chwałą. Być może właśnie w ten sposób bierzemy udział w tworzeniu” (s. 103)¹⁹. Po drugiej stronie pojawia się koncepcja muzyki jako pewnego zapisu, czegoś zaprogramowanego, wykalkulowanego; wszak u początków muzyka była siostrą matematyki. A od wyboru określonej wizji muzyki zależy też postrzeganie krytyki muzycznej i jej rola.

3) Kultura i epoka

Od muzyki klasycznej już tylko krok do wizji kultury europejskiej i innych. Chińska pianistka grająca utwory wielkich klasyków prowokuje dyskurs o obu kulturach, ich wzajemnych zależnościach, podobieństwach i różnicach. Wyższość muzyki klasycznej to także wyższość kultury europejskiej stanowiącej wzór. Czy Chinka potrafi zrozumieć i odczuć utwory klasyki europejskiej, czy jedynie je naśladuje i odtwarza? Czy powinno się sięgać po inne kultury, czy też pozostać przy własnej? Czy pojmując inaczej sztukę, piękno itd., można zrozumieć odmienną koncepcję, a co ważniejsze – dobrze zagrać utwór obcy nam kulturowo? Czy utwór z dorobku danej kultury lub narodu powinien wykonywać tylko jej/jego przedstawiciel? Czy istnieje coś takiego jak duch narodowy zawarty w dziele, który potrafi uchwycić tylko ktoś urodzony w sferze jego oddziaływań? Czy najlepszymi wykonawcami Chopina są Polacy? Dlaczego muzyka klasyczna cieszy się tak wielkim uznaniem na Dalekim Wschodzie? Czy Europa traci swoją duszę, czy też ją odnajduje dzięki mistrzowskiej grze chińskiej pianistki?

W obu skrajnie różnych odpowiedziach na te pytania jednym z fundamentów sporu jest film *Od Mao do Mozarta*, ukazujący historie jezuickich misjonarzy w Chinach. Dla Poldowsky'ego propagowanie europejskiej klasyki to przykład polityki kolonializmu, a w metodach nauczania gry i śpiewu widzi wyniosłość i pogardę dla Azjatów, wyśmiewanych za nieumiejętność wykonania muzyki Zachodu. Tabuny Chińczyków, grających dziś klasykę, są jego zdaniem zemstą: posłusznie udają to, czego chciał imperialista. Potrafią tak dobrze naśladować grę, emocje, że nie potrafimy uchwycić fałszu. Krytyk wskazuje na odmienną koncepcję muzyki w obu kulturach: w chińskiej każdy dźwięk odpowiada planetom, substancjom, nastrojom itd., i wszystko ma znaczenie, inaczej niż w kulturze zachodniej. Początkowo twierdzi, że Chiny powinny pielegnować jedynie swoją kulturę i grać na swoich instrumentach. Nie jest to wynik ksenofobii, ale przekonania, że muzyka stanowi nieodłączną część kultury, a jej wytwory są przepojone duchem narodu. Z czasem zmienia swoje zdanie, zbliżając się do tego, co głosi Ballade. Dla

¹⁹ Pisarz zawiera tu własne poglądy, zob. É. Barrilier, *Piękno zbawi świat*, „Znak” 2009, nr 648; także on-line na stronie: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6482008etienne-barilier-piekno-zbawi-swiat-tlum-malgorzata-boutry/> [dostęp 5.11.2018]. Wcześniej ten tekst ukazał się na łamach pisma „Nova et Vetera”, w numerze 1/2008.

starszego z krytyków ten film to przykład niesienia spragnionym muzyki europejskiej Chińczykom „kaganka” muzyki i piękna. To przecież muzyka Bacha ocaliła ich z horroru rewolucji kulturalnej. To przywieziony przez jezuitów klawikord tak zachwycił cesarza Chin, że odtąd na ten instrument komponowano dla niego madyrały. Kultury są odmienne, ale to, co je łączy – podkreśla – to tematy uniwersalne, jak starość czy śmierć. Chinka grająca w Europie muzykę klasyczną to dla niego „najpiękniejsze spotkanie cywilizacji” (s. 106) i przykład tego, że „Wisła jest siostrą Jangcy” (s. 107). Odpowiedź na pytanie o wykonanie to zatem odpowiedź na pytanie o różnice kulturowe lub uniwersalność doświadczeń ludzkich.

To także kwestia, czy geny i natura są silniejsze niż wykształcenie, i jaka jest relacja kultury i natury oraz ich wpływ na człowieka – problem odwieczny i nierozstrzygnięty. Pojawia się on i w sytuacji oceny chińskiego wykonania klasyki. Argument za istnieniem ducha narodu jest argumentem za naturą; Ballade wprowadza jednak także argument nauki. Od samego Liszta wywodzi międzynarodowy łańcuch uczniów, kolejno: Sgambatiego, Maria Paciego (prowadził orkiestrę w Chinach i walczył o dopuszczenie Chińczyków na koncerty) i Fu Conga, który, z kolei, namaścił właśnie Mei Jin. I jeszcze inną linię: Carl Czerny – Teodor Leszytycki – Isabelle Vengerowa – Gary Graffman – Mei Jin. Uważa, że to kultura jest naszą pierwszą naturą, a powinowactwa z wyboru są mocniejsze, niż dziedziczne. Nie można więc generalizować, Chińczycy jak każda inna nacja ma dobrych i złych pianistów.

Obaj krytycy jednak jednomyślnie przyznają, że muzykę Chopina najlepiej rozumieją Polacy. Przekonanie to oznacza więc, mimo wszystko, przyznanie racji Heglowskiej idei, objawiającego się w muzyce ducha narodu; tzn. zarówno najlepszego wykonania określonej muzyki, jak i bezbłędnego rozpoznania wystąpienia tego ducha w wykonaniu przedstawicieli innych kultur. Docenienie wykonawców chińskich przez Polaków – np. nagroda dla Fu Conga²⁰ i oklaskiwanie Zhu Xiao-Mei – to zatem najwyższy wyraz uznania. Na marginesie pojawia się też interesujący wątek odporności kultury islamskiej na cywilizację i kulturę europejską, w tym muzykę klasyczną, gdy tymczasem Azjaci są tak chętni do jej przejmowania i naśladowania.

Z kulturą łączy się temat czasów, epoki. I pytanie: czy i na ile powinniśmy uwzględniać w ocenie aktualne mody, tendencje, współczesną cywilizację? Zmieniają się gusty muzyczne, ale czy i na ile należy brać je pod uwagę w wykonaniu utworów klasycznych i w ich ocenie? Czy doba cyfryzacji jest powodem akceptacji i pochwały gry skoncentrowanej na technice – mechanicznej, perfekcyjnej, ale pozbawionej ducha? Czy to, że żyjemy w czasach „europejskiej postkultury” (s. 88), rzutuje na ocenę wykonania pozaeuropejskich? Czy muzyka klasyczna jest tym, co ocala dawne czasy i ducha swojej epoki? Tak więc, czy grę Mei Jin należy oceniać

²⁰ Na V Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1955).

w ramach współczesnej sztuki wykonawczej, narodu i cywilizacji? Co oznacza tak proste określenie, że pianistka ta godnie reprezentuje Chiny? A może Stany Zjednoczone, bo w końcu jest Chinką ze Stanów?

4) Nastrój i zmysły

Oprócz oczu i uszu w ocenie uczestniczą też inne zmysły. Mei Jin gra pewnego pięknego i ciepłego wieczoru w La Roque, a potem w Ramatuelle: czerwona suknia pianistki, eleganckie ubrania słuchaczy, zaproszeni goście, jurorzy, krytycy, natura romantycznej Prowansji, ciepło, półmrok, światła, zapachy, cykady i żaby, niezwykle nastrój, podsycany jeszcze przez muzykę klasyczną. A potem na innym festiwalu wirydarz romańskiego klasztoru i bukiet czerwonych róż. Na ile te okoliczności także rzutują na ocenę, skoro i stary wyga festiwalowy Ballade przyznaje, że może i on dał się zauroczyć temu „czemuś”, wiszącemu w powietrzu? Czy gdyby Mei Jin zagrała zwyczajnie ubrana, w biały dzień, w starym budynku, w prowincjonalnym mieście przy brzydkiej pogodzie brzmiałaby równie dobrze?

5) Krytyka i krytycy

I wreszcie pytania o samych oceniających i ich profesję. Mimo wielokrotnych zapowiedzi obiektywizmu, zapewnień o braku uprzedzeń i sympatii, profesjonalizmie i szacunku do przeciwnika, tym, co rzuca się w oczy od pierwszego słowa, jest indywidualizm i subiektywizm obu krytyków. Osobowość, charakter, doświadczenia życiowe – wszystko to tworzy z nich osoby, jakimi są, a żaden, nawet najbardziej profesjonalny fachowiec nie potrafi wyeliminować tzw. „czynnika ludzkiego”. Jak napisał bowiem w *Przedmowie do Portretu Doriany Graya* Oscar Wilde: „Zarówno najwyższa, jak najniższa forma krytyki jest pewnego rodzaju autobiografią”²¹.

Romantyzm i kochliwość Ballade’a widać już w poetyckim języku, jakiego używa. Jest emfaticzny, pisze w uniesieniu, wydaje się podatny na uroki, liryczny, żongluje metaforami i cytatami z Rimbauda, Szekspira, Verlaine’a, Schillera. Przyznanie się do kierowania się uczuciami do Mei Jin jest niejako naturalną konsekwencją jego charakteru. Tymczasem młodszy, opuszczony przez żonę Poldowsky jest złośliwy aż do granic błyskotliwego i inteligentnego sarkazmu, nie interesuje go poprawność polityczna, sympatie, jego język jest konkretny i fachowy, a motta pochodzą z autorów wyklętych i dekadentów (Corbière’a, Chapmana, Scève’a). I nie jest tak, że te cechy są czymś gorszym od pozytywistycznego, chłodnego obiektywizmu. Prawdziwa twarz ujawnia się pod wpływem emocji. Zdenerwowani, obrażeni, przygnębieni krytycy mówią nareszcie to, co naprawdę myślą; uświadamiają sobie, czym się kierują w życiu i pracy. Zrzucają maski autorytetu, nauczyciela, idealisty, zoila. A gdy się to dzieje, trudno im się uwolnić od osobistych wycieczek. Polemika o sztuce wykonawczej i muzyce klasycznej zamienia się

21 O. Wilde, *Portret Doriany Graya*, przeł. M. Feldmanowa, W.A.B., Warszawa 2010, s. 3.

w dyskusję o gustach i walkę dwóch mężczyzn, w której istotną rolę odgrywają kwestie damsko-męskie, miłość i zazdrość. W polemice tej widać, że gdy do głosu dochodzą emocje, racja jest po stronie naturalistów; to instynkty rządzą światem, a spod kultury wyziera natura.

Widoczne staje się też to, że obaj mają z góry przyjęte nastawienia, oczekiwania, preferencje i niemożliwe jest, by je wyeliminować. Mają lubianych i nielubianych kompozytorów, wykonawców, rzeczy i miejsca, style, poetów itd., a ponadto łączą ich określone relacje; stąd ich każda wypowiedź jest bardziej charakterystyką ich samych, niż gry Mei Jin. W gruncie rzeczy o samym wykonaniu niewiele wiemy, a mówiąc o nim, jesteśmy zmuszeni cytować słowa kogoś z krytyków, kierując się w wyborze własnym zaufaniem i sympatią do autorów recenzji.

Ballade i Poldowsky w starciu wymieniają też wady i złe nawyki własnego zawodu. Jednym z nich jest utrata świeżości odbioru i zamiana w koncertowego wygę, festiwalowego wyjadacza. Prowadzi to do postrzegania wykonawcy przez pryzmat poprzedników, ale także do tego, że „nie czyta [się] już przekazu, [lecz] opisuje posłańca” (s. 8). Drugim jest przekonanie o własnej wyjątkowości i roli autorytetu muzycznego – wyroczni, impresaria, promującego wybrane osoby. Trzecim – nieustanne mierzenie się z powszechną opinią o uprawianiu krytyki z powodu braku talentu i oceniania innych pod wpływem zazdrości w stosunku do utalentowanych kompozytorów i wykonawców.

Widzimy też dwie formy recenzji, z których jedna jest opisem wykonania – skupieniem na grze muzyka, a druga – reakcją autora na wpisy i maile przeciwnika, gdy jego pióro jest prowadzone przez to, co na temat wykonania mógł przeczytać. Pokazuje to, że czynnikiem i źródłem krytyki muzycznej bywa też równoległa krytyka, prowadząca do szermierki słownej, ukierunkowująca wypowiedzi, koncentrująca się na obalaniu argumentów. A także, jak ważna jest umiejętność zyskiwania sobie sympatii czytelników, którzy staną po określonej stronie. Choć wydaje się, że dzisiaj publiczność – czy w polemikach politycznych czy artystycznych – coraz częściej nikomu nie sekunduje; po prostu bawi się samym starciem i zadawanymi ciosami.

6) Publiczność

A może to publiczność decyduje o ocenie jakości wykonania? Może to tłumy na koncertach Mei Jin, wykupione bilety, liściki i bukiety czerwonych róż mówią nam o jakości jej gry? Może to publiczność zastępuje dziś krytyków, którzy coraz bardziej tracą na znaczeniu, lawirując – jak pisze Max Nyffeler – między „gettem specjalistów i gustem mas”, gdyż krytyka staje się „świadczaniem usług”²²? Czy bycie dobrym artystą oznacza ofiarowanie publiczności tego, czego ta chce? Czy – wprost przeciwnie – oznacza przekraczanie granic i zmianę ich gustów,

22 M. Nyffeler, dz.cyt.

wychowanie i rozwijanie? A czy dobry krytyk to taki, który podąża za gustami publiczności, czy raczej taki, który idzie pod prąd? Czy rolą krytyka jest tylko krytykować, a jeżeli już chwalić, to jedynie oszczędnie?

Pojawiają się też pytania o sposób traktowania artysty w ogóle: postrzegania go jako ideału (i cichym uwielbieniu), bardzo współczesnym uznawaniu go za idola (za którym się jeździ na wszystkie koncerty), lub też upatrywaniu w nim zwykłego człowieka. I postawienie tych samych pytań w odniesieniu do wykonawcy muzyki klasycznej ze szczególnym zwróceniem uwagi na to, czy jako artysta ma on być inny i staromodny, czy też – tak samo jak gwiazdy popu – stać się krzykliwą gwiazdą sceny. Bowiem może, aby zostać zauważoną, i pianistka musi być dziś wilczycą w czerwonej sukni?

* * *

Pytanie, czym zajmuje się krytyka muzyczna, jest pytaniem o ocenę każdego dzieła, wszelkiej sztuki. Jest ono jednak tym istotniejsze, ponieważ jej przedmiotem jest muzyka, której odbiór zależy od wykonania, a więc gry urzeczywistniającej się między wykonawcą a odbiorcą, a także między wykonaniem a zapisem oraz wykonawcą, twórcą i poprzednimi wykonawcami. Jest też pytaniem o piękno i prawdę sceny. Książka Bariliera jasno pokazuje, celowo tworząc sytuację przerysowującą niektóre zjawiska, że obiektywna i fachowa ocena, ściśle naukowa krytyka muzyczna pozostaje w sferze idei. Istotne są bowiem liczne czynniki: osoba wykonawcy (umiejętności, wygląd, kraj pochodzenia, kultura), kontekst innych wykonawców, czas, miejsce i warunki wykonania, oraz osoba samego krytyka, w tym nie tylko jego gust i kompetencje, ale wszystko, co kształtuje go jako człowieka. A odbiór muzyki, to nie tylko kwestia zmysłu słuchu, lecz wszelkich zmysłów, zaś ocena nie dotyczy wykonania i sytuacji tu i teraz, ale całej przeszłości, która rzutuje na ocenę. Ocena wykonania dzieła jest w dużej mierze kwestią subiektywną i indywidualną, i nie jest to zarzut, ale stwierdzenie faktów. I być może to właśnie ten subiektywizm, indywidualizm, migotliwość stanowi o wielkości i wyjątkowości sztuki i jej krytyki. Cenne są wszystkie pytania, które pojawiają się podczas przedstawionej w *Chińskim fortepianie* błyskotliwej walki na argumenty. Nawet jeśli tylko podają one pewne kwestie w wątpliwość i pozostają nierozstrzygnięte, to przez niepewność wiemy o ich istocie więcej.

Źródła powieści

Wspominane w powieści postaci (kompozytorzy, pianiści, krytycy) są prawdziwe, podobnie jak utwory i miejsca, a nawet strona chopin.net poświęcona muzyce klasycznej²³, co uprawdopodobnia całą sytuację. Wyjątkiem są fikcyjne główne posta-

²³ Ballade ma na tej stronie skrzynkę e-mailową.

ci krytyków i sama Mei Jin. Ale i dla niej możemy znaleźć prototyp. Jak podaje Rolf Kyburz na swoim blogu *Rolf's Music Blog* inspiracją do napisania powieści była gra chińskiej pianistki Yuja Wang (ur. 1987 w Zurychu). Po wykonaniu nieco innego repertuaru, niż Mei Jin (Prokofiev, Mendelssohn, Dwořák i Rachmaninow) otrzymała bardzo złą recenzję w programie radiowym France Musique, a w jej obronie stanął właśnie Kyburz²⁴. Na powiązanie to wskazują też różne informacje z samego tekstu. Wang jest uczennicą Gary'ego Graffmana z Filadelfii, który jest też nauczycielem Lang Langa, innego znanego chińskiego wykonawcy Chopina. Nosi rzucające się w oczy suknie (w tym czerwoną) i jest dzieckiem czasów współczesnych, cytującym na Twitterze²⁵ zarówno Gustava Mahlera („Tradycja podtrzymuje płomień; to nie jest czczenie popiołów”), jak i Coco Chanel („Dziewczyna powinna mieć dwie rzeczy: klasę i urok”). Wśród recenzji jej recitali, np. na łamach „The New York Timesa”, „San Francisco Chronicle” czy „Los Angeles Timesa”, możemy znaleźć sporo uwag na temat jej wyglądu i sukienek – opinii pozytywnych i negatywnych, często skrajnych.

I ostatnie pytania. Czy dla wyrobienia sobie własnego zdania o powieściowej Mei Jin powinniśmy wysłuchać gry jej prototypu i dla pełnego obrazu szukać informacji poza książką? Czy gdybym zaczęła tę rozprawę od przedstawienia Yuja Wang i jej zdjęcia, opinie czytających o Mei Jin byłyby inne? Jednak wprowadzenie tego wątku i nawiązanie do realiów na końcu opracowania stawia nas i zadane pytania w nowym kontekście. Nagle widzimy młodą, ładną chińską pianistkę w czerwonej sukni i wyrabiamy sobie o niej opinię, nawet jeśli nie znamy jej gry. Ale przecież zawsze możemy posłuchać. I ustosunkować się do pozytywnych i negatywnych recenzji na jej temat. Możemy też odnieść się do powieści, do Mei Jin i rozpocząć polemikę z opiniami Ballade'a i Poldowsky'ego, stanąć po czyjejś stronie. I sprawdzić, jakie są nasze odpowiedzi na zadane pytania, co rzutuje na ich kształt i czy się zmieniły, gdy pojawił się jeszcze jeden kontekst. I być może zadać własne pytania na temat krytyki muzycznej, zawodu krytyka i tego, w jaką stronę zmierza muzyka klasyczna – wyrazić własne zdanie na temat obcowania ze sztuką, jej wartości rynkowej, roli mediów i publiczności.

24 Zob. <http://www.rolf-musicblog.net/yuja-wang-depicted-in-literature/> [dostęp: 20.11.2016]

25 <https://twitter.com/yujawang> [dostęp: 20.11.2016]

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Barilier Étienne, *Chiński fortepian*, przeł. Jacek Giszczak, Noir Sur Blanc, Warszawa 2014.

Bibliografia przedmiotowa

Altwegg Jürg, *Étienne Barilier – Literatur und Philosophie*, w: *Leben und Schreiben im Welschland: Porträts, Gespräche und Essays aus der französischen Schweiz*, Ammann, Zürich 1983, s. 76–85.

Barilier Étienne, *Piękno zbawi świat*, „Znak” 2009, nr 648; także on-line na stronie: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6482008etienne-barilierpiekno-zbawi-swiat-tlum-malgorzata-boutry/> [dostęp: 5.11.2018]

Bent Ian, *Analysis*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 1, MacMillan Press, London 1980, s. 340–388.

Białas Maciej, *Pomiędzy fachową a popularną krytyką muzyczną*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2010, nr VIII (1), s. 133–153.

Bristiger Michał, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, „Teksty”, 1972, nr 4, s. 56–66.

Dupuis Sylviane, *Étienne Barilier*, ASELF, Lausanne 1998.

Golka Marian, *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars Nova, Poznań 1996.

Jabłoński Maciej, *Między ćwiartowaniem a tłumaczeniem snów. Eseje i ułamki z krytyki muzycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

Jabłoński Maciej, *Między ćwiartowaniem a wykładaniem snów. Kilka niepewnych myśli w sprawie krytyki (również muzycznej)*, w: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. nauk. Michał Bristiger i in., Oficyna Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 253–261.

Jarociński Stefan, *Krytyka muzyczna*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 472–473.

Jeanneret Sylvie, *La musique dans l'œuvre romanesque d'Étienne Barilier: vers une poétique de la modernité*, Slatkine Reprints, Genève 1998.

Krytyka muzyczna. Krytyka czy krytyki?, red. nauk. Michał Bristiger i Rafał Ciesielski, Oficyna Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012.

Sytuacja współczesnej polskiej krytyki muzycznej. Dyskusja panelowa, w: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. nauk. Michał Bristiger i in., Oficyna Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 221–244.

Wilde Oscar, *Portret Doriana Graya*, przeł. Maria Feldmanowa, W.A.B., Warszawa 2010.

Netografia

<http://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/krytyka-muzyczna.html> [dostęp: 10.10.2016]

<http://www.rolf-musicblog.net/yuja-wang-depicted-in-literature/> [dostęp: 20.11.2016]

<https://twitter.com/yujawang> [dostęp: 20.11.2016]

Nyffeler Max, *Musikkritik als Serviceleistung? Zu aktuellen Tendenzen im kritischen Metier*, 1986, popr. 2007, na str. autora: <http://www.beckmesser.de/musikkritik/kritik1986.html> [dostęp: 13.10.2016]

www.ksiazka.net.pl/index.php?id=49&tx_ttnews%5Bttnews%5D=21148 [dostęp: 15.10.2016]

Elżbieta Zarych

Co jest przedmiotem krytyki muzycznej? Pytania wokół pewnego pojedynku na argumenty w *Chińskim fortepianie Étienne'a Bariliera*

Streszczenie

Artykuł podejmuje temat przedmiotu krytyki muzycznej, a szczególnie praktyki wykonawczej, zadając podstawowe pytanie o to, co podlega ocenie i co decyduje o wartościowaniu wykonania danego utworu. Punkt odniesienia stanowi teoretyczne przedstawienie krytyka muzycznego i krytyki muzycznej, m.in. ich definicje, czynniki obiektywne i subiektywne wpływające na kształt opinii itd. Z teorią, niepotrafiącą uchwycić tego, co efemeryczne, okazjonalne, subiektywne, ludzkie, w której obiektywny opis niekiedy graniczy z życzeniowym, zestawiona została sytuacja przedstawiona w literaturze, operującej, jak to sztuka, szerszymi możliwościami. Zasadniczą część artykułu stanowi więc interpretacja błyskotliwej powieści w blogach pt. *Chiński fortepian Étienne'a Bariliera*, szwajcarskiego pisarza i filozofa. Interpretacja koncentruje się na pojedynku na recenzje, na argumenty skupione wokół występu na letnim festiwalu chińskiej pianistki Mei Jin, co pozwala w szerszym kontekście podjąć temat pracy krytyka i przedmiotu krytyki muzycznej w ogóle. Postawione zostają pytania o osobę wykonawcy (umiejętności, wygląd, kraj pochodzenia, kulturę), kontekst innych wykonawców, czas, miejsce i warunki wykonania (w tym oddziaływanie różnych zmysłów), oraz osobę samego krytyka, w tym nie tylko jego gust i kompetencje, ale wszystko, co kształtuje go jako człowieka. Ostatecznie otrzymujemy kilka odpowiedzi i mnóstwo pytań, które pozwalają nam naświetlić pewne kwestie na nowo.

Słowa kluczowe: Étienne Barilier, krytyka muzyczna, krytyk muzyczny, estetyka muzyczna, praktyka muzyczna, muzyka klasyczna

What is the topic of musical criticism? Questions about an argument duel in *Chinese Piano* by Étienne Barilier

Summary

This article deals with the topic of musical criticism, especially performance practice, asking a basic question about what is evaluated and what determines the value of the performance of a work. The reference point is a theoretical presentation of a music critic and musical criticism, including their definitions, objective and subjective factors influencing opinions, etc. A juxtaposition is made between the theory that cannot capture what is ephemeral, occasional, subjective, human, in which the objective description sometimes borders on wishful thinking, and the situation presented in the literature, operating as art, and more possibilities. The essential part of the article is thus an interpretation of a brilliant novel in blogs entitled *Chinese piano* by Étienne Barilier, a Swiss writer and philosopher. The interpretation focuses on a duel between reviews, arguments focused around the performance at the summer festival of Chinese pianist Mei Jin, which allows taking up the subject of the critic's work and the subject of musical criticism in general. Questions are asked about the performer (their skills, appearance, country of origin, and culture), context of other performers, time, place and conditions of performance (including the impact of different senses), and the critic himself, including not only his taste and competence, but also everything that shapes him as a human being. Eventually, we get a few answers and a lot of questions that allow us to highlight some issues again.

Keywords: Étienne Barilier, Musical Criticism, Music Critic, Musical Aesthetic, Musical Performance Practice, Classical Music

Elżbieta Zarych, dr, komparatystka, polonistka, redaktorka, tłumaczka literatury niemieckiej i włoskiej. Pracownik Katedry Edytorstwa i Nauk Pomocniczych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się szeroko pojętymi badaniami interdyscyplinarnymi i porównawczymi, skupionymi wokół literatury, wyobraźni, książki, ilustracji oraz przekładu. Autorka licznych prac poświęco-

nych literaturze i kulturze XIX–XXI w., a także pozycji edukacyjnych, leksykonów i słowników. Ostatnio opublikowała książki *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy* (2010) i *Karol I Habsburg. Chrześcijański cesarz końca monarchii* (2015) oraz rozprawy „Nocna rozmowa” – *nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu* (2015), *Geograficzno-literacki szkic piórkiem* (Kunzischer Riss) – *mapa berlińskiego i fantastycznego świata E.T.A. Hoffmanna* (2016), *Zielnik wróżek, zielnik wyobraźni – L’herbier des fées* (Zielnik wróżek) *Benjamina Lacombe’a i Sébastiena Pereza* (2017), *Wyobraźnia, Kolberg i demonologia słowiańska w „Innych baśniach” Zbigniewa Brzozowskiego* (2018).



Beata Kornatowska*

 <https://orcid.org/0000-0001-7775-6007>

Między wizją a praktyką. Początki niemieckiej opery romantycznej w ujęciu E.T.A. Hoffmanna

Pod koniec 1813 roku w „Allgemeine Musikalische Zeitung”, wiodącym wówczas niemieckim czasopiśmie muzycznym, ukazało się w dwóch odcinkach anonimowe opowiadanie zatytułowane *Der Dichter und der Komponist* [Poeta i kompozytor]. To dialog przyjaciół, którzy przypadkowo spotykają się po latach w oblężonym przez wojska napoleońskie Dreźnie. Mimo niesprzyjających okoliczności rozmawiają o sztuce, konkretnie o relacji słowo-dźwięk w dziele operowym, a wymiana zdań układa się w program opery romantycznej. Autorem opowiadania był E.T.A. Hoffmann, utrzymujący się w tym czasie z komponowania, działalności kapelmistrzowskiej i pedagogicznej w Bambergu, z zawodu prawnik i urzędnik, zwolniony ze stanowiska w Warszawie w związku z likwidacją administracji pruskiej po wkroczeniu wojsk napoleońskich. Choć na łamach czasopisma publikował już od 1809 roku, nie chciał, by jego teksty ukazywały się pod nazwiskiem. Dążył do sławy kompozytorskiej, pisanie traktował tylko jako dodatkowe zajęcie i możliwość podreperowania budżetu.

Kwestie związane z estetyką dzieła operowego nurtowały go już kilka lat wcześniej, krótko po przybyciu do Frankonii. Zachował się list z lipca 1809 roku, w którym pytał w redakcji „Allgemeine Musikalische Zeitung”, czy przyjęłaby tekst traktujący „o wymaganiach, jakie słusznie stawia kompozytor poecie operowemu”¹. Pisał, że chciałby w nim poruszyć zagadnienia związane z operą współczesną, według niego wynaturzoną, z uwarunkowaniami „prawdziwej opery”² oraz z zadaniami

* Dr, adiunkt, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Germańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań; e-mail: beatris@amu.edu.pl

1 E.T.A. Hoffmann, *An die Redaktion der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung'*, w: tenże, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. G. Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 224. Wszystkie tłumaczenia – B.K.

2 Tamże.

poety i kompozytora. Ostatecznym impulsem do napisania tekstu była współpraca z autorem baśni *Ondyna*, Friedrichem de la Motte Fouqué, który zgodził się opracować ją dla Hoffmanna w formie libretta. Refleksja teoretyczna i próby przełożenia jej na praktykę zazębiały się: libretto *Ondyny* było gotowe 14.11.1812 roku, opowiadanie *Poeta i kompozytor* – 25.10.1813 roku, kompozycja została ukończona 5.08.1814 roku.

Niniejsze rozważania stanowią próbę odpowiedzi na pytanie, jakie elementy złożyły się na wizję opery autorstwa jednego z najbardziej wszechstronnych artystów niemieckiego romantyzmu. Nie mniej istotna wydaje się kwestia, które z nich doczekały się przełożenia na praktykę oraz w jaki sposób *Ondyna. Opera czarodziejska w trzech aktach* wpłynęła na dalsze losy gatunku w Niemczech.

Swoje wywody z estetyki dzieła operowego na łamach czasopisma E.T.A. Hoffmann zdecydował się przedstawić w kostiumie literackim, rozpiął je na dwugłós kompozytora³ i poety. Chciał uniknąć suchej rozprawy teoretycznej, liczył na większe zainteresowanie czytelników⁴. Jeden z bohaterów opowiadania, Ludwik, nadal nie ma w dorobku opery, ponieważ nie trafił, jak dotąd, na tekst, który zainspirowałby go do jej skomponowania. Poeta Ferdynand dziwi się, że utalentowany literacko przyjaciel sam nie chwyci za pióro. Któż inny mógłby spełnić jego oczekiwania i potrzeby lepiej niż on sam? Według Ludwika konieczność szlifowania tekstu podcięłaby mu kompozytorskie skrzydła. Wierzy w moc inspiracji i pierwszego muzycznego pomysłu, który rodzi się w kontakcie z dziełem literackim i trzeba pozwolić mu spłynąć na papier bez poprawek. Ferdynand również nie widzi się w roli librecisty, uważa to zajęcie „za najbardziej niewdzięczną robotę świata”⁵. Nie dość, że trzeba zmieścić się w sztywnym gorsecie struktur narzuconych przez kompozytora, to jeszcze często wysiłek idzie na marne. Kompozytorzy potrafią bowiem bezlitośnie wykreślać najzgrabniejsze wersy, nie doceniając zaangażowania poety w przygotowanie libretta. Często odrzucają proponowane im tematy, sięgają za to

3 E.T.A. Hoffmann był w tym okresie czynnym muzykiem (kompozytorem i wykonawcą) ze sporym doświadczeniem. Od dziecka pobierał lekcje gry na fortepianie i skrzypcach oraz z zakresu teorii muzyki. W wieku osiemnastu lat napisał pierwszy *singspiel*, *Die Maske*, do własnego tekstu. Skomponował ogółem osiemdziesiąt pięć dzieł muzycznych, w tym osiem oper i *singspieli* oraz ponad dwadzieścia utworów muzyki teatralnej i baletowej. Jego wieloletnia działalność recenzencka stanowi dowód wysokich kompetencji – świadczy zarówno o dobrej znajomości literatury muzycznej, jak i doświadczeniu kompozytora i dyrygenta oraz o umiejętności refleksji teoretycznej. Hoffmann był ceniony jako nauczyciel fortepianu i śpiewu, a w okresie krótkiej działalności w Lipsku i Dreźnie również jako kapelmistrz.

4 Warto wspomnieć, że debiut literacki Hoffmanna to również wywód muzyczny w literackim przebraniu – opowiadanie *Kawaler Gluck* ukazało się na łamach czasopisma w 1809 roku. Bezpośrednią inspiracją dla kostiumu *Poety i kompozytora* było spotkanie po latach z przyjacielem z czasów młodości, Theodorem von Hipplem, pod koniec kwietnia 1813 roku.

5 E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, w: tenże, *Frühe Prosa. Werke 1794–1813...*, s. 758.

po teksty na poziomie pozostawiającym dużo do życzenia. Wyzwanie stanowi także wymagana zwięzłość: „Wszystko trzeba załatwić w kilku wersach, które jeszcze muszą dać się obracać wedle waszych upodobań”⁶, skarży się Ferdynand.

Ludwik wprawdzie zna grzechy kolegów po fachu, wierzy jednak, że nie brakuje wśród nich wrażliwych na poetycką jakość libretta. Poeta i kompozytor należą według niego „do tego samego kościoła”⁷, ponieważ zgłębiają tajemnicę słowa i dźwięku. Dlatego dobry poeta intuicyjnie rozumie istotę muzyki i istotę opery. Charakter libretta wynikać ma z romantycznej koncepcji muzyki, według której jest ona „tajemniczym językiem dalekiego królestwa duchów”⁸. Hoffmann sformułował ją po raz pierwszy w odniesieniu do muzyki instrumentalnej Beethovena. W operze muzyka w jego ujęciu nie zmienia swojej natury, choć za pośrednictwem tekstu wkracza w rzeczywistość i mówi „o określonych namiętnościach i działaniach”⁹. Autorem opery romantycznej może być tylko poeta, który czerpie inspirację ze świata nadprzyrodzonego: „na jego skrzydłach wzniesiemy się ponad przepaścią, która zwykle nas od nich oddziela”¹⁰.

Porwać widza mają nie efektowne teatralne sztuczki, od których Hoffmann dystansuje się ustami kompozytora Ludwika, lecz „czarodziejska siła prawdy poetyckiej”¹¹. To ona potrafi obudzić najbardziej romantyczne z uczuć – tęsknotę. Według kompozytora

[...] w operze w sposób widzialny powinno odbywać się oddziaływanie istot wyższych na nas i w ten sposób ukazywać się nam byt romantyczny, w którym również język jest podniesiony do potęgi, a raczej zaczerpnięty z tego dalekiego królestwa, tzn. jest muzyką, śpiewem¹².

Ludwik uważa operę romantyczną „za jedyną prawdziwą, bo tylko w królestwie romantyzmu muzyka jest u siebie”¹³. Gardzi za to utworami, w których „piętrzy się cuda, by ucieszyć oko próżniaczego plebsu”¹⁴. Niewiele jest według niego prawdziwych oper, większość to tylko puste *singspiele*, które cechuje niedostatek efektu dramatycznego i prawdy poetyckiej, dlatego zasługują co najwyżej na miano koncertów w teatrze, w kostiumach i dekoracjach. Jako publicysta i krytyk muzyczny

6 Tamże, s. 770.

7 Tamże, s. 759.

8 Tamże, s. 760.

9 Tamże.

10 Tamże, s. 761.

11 Tamże.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 760.

14 Tamże, s. 761.

Hoffmann nie krył swojego sceptycyzmu wobec ówczesnego życia operowego. Jego uwagi dotyczyły poziomu wykonawstwa dzieł Mozarta i Glucka oraz jakości najnowszej twórczości kompozytorskiej. Jego wizja opery romantycznej wyrosła na gruncie doświadczeń kapelmistrza, kompozytora, praktyka teatru oraz krytyka muzycznego, dobrze znającego bieżące życie operowe.

Również dla innych romantyków, m.in. Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Ludwiga Tiecka, Novalisa i Jeana Paula, opera była istotnym tematem rozważań. Na dominujący wówczas na scenach niemieckich repertuar włoski i francuski spoglądali krytycznym okiem, w centrum ich zainteresowań znajdowało się marzenie o operze niemieckiej, która miała narodzić się ze scalenia różnych dziedzin sztuki. Novalis uważał operę, zjednoczenie wszystkich sztuk, za „najwyższy stopień dramatu”¹⁵. Muzykę postrzegano jako optymalny środek ekspresji, gdyż dawała nadzieję na przekroczenie ograniczeń języka. Wackenroder wzywał dźwięki, by ocaliły go „od tego bolesnego dążenia do słów”¹⁶.

W piśmiennictwie muzycznym to E.T.A. Hoffmann uchodzi za „najbardziej elokwentnego adwokata opery romantycznej”¹⁷. Kluczowy dla dalszych losów gatunku okazał się fakt podjęcia przez niego próby przełożenia postulatów teoretycznych na praktykę. Jego *Ondyna* uchodzi za pierwszą niemiecką operę romantyczną, otwarł nią nowy rozdział w historii gatunku. Refleksja teoretyczna, która znalazła odzwierciedlenie w *Poecie i kompozytorze*, oraz praca nad dziełem zająłaby się. O całkowitym zaangażowaniu Hoffmanna w projekt świadczy również jego korespondencja z tego okresu, z której dowiadujemy się, jak postrzegał w tym konkretnym przypadku proces inspiracji, prowadzący od dzieła literackiego do kompozycji.

Na początku deszczowego lata 1812 roku kompozytor rezydował przez kilka dni w wieży średniowiecznego zamku Altenburg pod Bambergiem. W tej scenerii przyszedł mu do głowy pomysł na operę na podstawie wspomnianej baśni literackiej Fouquégo, co opisał w liście do przyjaciela Juliusa Eduarda Hitziga:

Burza, deszcz, lejąca się strumieniami woda przypominały mi wciąż o wuju Kühlebornie, którego wielokrotnie donośnym głosem upominałem z mojego gotyckiego okna, by się uspokoił, a że był na tyle niegrzeczny i nie pytał o mnie, zdecydowałem, że okiełznam go za pomocą tajemniczych charakterów nazywanych nutami!¹⁸

15 Tamże.

16 Cyt. za: K. Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos. Opern - Dichter - Operndichter*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979, s. 149.

17 U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel 2008, s. 64.

18 E.T.A. Hoffmann, *Brief an Julius Eduard Hitzig vom 1. Juli 1812*, w: tegoż, *Frühe Prosa. Werke 1794-1813*, redakcja Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 247.

To zatem postać potężnego i zdolnego do metamorfoz wodnika zainspirowała Hoffmanna do realizacji romantycznego programu. W nim odnalazł godnego reprezentanta opisywanego w *Poecie i kompozytorze* „świata duchów”. Już Johann Gottfried Herder, piewca sztuki ludowej, wskazywał na „czarodziejski świat cudowności” jako potencjalne źródło tematów dla nowej opery, która kiedyś się narodzi¹⁹. Za pierwsze romantyczne niemieckie libretto operowe uchodzi *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* [*Potwór i zaczarowany las*] z 1798 roku autorstwa Ludwiga Tiecka. Ze względu na zawilóść akcji nie doczekało się wprawdzie opracowania muzycznego, ale w pełni realizuje już nastrój cudowności i tęsknoty [*das Wunderbare, Sehnsucht*] typowy dla tego okresu w sztuce niemieckiej. Specyficzne dla niej jest również przenikanie się cudowności i świata rzeczywistego.

Wiadomo, że E.T.A. Hoffmann od początku wykluczał własne autorstwo libretta, chociaż miał w tej materii doświadczenie, m.in. jako autor *singspielu* *Die Maske* (1799). Fakt ten kłóci się z postulowaną przez innych romantyków unią personalną kompozytora i autora libretta, która była wyrazem tęsknoty za scaleniem sztuk w służbie opery. Od czasów Richarda Wagnera *Dichterkomponist* to fenomen znany i regularnie spotykany, jednak na przełomie XVIII i XIX wieku komponowanie i tworzenie libretta postrzegano w środowisku teatralnym jako dwa odrębne rzemiosła i nie do pomyslenia było ich łączenie. W przypadku E.T.A. Hoffmanna tym razem doświadczony praktyk sceny wygrał z teoretykiem. To nie lęk o wygaszenie wyobraźni kompozytorskiej, wyrażony w *Poecie i kompozytorze*, okazał się decydujący, lecz samokrytycyzm i ocena własnego rzemiosła. Hoffmann zdawał sobie sprawę, że nie ma wystarczających umiejętności wersyfikacyjnych, by opracować baśń w formie libretta. Dlatego poprosił Hitziga o pośrednictwo w poszukiwaniu poety, który by od niego te kwestie przejął i wkrótce okazało się, że gotów jest to zrobić sam autor niesłuchanie wówczas modnej *Ondyny*. E.T.A. Hoffmann sformułował czym prędzej szczegółowy opis akcji i warstwy muzycznej, scena po scenie, z podziałem na numery i załączył go do pierwszego listu skierowanego do Fouquégo. Szkic ten niestety się nie zachował.

Jednym z tematów wspomnianego listu do pisarza jest inspiracja. Doświadczenie opisywane przez Hoffmanna ściśle koresponduje z jednym z założeń tzw. prawdziwej opery, włożonych w usta Ludwika w opowiadaniu *Poeta i kompozytor*. Muzyka ma wpływać „bezpośrednio z poezji jako jej niezbędny wytwór”²⁰:

Nie potrafię wyrazić słowami, jak nie tylko odczułem w swej istocie głęboką istotę romantycznych postaci tego opowiadania, lecz jak Ondyna – Kühleborn etc. od razu ukształtowali mi się przy lekturze w postaci dźwięków i tak oto miałem wrażenie, że przenikam i rozpoznaję ich tajemniczą naturę z najcudowniejszy-

19 Zob. K. Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos...*, s. 150.

20 E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, s. 760.

mi zjawiskami. Przekonanie o właściwej materii operowej, jaką oferuje Ondyna, nie było zatem wynikiem refleksji, lecz samoczynnie wypłynęło z istoty poezji²¹.

Opublikowane w 1811 roku opowiadanie Fouquégo nawiązywało do wcześniejszych dzieł o „nimfach zakochanych w szlachtetnych rycerzach”²², z których najślynniejsze to *Donauweibchen* [*Rusalka z Dunaju*], wiedeńska opera czarodziejska Friedricha Henslera i Ferdinanda Kauera²³. Sam autor powołuje się w komentarzu na pracę Paracelsusa, łacińską *Księgę o nimfach, sylfach, gnomach i salamandrach oraz tym podobnych duchach*²⁴, która ukazała się w 1590 roku, pół wieku po śmierci autora. Rozróżnia on tam duchy wody, wiatru, ziemi i ognia i opisuje ich cechy. Według niego nimfy nie mogą dostąpić zmartwychwstania, ponieważ nie mają duszy. Istnieje tylko jeden sposób, w jaki mogą ją uzyskać – małżeństwo z człowiekiem. Niestety taki związek z góry skazany jest na niepowodzenie. Nimfa mimo ślubu pozostaje blisko związana z rodzimym żywiołem, a mężczyźnie nie wolno obrazić jej w pobliżu zbiornika wodnego, gdyż będzie musiała powrócić do świata duchów natury. Jeszcze poważniejsze konsekwencje grożą za złamanie drugiego tabu: „ludzie poślubieni nimfom często postrzegali je jako diablice i po ich zniknięciu nie uważali się już za związanych, lecz zawierali drugie małżeństwo. To przynosi śmierć, zastrącenie”²⁵.

Nieposzanowanie podwójnego tabu doprowadza do zguby również bohatera opowiadania Fouquégo. Czarująca wodnica Ondyna wychowywana jest przez rybaka i jego żonę. Dzięki zaaranżowanemu przez jej wuja, wodnika Kühleborna, małżeństwu z rycerzem Huldrandem von Ringstetten, uzyskuje duszę. Pewnego dnia mąż, rozdrażniony jej czarodziejskimi sztuczkami i kontaktem z krewnymi z podwodnego świata, mimo ostrzeżeń obraża ją i przeklina na wodzie, łamiąc tym samym wspomniane tabu świata duchów wody. Ondyna musi wrócić do podwodnego królestwa ojca. Po jej zniknięciu rycerz wkrótce poślubia inną, wychowaną parą księżecą Bertaldę, która od dawna liczyła na jego względy, mieszkała z parą

21 E.T.A. Hoffmann, *Brief an Friedrich Baron de la Motte Fouqué* vom 15. August 1812, w: tenże, *Frühe Prosa. Werke 1794–1813...*, s. 252.

22 H. Heine, *Die romantische Schule*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1836, s. 201.

23 Jej pierwowzorem literackim była powieść popularna *Die Saal-Nixe. Eine Sage der Vorzeit* (1795) Christiana Augusta Vulpiusa, szwagra Johanna Wolfganga Goethego, ale dopiero duży międzynarodowy sukces wersji scenicznej (222 przedstawienia między 1798 a 1822 rokiem w Wiedniu, niezliczone adaptacje i przekłady, przez dziesięciolecia grane w różnych zakątkach Europy, które stały się inspiracją dla kolejnych dzieł), stanowił właściwy impuls dla tradycji literackiej, której kulminacją była baśń literacka *Ondyna* Friedricha de La Motte Fouquégo. Ta z kolei posłużyła za pierwowzór wielu dzieł scenicznych i literackich.

24 Tytuł oryginału: *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus*.

25 F. de la Motte Fouqué, *Notiz*, „Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift”, Berlin 1812, 4. Quartal, s. 199.

na zamku Ringstetten i cieszyła się jej przyjaźnią. Rozczarowana nimfa mści się w okrutny sposób: w noc poślubną Huldbrandta i Bertaldy wychodzi ze studni i składa na ustach rycerza śmiertelny pocałunek. Po pogrzebie opływa jego grób z trzech stron jako rozwidlające się źródło, wierna również po śmierci.

Jedną z dwóch najpopularniejszych, obok *Przedziwnej historii Piotra Schlemihla* Adalberta Chamisso, baśni literackich romantyzmu Peter von Matt określa jako „symptom epoki”²⁶, a rycerza i nimfę jako „uosobienie pary epoki romantyzmu”²⁷. Obecna w *Ondynie* dominacja pierwiastka nadprzyrodzonego wpisywała się w oczekiwania Hoffmanna pod adresem pierwowzoru literackiego opery. W opowiadaniu Fouquégo dochodzi do spotkania dwóch światów: na rozwój akcji w świecie rzeczywistym wpływają prawa świata duchów wody. Realizował się tu zatem również postulat wyrażony ustami Ludwika w *Poecie i kompozytorze*: „w operze w sposób widzialny powinno odbywać się oddziaływanie istot wyższych na nas”²⁸.

Prawykonanie dzieła miało miejsce 3. sierpnia 1816 roku w berlińskim Teatrze Królewskim [*Königliches Schauspielhaus*], w urodziny króla Fryderyka Wilhelma III Pruskiego. Później odbyło się jeszcze trzynaście przedstawień, serię przerwał²⁹ pożar Teatru 29. lipca 1817 roku. Spłonęły w nim kosztowne dekoracje Karla Friedricha Schinkla oraz kostiumy projektu Carla von Brühla.

Spektakl i dzieło przyjęto bardzo dobrze, wszystkie przedstawienia były wyprzedane. Najślynniejszy z recenzentów, przysły autor niemieckiej opery narodowej, Carl Maria von Weber, zareagował wręcz entuzjastycznie: „Dzieło to w całości jest jednym z najbardziej błyskotliwych, jakie dały nam czasy najnowsze”³⁰, pisał w „Allgemeine Musikalische Zeitung” 18. marca 1817 roku po obejrzeniu kilku przedstawień *Ondyny*. W recenzjach i komentarzach chwalono przede wszystkim dokonania Hoffmanna i Schinkla, zaś uwagi krytyczne dotyczyły głównie libretta. Odnotowano w nim brak kilku ważnych dla dramaturgii momentów opowiadania, niezbędnych do zrozumienia akcji i zbudowania napięcia. Wspominano, że Fouqué napisał libretto tak, jakby oczekiwał od widzów znajomości pierwowzoru literackiego, co zresztą nie byłoby wcale nieuzasadnione, gdyż opowiadanie cie-

26 P. von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999, s. 229.

27 Tamże, s. 238.

28 E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, s. 761.

29 Za życia Hoffmanna doszło do jednego jeszcze wystawienia, w Pradze, które nie spotkało się z ciepłym przyjęciem, później dzieło popadło w zapomnienie. Próbował wskreszyć je Hans Pfitzner, który w 1906 roku wydał wyciąg fortepianowy opery i zabiegał o jej powrót na sceny. W kolejnych dziesięcioleciach dochodziło do sporadycznych wykonań, z których żadne nie odniosło znaczącego sukcesu.

30 *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, <http://weber-gesamtausgabe.de/A030013>, [dostęp: 18.12.2016].

szyło się wówczas dużą popularnością. Prawdopodobnie jednak opuszczenie przynajmniej części wspomnianych momentów akcji wynikało z prymatu programu romantycznego, zawartego przez Hoffmanna już w szkicu dzieła, na podstawie którego pisał libretto Fouqué.

Kluczowa zmiana dotyczy roli wodnika Kühleborna. Nie działa on już, jak w pierwowzorze Fouquégo, na zlecenie ojca Ondyny jako jej sługa. W operze jest potężnym księciem wód, który reprezentuje królestwo żywiołów, stanowi biegun przeciwny świata ludzi. W opowiadaniu to on aranżuje związek między Huldbrandem i Ondyną, w operze odrzuca tę relację i cały rodzaj ludzki: „Menschenvolk närrisches / Trügrisches, herrisches / Tolles Geschlecht!” [Ludzki lud, błazeński / zwodniczy i władczy / szalony ród]³¹. Żądza zemsty wynika z jego natury jako reprezentanta żywiołów, a nie z osądu moralnego. Aria zemsty Kühleborna w drugim akcie stanowi wyraz zasadniczej postawy, w libretcie figuruje bez związku z akcją, jeszcze zanim Huldbrand przeklina i zdradza Ondynę. W centrum zainteresowania znajduje się tym samym statyczny konflikt między dwoma światami, a nie, jak w opowiadaniu, tragiczna historia miłosna. Motyw rywalizacji Ondyny i Bertaldy o względy Huldbranda schodzi tu na drugi plan. W przeciwieństwie do opowiadania w operze nie jesteśmy świadkami subtelnej dysharmonii między Huldbrandem a Ondyną. Hoffmannowi nie chodzi tu bowiem o stworzenie pozoru prawdy psychologicznej, lecz o nieuchronność losu i działanie sił demonicznych – ich wpływ na rozwój akcji jest większy niż w opowiadaniu. Dlatego od początku udziela głosu Kühlebornowi, który wiele razy ostrzega Ondynę przed ślubem z Huldbrandem – ludziom nie można przecież ufać: „Wechselnder sind Menschensöhne / Als es Wind und Welle sind” [Bardziej zmienny syn człowieczy / niżli fala jest i wiatr]³². Rozwój akcji to potwierdzenie znanej wodnikowi prawdy. Zapowiedź śmierci Huldbranda pobrzmiewa już w finale pierwszego aktu: człowiek nie jest w stanie dotrzymać przysięgi, złamie prawa obowiązujące w świecie żywiołów, za co grozi surowa kara. „Die Noth ist nah” [Niedola tuż]³³ śpiewa Kühleborn w pierwszej scenie drugiego aktu. W trzeciej scenie Ondyna wykonuje arię, która nie pozostawia wątpliwości co do jej dalszego losu: „Die Tiefe winkt; / Irr dreht sich Sturm, die Flüße heulen / Und ihr versinkt / Man fühlt es wohl, so muß es enden / Man hindert's nicht!” [Głębina woła; / dziki wir burz i wycie rzek / i utoniecie / przecucie wie, koniec jest pewny / tak musi być!]³⁴.

Ondyna Hoffmanna nie weszła wprawdzie na stałe do repertuaru scen niemieckich, odegrała jednak istotną rolę jako dzieło przygotowujące nową epokę w dzie-

31 F. de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: E.T.A. Hoffmann, *Werke 1814–1816*, red. Hartmut Steinecke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1988, s. 483.

32 Tamże, s. 475.

33 Tamże, s. 491.

34 Tamże, s. 494.

jach gatunku. Pod względem muzycznym ma charakter przejściowy – Hoffmann posługuje się jeszcze tradycyjną formą *singspielu*, chociaż wprowadza też pewne nowinki terminologiczne. Zamiast określeń „recytatyw, dialog, aria, ansambl” używa innych typu „scena i aria” czy „scena i chór” – to już zapowiedź formy przekomponowanej. Kompozycja świadczy o sprawnym warsztacie, ale nie nosi znamion muzycznej indywidualności czy geniuszu, które mogłyby jej zapewnić ponadczasowość. Pobrzmiwiają tu zgrabnie zaaranżowane echa muzyki Mozarta, Glucka oraz francuskiej opery rewolucyjnej. Największym osiągnięciem Hoffmanna jest przywołanie świata duchów za pomocą umiejętnego malarstwa dźwiękowego. Majstersztykiem pod tym względem i zarazem najsłynniejszym numerem opery jest aria zemsty Kühleborna *Ihr Freund' aus Seen und Quellen* (nr 12). Charakteryzują ją duże interwały w partii wokalne, niska tessitura oraz brzmiący złowieszczo akompaniament. To „arcydzieło, które miało oddziaływać jeszcze długo w wieku XIX przez *Wolnego strzelca* Webera i *Hansa Heilinga* Marschnera”³⁵. Hoffmann przedstawia również – za pomocą ciągu sekund kroczących w górę, a następnie w dół – jak Kühleborn wspina się i wychodzi ze studni, a po rozmowie z Ondyną ponownie się w niej zanurza. W romancy rybaka (nr 2), w której ten opowiada rycerzowi o losach swojej przybranej córki Ondyny, kompozytor ilustruje przenikanie się świata ludzkiego i żywiołów. Gdy mowa jest o domu rodzinnym nimfy, podwodnym kryształowym pałacu, na śpiew rybaka nakłada się śpiew chóru duchów wody. W tle słychać imitację ruchu fal, która przechodzi z altówek do skrzypiec. Hoffmann stosuje w swoim dziele mieszankę elementów tradycyjnych i nowoczesnych. Tradycyjne były w ówczesnym kontekście partie wokalne (z wyjątkiem Kühleborna), nowoczesna – instrumentacja, szczególnie ta ilustrująca żywioł wody.

Do sukcesu dzieła w niemałym stopniu przyczyniła się scenografia, która wpisywała się w romantyczną koncepcję syntezy sztuk. Karl Friedrich Schinkel przygotował siedem dekoracji, które przedstawiały niemieckie wyobrażone średniowiecze – dzikie krajobrazy i architekturę gotycką. W ten sposób także na płaszczyźnie wizualnej wyrażało się przeciwieństwo świata ludzi i duchów wody. Jako że na ówczesnych scenach praktycznie nieobecne były tego rodzaju reprezentacje natury i architektury, tym większe wrażenie wywarły na widzach. Obrosły legendą, wspomniano je jeszcze kilkadziesiąt lat później. Szczególna rola przypadła dekoracjom, jako równoprawnemu obok tekstu i muzyki oraz niosącemu znaczenia składnikowi opery, w scenie finałowej dzieła.

E.T.A. Hoffmann skomponował dwa zakończenia opery. W pierwszym przejął tekst Fouquégo: po śmiertelnym pocałunku Ondyny Huldbrand osuwa się w ramiona ojca Heilmanna, który ogłasza *liebestod* rycerza: „Des Himmels milder Wille / Hat ihn zum reinen Liebestod erkohren” [„Łagodną wolą nieba / umrzeć

35 U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene...*, s. 79.

mu dane z miłości”]³⁶, śpiewa duchowny. Wtedy pojawia się Kühleborn i rozkoszuje się swoim triumfem, ale Heilmann odpędza go znakiem krzyża. W drugim zakończeniu E.T.A Hoffmann stosuje już swoje wyobrażenia o dziele romantycznym i to ono weszło do wykonanej w Berlinie wersji opery. Huldrand osuwa się bez ducha w ramiona Ondyny i znika z nią w odmętach studni. „Weh! Weh! Er ist verloren!” [Biada! Biada! Już po nim!]³⁷ śpiewają Bertalda, książę, księżna, rybak i jego żona. W tym momencie narracja przechodzi na płaszczyznę wizualną: z mgły wyłania się arkadowy portal zdobiony muszlami, koralami i wodorostami, pod którym widać Ondynę z Huldrandem w ramionach i tańczące nimfy. Nad grupą góruje Kühleborn, który nie występuje już jako duch zemsty, lecz jako duch żywiołu, który zabiera zakochanych do podwodnego pałacu, gdzie czeka ich wspólna przyszłość. Szczęśliwe połączenie świata duchów i ludzi na płaszczyźnie ziemskiej okazuje się niemożliwe. Okrutne prawo podwodnego świata duchów musi zostać wykonane, jego skutkiem jest śmierć rycerza. Wyrwany ze świata ziemskiego, zazna spełnienia swej tęsknoty w krainie natury, a z nim Ondyna. Według instrukcji Hoffmanna portal z koralowca ma być prześwietlający, tak by można rozpoznać most i zamek, które znajdują się za nim. Granica między światem rzeczywistym, zamkiem Ringstetten, i światem cudowności, podwodnym królestwem, jest płynna. Na płaszczyźnie ziemskiej losy Ondyny i Huldrandta kończą się tragicznie; na płaszczyźnie żywiołów bohaterowie spotykają się, by spełnić mogła się ich miłość. U Fouquégo *liebested* to chrześcijańsko-sentymentalne rozwiązanie losu człowieka, u Hoffmanna to wypowiedź romantyczno-programowa, wskazująca operze niemieckiej drogę w przyszłość.

„Nun ist's mit unsrer Freude aus” [Radości naszej nadszedł kres]³⁸, śpiewa Ondyna, zmuszona do powrotu do rodzimego żywiołu przez rycerza, który przeklinając ją na wodzie złamał tabu. „Weh, nun ist all unser Glück dahin” [Biada, stracone nasze szczęście wnet]³⁹ brzmia słowa smutnego Lohengrina w operze Wagnera, po tym jak ukochana Elza złamała zakaz pytania o jego pochodzenie. Ondyna otwarła w operze niemieckiej korowód nieszczęśliwych przybyszy ze świata nadprzyrodzonego, którzy dla miłości człowieka gotowi są opuścić rodzime strony. Za nią podążają m.in. *Duch gór* (1825) Louisa Spohra, *Hans Heiling* (1833) Heinricha Marschnera oraz *Lohengrin* (1850) Richarda Wagnera.

36 F. de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: W. Pfeifer, *Über Fouqués Undine. Nebst einem Anhang erhaltend Fouqués Operndichtung, Undine*, C. Winter, Heidelberg 1903, s. 168.

37 F. de la Motte Fouqué, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: E.T.A. Hoffmann, *Werke 1814–1816...*, s. 517.

38 Tamże, s. 506.

39 Richard Wagner, *Lohengrin*, Peters Verlag, Leipzig 1850, s. 59.

Bibliografia

- Fouqué Friedrich de la Motte, *Notiz*, „Die Musen. Eine norddeutsche Zeitschrift”, Berlin 1812, 4. Quartal, s. 198.
- Fouqué Friedrich de la Motte, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: Wilhelm Pfeifer, *Über Fouqués Undine. Nebst einem Anhang erhaltend Fouqués Operndichtung, Undine*, C. Winter, Heidelberg 1903, s. 85–169.
- Fouqué Friedrich de la Motte, *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen*, w: E.T.A. Hoffmann, *Werke 1814–1816*, red. Hartmut Steinecke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1988, s. 467–518.
- Heine Heinrich, *Die romantische Schule*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1836.
- Hoffmann E.T.A., *An die Redaktion der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung'*, w: E.T.A. Hoffmann, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 224.
- Hoffmann E.T.A., *Brief an Friedrich Baron de la Motte Fouqué* vom 15. August 1812, w: E.T.A. Hoffmann, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 252.
- Hoffmann E.T.A., *Brief an Julius Eduard Hitzig* vom 1. Juli 1812, w: E.T.A. Hoffmann, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 246.
- Hoffmann E.T.A., *Der Dichter und der Komponist*, w: E.T.A. Hoffmann, *Frühe Prosa. Werke, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften: Werke 1794–1813*, red. Gerhard Allroggen i in., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2003, s. 752–775.
- Honolka Kurt, *Kulturgeschichte des Librettos. Opern – Dichter – Operndichter*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979.
- Matt Peter von, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999.
- Schreiber Ulrich, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel 2008.
- Wagner Richard, *Lohengrin*, Peters Verlag, Leipzig 1850.
- Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, <http://weber-gesamtausgabe.de/A030013> [dostęp: 18.12.2016].

Beata Kornatowska

Między wizją a praktyką. Początki niemieckiej opery romantycznej w ujęciu E.T.A. Hoffmanna

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest stworzonej przez E.T.A. Hoffmanna teorii nowej opery niemieckiej oraz pierwszej próbie przełożenia jej na praktykę. Jego opowiadanie *Poeta i kompozytor* (1813), które ukazało się na łamach lipskiej „Allgemeine Musikalische Zeitung”, to rozpisany na dwa głosy program opery romantycznej, która ma czerpać inspirację ze świata nadprzyrodzonego, a także dążyć do spójnej poetyckiej wizji. Część postulatów wyartykułowanych w analizowanym opowiadaniu oraz w korespondencji z tamtego czasu E.T.A. Hoffmann zrealizował w *Ondynie* (1816) do libretta Friedricha de la Motte Fouquégo na podstawie baśni literackiej pod tym samym tytułem, wytyczając tym samym kierunek dalszego rozwoju gatunku.

Słowa kluczowe: niemiecki romantyzm, opera romantyczna, E.T.A. Hoffmann, Undine, poeta i kompozytor

Between vision and practice. The beginnings of German romantic opera from E.T.A. Hoffmann's perspective

Summary

This article is devoted to the theory of new German opera created by E.T.A. Hoffmann and the first attempt to putting it into practice. His short story entitled *The Poet and the Composer* (1813) and released in the Leipzig “Allgemeine Musikalische Zeitung” is a romantic opera, written in two voices, which draws inspiration from the supernatural world and aims at a coherent poetic vision. E.T.A. Hoffmann realised in *Undine* (1816) some of the postulates articulated in the analysed short story and in the correspondence from that time, using Friedrich de la Motte Fouqué's libretto based on the fairy tale novella bearing the same title, thereby showing the way to further development of the genre.

Keywords: German Romanticism, Romantic Opera, E.T.A. Hoffmann, Undine, The Poet and the Composer

Dr Beata Kornatowska – Absolwentka filologii germańskiej oraz podyplomowych studiów z zakresu emisji głosu. Adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się relacjami literacko-muzycznymi, badaniami nad operą i pieśnią, romantyzmem niemieckim i jego recepcją (szczególnie literacko-muzyczną twórczością E.T.A. Hoffmanna) oraz emisją głosu. Jej najnowsze publikacje poświęcone są operze niemieckiej XIX i początku XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem kontekstów literacko-kulturowych libretta. Jako publicystka muzyczna współpracowała m.in. z „Ruchem Muzycznym”, „Muzyką w Mieście” i Filharmonią Łódzką.

Patrycja Rosół*

 <https://orcid.org/0000-0002-8421-3729>

Konteksty muzyczne w *Rymach dziecięcych* Kazimierzy Iłłakowiczówny

*Rymy dziecięce*¹ Kazimierzy Iłłakowiczówny to tomik wierszy, którego powstawanie i wydanie datuje się na lata 1922–1923. To zbiór składający się z czterdziestu dziewięciu miniatur poetyckich skierowanych do dzieci. W twórczości Kazimierzy Iłłakowiczówny nie są to jedyne utwory o tematyce dziecięcej. Napisała ona również tomiki, takie jak: *Czarodziejskie zwierciadélka*, *50 wrózb wierszem*, *Wesołe wierszyki* oraz ich poszerzone wersje *Wiersze dziecięce* i *Zwierzaki i zioła*, jednak jako pierwsze w obrębie tej tematyki powstały *Rymy dziecięce*. Kazimiera Iłłakowiczówna napisała również powieść dla dzieci pod tytułem *Bajeczna opowieść o królewiczu La-Fi-Czaniu, o żołnierzu Soju i o dziewczynce Kio*. Iłłakowiczówna przygotowała swoje pierwsze wiersze dla dzieci z uwagi na dwie siostrzenice, dla których pragnęła stworzyć historie pełne dziecięcych przeżyć. W wywiadzie dla „Wiadomości Literackich” artystka wspomniała, że:

wewnętrzną pobudką była chęć napisania książki, jaką mogłoby napisać dziecko, a jaką ma prawo napisać poeta. Przecież świat drobnych rzeczy i przeżyć może mieć dla poety takie samo znaczenie jak dla dziecka².

Zbiór wierszy Iłłakowiczówny to ukazanie świata z perspektywy dziecka, zainteresowanego otaczającą go rzeczywistością. Głównymi postaciami oprowadzającymi po najbliższych miejscach, czyli mieszkaniu, sypialni, podwórku, pasiece, są

* Mgr, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice; e-mail: patrycja.rosol@student.uni.opole.pl

1 K. Iłłakowiczówna, *Rymy dziecięce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972. Cytaty z wierszy podaję za tym wydaniem.

2 S. Podhorska-Okotów, *Z tajników poetyckiego rzemiosła. J.K. Iłłakowicz o swojej twórczości*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 9, s. 2.

Krzysia i Lalka. Hłakowiczówna w bardzo zabawny, wręcz komiczny sposób przedstawia przeróżne sytuacje z życia dziecka. Bohaterki opowiadają m.in. o zwierzętach w utworach: *Prosię, Gil i sroka, Myszy, Kot*, o owadach – w wierszu *Trzmiel i żuk*, oraz wymyślają zabawne przygody np. *Ślub Królowny*. Mówią one o różnych, na wpół zmyślonych na wpół realnych sytuacjach, jakie w ich życiu mogły się wydarzyć, m.in. o spotkaniu bosej kaczuśki (*Kołysanka lalki*), o nastaniu wiosny (*Wiosna*), czy o rozmowie z krową (*Wizyta u krowy*). Krzysia śpiewa kołysanki (*Kołysanka Krzysi*), kłóci się ze szpakiem (*Nikczemny szpak*), a także z oszukującym w sklepie sprzedawcą (*Zły lejba*). Służy nawet dziecięcą radą: *Jak się najlepiej opędzać od szerszenia*. Do wybranych przez siebie utworów z tomiku poetki Karol Szymanowski skomponował cykl pieśni pt. *Rymy dziecięce op. 49* na głos i fortepian. Wydawać się może, że jego zainteresowanie wierszami Hłakowiczówny nie było przypadkowe, choć nie wynikało jedynie z ich walorów artystyczno-literackich. Kompozytor miał dwie siostrzenice – młodszą Krysię oraz starszą Alusię. Zbieżność imienia głównej bohaterki *Rymów dziecięcych* – Krzysi, z imieniem młodszej siostrzenicy Szymanowskiego, mogła zaważyć na decyzji napisania muzyki akurat do tych miniatur. W krótkim czasie niespodziewanie zmarła starsza siostrzenica, Alusia, dlatego cykl pieśni został opatrzony dedykacją „Pamięci Alusi”, z której to tragiczną śmiercią bardzo ciężko było pogodzić się Szymanowskiemu.

Całą twórczość kompozytora można podzielić na trzy główne okresy. Pierwszy z nich, neoromantyczny, określane także jako młodopolski. Drugi nazywany jest okresem impresjonistycznym, natomiast ostatni, w którym słyhać zainteresowanie rodzimą muzyką ludową, to okres narodowy. *Rymy dziecięce* zaliczają się do wspomnianego trzeciego okresu twórczości Karola Szymanowskiego. Był to czas kiedy powstały również *Słopiewnie op. 46* do słów Juliana Tuwima, *Trzy kołysanki op. 48* do słów Jarosława Iwaszkiewicza, a także *Siedem pieśni do słów Jamesa Joyce’a op. 54*. Szymanowski nie zapytał Kazimierzy Hłakowiczówny o pozwolenie komponowania do jej wierszy muzyki. Swoje gotowe pieśni wysłał od razu do wydawnictwa Universal-Edition, w którym zostały one przetłumaczone na języki obce i w krótkim czasie wydane. Między twórcami zrodził się artystyczny spór. Autorka wierszy, jak opisuje ją Jerzy Kwiatkowski: „była zresztą w ogóle poetką chadzającą własnymi drogami, niepodatną na współzależności...”³. Toteż aroganckie zachowanie Szymanowskiego uraziło artystkę. O całej sytuacji opowiada ona w *Portretach Godzin* Łucji Danielewskiej:

A co do Szymanowskiego, to wokół naszej znajomości narosła legenda. Otóż on do moich *Rymów dziecięcych* skomponował dwadzieścia pieśni. Rozgniewałam się

3 J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 80.

bardzo, że nie zapytał mnie o zgodę. Nie wiem, przez kogo dotarła do niego wiadomość o moim gniewie. Może przez Zofię i Karola Stryjeńskich? Dość, że doszło do mego osobistego spotkania z Karolem Szymanowskim, a był to piękny, elegancki i dobrze ułożony mężczyzna. Oczywiście zamiast jakiejś strasznej awantury, doszło do porozumienia. „Umówiliśmy się”, że Szymanowski zapłaci mi bodaj 400 złotych, czy też użyje innego środka płatniczego, a ja za to na całe życie udzielę mu zezwolenia na komponowanie do mojej poezji⁴.

Ta pamiętna sytuacja została również opisana przez Jarosława Iwaszkiewicza w jego książce *Spotkania z Szymanowskim*:

Pamięci Alusi (zrazu dedykacja zawierała proste słowa: „Kochanej siostrzenicy Alusi Bartoszewiczównie”) poświęcone są jedne z najpiękniejszych pieśni Szymanowskiego, *Rymy dziecięce* do słów Iłakowiczówny. Poetka ta dowiedziawszy się, że Szymanowski skomponował muzykę do jej wierszy nie pytając o jej pozwolenie, obraziła się bardzo i przysłała Szymanowskiemu dość niegrzeczny list. Szymanowski oburzył się na Iłakowiczównę – chciał pieśni zniszczyć, ale już poszły do Universal-Edition, która miała je szybko wydać, licząc na popularność i dostępność tych dziecinnych melodii. Trzeba było coś na ten spór artystyczny zaradzić. Dzięki wstawiennictwu przyjaciół Iłakowiczówna pogodziła się z Szymanowskim, wyrażając ex post zgodę na skomponowanie pieśni, a widowym znakiem owej zgody było zebranie u Szymanowskiego, na którym była obecna poetka *Rymów dziecięcych*, wydawca tej pięknej książki Karol Stryjeński, ja z moją żoną i inni. Na tym zebraniu Stasia odśpiewała przy akompaniamencie autora owe wzruszające i zabawne, miłe i piękne pieśni. Surowa poetka udobruchała się zupełnie. Niemniej przeto od owej pory na odwrotnej stronie karty tytułowej jej książek zjawiała się adnotacja: *Prawo przedruku, tłumaczenia i komponowania do tych słów muzyki zastrzeżone przez autorkę*⁵.

Te dwie relacje są do siebie bardzo zbliżone, a samo wspomnienie o zaistniałej sytuacji, zarówno u Łucji Danielewskiej jak i Jarosława Iwaszkiewicza, może świadczyć o tym, że spór między artystami, dziś nieco zabawny, był jednak trudny do rozstrzygnięcia.

By zażegnać konflikt prawykonanie *Rymów dziecięcych op. 49* odbyło się prywatnie w obecności Kazimierzy Iłakowiczówny, a sam twórca akompaniował swojej siostrze, śpiewaczce – Stanisławie Korwin-Piotrowskiej. Poetka przyznała, że w wykonaniu nie potrafiła usłyszeć swoich tekstów w całości i jak stwierdziła

4 Ł. Danielewska, *Portrety Godzin. O Kazimierze Iłakowiczównie*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987, s. 193.

5 J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 73.

słyszała tylko same samogłoski⁶. Po wykonaniu utworów w filharmonii cykl *Rymów dziecięcych* zyskał przychylność słuchaczy.

Pozornie proste teksty zostały opatrzone linią melodyczną i ilustracyjną partią fortepianu, mocno działającą na wyobraźnię odbiorcy. Warto zauważyć, w jaki sposób kompozytor wykorzystał środki muzyczne do wyobrażenia różnych zdarzeń przedstawionych w wierszach. Teresa Chylińska wyróżnia Szymanowskiego na tle innych kompozytorów minionych epok:

Wielcy poprzednicy [Szymanowskiego]: Schumann w *Scenach dziecięcych*, Musorgski w *Izbie dziecięcej* czy Debussy w *Gwiazdce dzieci bezdomnych* i *Kąciku dziecięcym* opisują świat dziecka z perspektywy człowieka dorosłego. Szymanowski bezbłędnie pojął artystyczny zamiar Iłłakowiczówny i postąpił inaczej: zasiadł w dziecinnyj pokoju, zostawił na boku swoją „dorosłość” i spróbował popatrzeć na świat oczami dziecka⁷.

Aranżacja muzyczna pozwala wczuć się w sytuację oraz klimat wiersza, oddać emocje i wgłębić w przeżycia głównych bohaterek. W melodyce odzwierciedlona jest różnorodność nastrojów i sytuacji obrazujących świat dziecięcych przeżyć⁸. Można usłyszeć charakterystyczne motywy muzyczne oddające cechy podmiotu lirycznego. Dodatkowo walory brzmieniowe zawarte w wierszach Iłłakowiczówny sprzyjały pomyślnemu przekładowi intersemiotycznemu.

By zobaczyć, w jaki sposób Szymanowski zilustrował muzycznie wybrane teksty, podzieliłam je na dwie grupy: kołysanki oraz utwory humorystyczne. Pierwsza z nich to analiza utworów związanych z zasypianiem pt. *Przed zaśnięciem*, *Kołysanka gniadego konia* i *Kołysanka Krzysi*. Druga natomiast charakteryzuje się wesołymi miniaturami, o czym świadczą nawet same tytuły: *Prosię*, *Jak się najlepiej opędzać od szerszenia* oraz *Trzmiel i żuk*.

Pierwsza miniatura poetycka, otwierająca zbiór pieśni Karola Szymanowskiego, nosi tytuł *Przed zaśnięciem*. W jej klimat wprowadza delikatna i subtelna tonacja A-dur oraz łagodny, jednostajny, kołyszący, miarowy rytm. Powtarzające się motywy rytmiczno-melodyczne wprowadzają w nastrój wyciszenia i spokoju. Dopiero w szóstym takcie kołysanki pojawia się charakterystyczny długi tryl. Przypada on na słowo „kolorowych”, gdzie mowa o wielobarwnych myślach prze-

6 K. Iłłakowiczówna, *O muzyce i Szymanowskim*, w: *Wspomnienia i reportaże*, oprac. i post. opatrzyli J. Biesiada i A. Włoszczyńska, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1997, s. 182.

7 T. Chylińska, *Wprowadzenie*, w: *Mieczysław Karłowicz: Pieśni, Karol Szymanowski: Rymy dziecięce op. 49*, E. Szmytka – sopran, L. Kende – fortepian, [CD, nagrania dokonano w studiu Radia Kraków 28 i 29 kwietnia 2013 r.]

8 E. Dziębowska, *Karol Szymanowski w: Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, t. 10, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.

latujących przez głowę zasypiającego dziecka. Napięcie, które nie pozwala zasnąć, a dodatkowo muzyczne pokazanie nerwowości w postaci nieustannego, drżącego trylu pojawiającego się już do końca utworu, obrazuje i natarczywie przypomina o niespokojnych myślach towarzyszących zasypianiu. W swojej wersji Karol Szymanowski wprowadza klamrę kompozycyjną. Utwór nie kończy tak samo jak zakończyła go Iłhakowiczówna. Kompozytor dodaje ostatni wers imitujący początkowe cztery takty, z powtórzeniem słów: „jakby się dobrze spało”. Jest to klamra, a zarazem westchnienie niosące za sobą niepokój z powodu myśli, które nie pozwalają spokojnie zasnąć przed snem.

W wierszu *Kołysanka gniadego konia*, pragnę zwrócić uwagę na powtarzalność litery „o” w całym jego przebiegu. Może się wydawać, że Karol Szymanowski podczas lektury odkrył tę cechę muzyczną w tekście i postanowił w szczególny sposób się nią posłużyć. To właśnie na samogłoskach wprowadził dłuższe wartości rytmiczne, przez co uzyskał efekt spokoju i wyciszenia, który idealnie pasuje do charakteru kołysanki. Analizując kumulację tej samogłoski można dojść do wniosku, że ciemne „o” – rozwlekłe i melancholijne – odpowiednio nadaje się do tego, by to na nim rozciągnąć muzyczną frazę. Dzięki temu kompozytor podkreślił kołysankowy charakter utworu. Dariusz Pawelec zauważa, że skupiona litera „o” pozostaje w zupełnej zgodzie z takimi wyrazami jak „noc” i „kołysanka”⁹. Zatem wyjątkowy nadmiar akurat tej głoski miałyby swoje uzasadnienie w kołysance Iłhakowiczówny. Głoska „o” wybija się na pierwszy plan i dominuje pośród innych dźwięków. Roman Jakobson określiłby to mianem „leitmotivu wokalicznego”¹⁰. Biorąc pod uwagę warstwę muzyczną kolejnego utworu – *Kołysanka Krzysi*, warto przyjrzeć się bliżej akompaniamentowi. Rozpoczyna się on na początku spokojnymi miarowym dwugłosem, bardzo cichym, w którym słychać pojawiające się dźwięki chromatyczne. Podczas gdy rozpoczyna się fragment opowieści o listeczku, Szymanowski dodaje jeszcze jeden głos. Odróżnia się on od pozostałych rytmem punktowanym. Akompaniament zostaje przez ten zabieg znacznie urozmaicony. Swój szczytowy moment osiąga w ostatnim dwuwiersie. Towarzyszenie fortepianu to już czterogłos, a całe napięcie kumuluje się na słowie „anieli”, którzy to zabierają do nieba spadający z drzewa listeczek. Najwyższe dźwięki sopranu, wyśpiewane *poco sostenuto*, a więc trochę powściągliwie, wstrzymując dźwięki i zarazem ociągając tempo powodują, że cała akcja skupia się na zakończeniu tego utworu. Karol Szymanowski ponownie dodaje w swojej interpretacji wiersza klamrę kompozycyjną, na którą składa się pierwszy wers o podobnej harmonii i kołyszącym rytmie.

⁹ D. Pawelec, *Od kołyski do trenu. Z hermeneutyki form poetyckich*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 40.

¹⁰ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 113.

Teresa Chylińska opisała akompaniament tej kołysanki w taki sposób: „Fortepian naśladuje chwiejny ruch drewnianej kolebki, a gdy trzeba – maluje porywy wiatru, szarpiącego listeczkiem”¹¹.

W drugiej grupie znajdują się wiersze o charakterze pełnym dowcipu, groteski i humoru. W utworze *Prosię* pierwszy wers, na który składa się tytułowe słowo, zostało w muzyce podkreślone tenuto w linii melodycznej oraz partii akompaniamentu. Marszowy rytm przywodzi na myśl spacerujące, a wręcz paradujące po łące, prosię. („Prosię poszło spacerować po wieczornej rosie”). Kompozytor dodatkowo zaznacza wartość słów *crescendem* oraz opadającą stopniowo melodią, a także drobniejszymi wartościami rytmicznymi. Ciekawym zabiegiem jest zastosowanie lekko i tanecznie brzmiącej trioli, mającej obrazować ukłon, gdyż pojawia się ona dokładnie na słowach: „mu się uklonił”. Użycie ritenuto przez kompozytora sugeruje słuchaczowi zbliżanie się do sedna wiersza. W ostatnim wersie utworu kompozytor zaznacza wykrzyknienie „precz”, poprzez chwilową rezygnację z akompaniamentu. Partia fortepianu efektownie powraca w momencie, gdy śpiewaczka ma za zadanie swoim głosem naśladować szczekanie psa. Ujádanie Burka wyrażone jest za pomocą opadającej gamy chromatycznej z zastosowaniem w dwugłosie akompaniamentu dźwięków odległych od siebie o tryton, który swoim dysonującym brzmieniem dodatkowo podkreśla niesympatyczne przepędzenie.

W nieco dramatycznym utworze *Jak się najlepiej opędzić od szerszenia* charakterystyczna staje się drobna figura szesnastkowa naśladująca lot szerszenia. Szybkie tempo naprowadza nasze myśli na skojarzenie z ruchliwością owada. W jednym z taktów kompozytor nad nutami obrazującymi słowa „płaszczk jej poszarpał, pokłuł”, zaznaczył akcenty oddające muzycznie wrażenie dżgania. Dźwięki te są mocno osadzone, wykonane z odrywaną, szybką artykulacją, dobrze naśladującą klucie. Konanie w wersie „bez ciebie samotnie kona” przedstawione zostaje za pomocą zdecydowanego crescendo potęgującego dramatyczny nastrój przy jednoczesnym *rallentando*, spowalniającym rytm i nasuwającym skojarzenie zanikania życia.

Interesujący wydaje się także utwór *Trzmiel i żuk*. To miniatura, w której kompozytor zastosował budowę trzyczęściową typu repryzowego z odmienną w środku częścią b. W jego skrajnych fragmentach występują mocne akcenty i ostra artykulacja, jednak część środkowa to wyraźne wprowadzenie kontrastującego, spokojnego tempa do dzieła. W ten sposób zestawione zostały dwie główne tytułowe postaci trzmiela i żuka. Tak jak w poprzednich pieśniach – *Prosię* i *Jak się najlepiej opędzić od szerszenia* – kompozytor podporządkował kształt melodii scharakteryzowaniu zwierząt. Już od pierwszego taktu możemy zauważyć podobieństwo nieustającego trylu do brzęczenia trzmiela. Specyficzne trylowanie ustaje, gdy

¹¹ T. Chylińska, *Wprowadzenie...*

w tekście pojawia się żuk. Początkowe tempo – *vivace agitato* – sugeruje wykonanie tej części utworu prędko, z pobudzeniem. Natomiast druga część (b) znacznie zwalnia akcję, a akompaniament zdaje się być ociężały. Głównym czynnikiem zastosowania budowy reprzyzowej, mógł być fakt podkreślenia i zwrócenia uwagi na postać żuka. Żuk kojarzy się z dużym owadem, żyjącym bez pośpiechu. Mimo że słowo „żuk” zawiera trzy litery, mamy wrażenie, iż samogłoska „u” znacznie wydłuża cały wyraz. Owady te różnią się od siebie zatem nie tylko ze względu na ich usposobienie przez naturę, ale także z perspektywy analizy głosek w wyrazie. Kompozytor również podkreślił tę opozycję i nie zawahał się użyć licznych środków potęgujących to wrażenie, m.in. za pomocą nieprzerwanego trylu, akcentów, czy zróżnicowania tempa.

Miłość do siostrzenic, zarówno ze strony Iłłakowiczówny, jak i Szymanowskiego, zaowocowała powstaniem tak wyjątkowych utworów. Nie chcieli oni, aby bariera wiekowa była przeszkodą w przejściu do świata dzieci. Dzięki swym talentom artyści pragnęli przeniknąć w sposób myślenia i postrzegania rzeczywistości przez najmłodszych. Niewątpliwie wyjątkowa muzyczna wrażliwość kompozytora wprowadza nas w świat widziany oczyma dziecka. Wiersze Iłłakowiczówny zostały znakomicie uwydatnione. To nastrój i charakter tekstu nadany przez poetkę dyktuje jego muzyczny obraz. Adresat tych utworów, bez względu na wiek, może czerpać radość zarówno z odbioru literatury, jak i muzyki. W muzycznym przekładzie wierszy, dokonany przez Karola Szymanowskiego, wyraźnie słychać kompozytorski zamysł ilustrowania tekstu dźwiękami. Celowe zabiegi dynamiczne, rytmiczne, agogiczne oraz melodyczne doskonale wpisują się w tekst i odwzorowują charakter czy to kołysankowych, czy to zabawnych treści utworów Kazimierzy Iłłakowiczówny. To różnorodne oraz interesujące połączenie ze sobą poezji z muzyką zyskało uznanie wśród słuchaczy. Jak pisała Stanisława Szymanowska po wykonaniu pieśni we Lwowie 11 grudnia 1923 roku:

Niedawno odnieśliśmy z Karolem niesłychany sukces we Lwowie koncertem złożonym w całości z jego pieśni. Istny rekord – bilety rozkupiono szturmem w cztery godziny! Od dziesiątej rano do pierwszej po południu cała sala została wyprzedana, tłum ogromny. *Rymy dziecięce* miały olbrzymie powodzenie, publiczność śmiała się i płakała, bisowaliśmy wszystkie¹².

Ta popularność może świadczyć o tym, że *Rymy dziecięce* z całą pewnością zasługują na miano jednych z najoryginalniejszych dzieł liryki wokalne XX wieku.

12 Tamże.

Bibliografia

- Danielewska Łucja, *Portrety Godzin. O Kazimierze Iłakowiczównie*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987.
- Dziębowska Elżbieta, Karol Szymanowski, w: *Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, t. 10, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.
- Iłakowiczówna Kazimiera, *O muzyce i Szymanowskim*, w: Kazimiera Iłakowiczówna, *Wspomnienia i reportaże*, oprac. i posł. opatrzyli Jacek Biesiada i Aleksandra Włoszczyńska, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1997, s. 182.
- Iłakowiczówna Kazimiera, *Rymy dziecięce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972.
- Iwazkiewicz Jarosław, *Spotkania z Szymanowskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981.
- Jacobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, red. nauk. i wstęp Maria Renata Mayenowa, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 113.
- Kwiatkowski Jerzy, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Pawelec Dariusz, *Od kołyski do trenu. Z hermeneutyki form poetyckich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Podhorska-Okołów Stefania, *Z tajemnic poetyckiego rzemiosła. J.K. Iłakowicz o swojej twórczości*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 9, s. 2.

Patrycja Rosół

Konteksty muzyczne w *Rymach dziecięcych* Kazimierzy Iłakowiczówny

Streszczenie

Szkic poświęcony jest *Rymom dziecięcym* Kazimierzy Iłakowiczówny – tomikowi miniatur poetyckich przeznaczonych dla dzieci, do których Karol Szymanowski skomponował cykl pieśni na głos i fortepian pt. *Rymy dziecięce op. 49* zadedykowanych zmarłej siostrzenicy – *Pamięci Alusi*. Autorka szkicu przywołuje okoliczności napisania cyklu oraz wspomina o konflikcie, jaki powstał między poetką a kompozytorem, który bez zgody autorki wydał pieśni w wydawnictwie Universal-Edition.

W dalszej części szkicu Autorka skupia uwagę na intersemiotycznej analizie muzycznego przekładu wierszy (zabiegi dynamiczne, rytmiczne, agogiczne oraz melodyczne), w którym przejawia się kompozytorski zamysł ilustrowania tekstu dźwiękami.

Słowa kluczowe: Karol Szymanowski, Kazimiera Iłakowiczówna, *Rymy dziecięce*, poezja, muzyczność

Musical contexts in Kazimiera Iłakowiczówna's *Children's Rhymes*

Summary

The topic of this paper is Kazimiera Iłakowiczówna *Children's Rhymes* – a book of poetic miniatures for children, to which Karol Szymanowski composed a set of songs for voice and piano entitled *Children's Rhymes Op. 49* in memory of his late niece Alusia. The author of this paper discusses the circumstances of the work's composition and recalls the conflict between the poetess and the composer that arose when he got the songs published by the Universal-Edition publishing house without her permission. Next, the author focuses on an intersemiotic analysis of the musical interpretation of the poems (dynamic, rhythmical, agogic and melodic modifications), based on the conception of illustrating text with the use of sounds.

Keywords: Karol Szymanowski, Kazimiera Iłakowiczówna, *Children's Rhymes*, Poetry, Musicality

Mgr Patrycja Rosół – doktorantka studiów III stopnia na Uniwersytecie Opolskim, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ukończyła Diecezjalną Szkołę Organistowską II stopnia w Gliwicach w klasie organów. Jako muzyk spełnia swoje pasje, będąc organistką w parafii. Ukończyła także studia z zakresu logopedii. Prowadzi terapię behawioralną i zajęcia umuzykalniające z dziećmi o spektrum autyzmu.

Lidia Ignaczak*

 <https://orcid.org/0000-0001-9936-926X>

Słowno-muzyczne widowisko składankowe jako palimpsest kulturowy – na przykładzie *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej

„Urodziłam się z poczuciem formy,
tak jakbym trzymała w ręku organki i światłomierz.”

Collage muzyczny, śpiewogra, komiks muzyczny, składanka wodewilowa, *musical*, współczesna *commedia dell'arte*, „makatka słowno-muzyczna” – wielokrotnie podejmowano próby gatunkowego przyporządkowania wystawionego w 1964 roku widowiska *Niech no tylko zakwitną jabłonie*¹ autorstwa Agnieszki Osieckiej. Mnożość tych określeń – przez komentatorów stosowanych wymiennie, niejednokrotnie z naruszeniem ustaleń historycznych i genologicznych – świadczy o wymyśnianiu się montażu Osieckiej jednoznacznej klasyfikacji. Pewne jest natomiast, że miał być on odpowiedzią na nurtujące autorkę wątpliwości historiozoficzne: czy można uchwycić i prześledzić Zmianę, w którą uwikłana była jednostkowa i zbiorowa polska tożsamość w czasach międzywojnia i w okresie powojennym?

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: lidia.ignaczak@uni.lodz.pl

1 Używając określeń: widowisko / spektakl / inscenizacja Osieckiej” posługuję się skrótem pozwalającym prześledzić koncepcję owego widowiska, którego partyturą jest opublikowany tekst: A. Osiecka, *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, w: *Jabłonie. Wybrane utwory sceniczne*, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 2011, s. 11–126 (w dalszej części tekstu będę posługiwać się skrótem J). Moje spostrzeżenia nie dotyczą żadnej z konkretnych scenicznych realizacji (prem. 16.06.1964, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, Warszawa, reżyseria: Jan Biczyski, scenografia: Marian Stańczak, choreografia: Jagienka Zychówna).

Sama przyznawała, że gdy próbuje odtworzyć „szyfry młodości” swego pokolenia, natrafia na trudne do wyjaśnienia sprzeczności, bo we wspomnieniach miesza się bunt przeciwko nakazom politycznej rzeczywistości, z entuzjastycznym, spontanicznym śpiewem: „Naprzód, młodzieży świata / niech radosny połączy nas marsz”². Przywołując po latach jedno z takich rówieśniczych spotkań, finalizowane o świcie na sopockim moło, Osiecka stwierdzi, że dopiero z pewnego dystansu, *ex post*, można rozpoznać reguły rządzące pokoleniowym losem:

Przed nami, z mgły, i ze śpiewu, z domysłów raczej niż z przemyśleń, z niedokończonych przedstawień, z niedożywionych życiorysów, z niedożłobionych rozmów, z nierozwiązanych więzów, z niedokochanych miłości, z półrozwiniętych kajdan, z nienapisanych wierszy, z nierozwiązanych zadań – wynurzył się koniec moła. Koniec deski do prasowania. Koniec wybiegu. Koniec jednego z niezliczonych polonezów polskich, koniec poloneza, którego tańczyło moje pokolenie. Dalej już była niedostępna, nie dla nas dostępna: czysta, daleka woda. Między nami i wodą, na szczycie drewnianego masztu, ozdobiony okrętową liną – unosił się dzwon. Jedno, co mogliśmy zrobić, to uderzyć w dzwon! Pamiętajcie jednak, że za użycie owego dzwonu grożą kary. Grzywna i areszt. Grzywna. I areszt. Areszt i grzywna. Zatem nie poloneza tańczyliśmy i nie mazura, ale rondo. *Da capo al fine*³.

To właśnie owa, nie pozwalająca porzucić heroiczno-ludowego stereotypu, kolistość stała się zasadą organizującą *Jabłoni*. Niezależnie od miejsca zdarzeń, od tego czy rzecz będzie działała się „W Stryjskim Parku, w Wolskim Lesie”⁴, czy gdzie indziej, uderza w owym widowisku repetycyjna rytmiczność wykorzystanych przez autorkę motywów: z wojennego zamętu I wojny światowej wyrasta nowy kapitalistyczny porządek, zmieciony przez chaos II wojny światowej, po którym nastaje czas budowania Polski Ludowej. W tej ostatniej sekwencji Osiecka zaznaczy tak ważny dla zrozumienia losów jej pokolenia dwutakt: wysiłek, by przetrwać uścisk stalinizmu i następujące po nim podwilżowe rozluźnienie, w którym kryła się obietnica społeczno-politycznej i kulturowej transformacji.

2 A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 135. Piosenka *Naprzód młodzieży świata* (nazywana też *Pieśnią Pokoju* lub *Hymnem Światowej Federacji Młodzieży Demokratycznej*) powstała w 1947 roku, autor słów Lew Oszanin (polskie tłumaczenie – Krzysztof Gruszczyński), muzyka – Anatol Nowikow.

3 Tamże, s. 135–136.

4 Taki był jeden z pierwotnych wariantów tytułu spektaklu (obok *Nowego kramu z piosenkami* i *Ukochanego kraju*). Ostatecznie Osiecka zdecydowała się opatrzyć spektakl tytułem jego finałowej piosenki, do której słowa napisał Jerzy Afanasjew, a muzykę stworzył Janusz Hajdun, przeznaczony do programu *Tralabomba* (1959) Cyrku Rodziny Afanasjef – zob. Program przedstawienia *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, prem. 15.05.1974, Państwowy Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, reż. Elwira Turska, s. 5.

Osiecka odnalazła rytm spektaklu w powtarzalności pełnej nadziei formuły „niech no tylko...”: „niech no tylko umilkną strzały, a życie ułoży się piękniej niż kiedykolwiek...”⁵, „niech no tylko przeminie bezrobocie, a rozprostujemy skrzydła...”⁶, niech no tylko przeminie wojna, „odbudujemy Warszawę, a gwiazda rozbłyśnie”⁷. Choć w finale autorka zmaci spokój publiczności obrazem buntu brzydkich i głodnych mieszkańców z łódzkiej ulicy Kamiennej⁸, to powróci jednak do optymistycznego tonu STS-owską frazą „Niech no tylko zakwitną jabłonie”, która pozwala uwierzyć, że istotnie „świat nie jest taki zły”. Przekonana była, że to w muzyczności odsłania się najpełniej regeneracyjna siła nadziei:

Zawsze i wszędzie – zapewniała w *Szpetnych czterdziestoletnich* – po najstraszliwym kataklizmie, podnosi się z popiołów jakaś stara baba i zawodzi na znajomą nutę: „Kujawiaczek jeden miał koników siedem...”. Trudno, nawet jeżeli się babie trochę popłacze, to melodia tak czy owak się odnajdzie⁹.

Wybierając materiał do swojego widowiska, Osiecka nawiązała do zasady „tworzenia czegoś nowego z czegoś starego”¹⁰, którą w słowno-muzycznych inscenizacjach składankowych proponował niegdyś Leon Schiller. Można uznać, że od roku 1924, gdy wraz z zespołem Reduty zrealizował on *Dawne czasy w piosence, muzyce i zwyczajach polskich*¹¹, *quodlibetowy* piosenkowy *collage* sceniczny stał się jedną z atrakcyjniejszych form przypomnienia polskiej historii. Z wywiedzionej z Lekcji

5 Tamże.

6 Tamże.

7 Tamże.

8 J., Cz. II, Scena 7, s. 120–121. Słowa piosenki – A. Osiecka, muz. Wojciech Solarz; jej pierwszą wykonawczynią była Elżbieta Czyżewska, studentka PWST, śpiewająca ten numer muzyczny w STS-owskim spektaklu *Bal maskowy* (prem. 16 grudnia 1958 roku, reż. W. Solarz); niezwykłość tej interpretacji potwierdzali nawet ci, którzy odmawiali Czyżewskiej muzykalności – por. I. Komedołowicz, *Elka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 88, 95, 102, 108–109. Jeszcze dzisiaj możemy wyrobić sobie opinię na temat tego wykonania, a to za sprawą jego rejestracji w nagranej przez Osiecką – reżysera etudzie filmowej z roku 1959, utrwalającej codzienną pracę STS-u – zob. <https://ninateka.pl/film/sts-58-agnieszka-osiecka>.

9 A. Osiecka, *Szpetni czterdziestolenni*, s. 21.

10 Na korzyści wynikające z wykorzystania tej zasady wskazywał Gérard Genette: «sztuka «tworzenia czegoś nowego z czegoś starego» ma tę wyższość, że wytwarza przedmioty bardziej złożone i bardziej wyrafinowane od przedmiotów «zrobionych umyślnie»: na dawną strukturę nakłada się i splata z nią nowa funkcja, a dysonans powstający z tego zetknięcia dwóch współobecnych elementów nadaje szczególny smak całości» – zob. G. Genette, *Palimpsesty*, w: *Współczesne teorie badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 363.

11 Prem. 17 lutego 1924 r., Warszawa, Teatr Reduta, reż., układ sceniczny i muzyczny Leona Schillera.

XVI wykładów paryskich A. Mickiewicza¹² koncepcji Teatru Żywego, będącego przejawem zbiorowego świętowania, powstały spektakle, w których Schiller, wariacyjnie operując tym samym materiałem pieśniarskim, przybliżał urokliwą arkadyczną przeszłość Polski. Tak powstała *Pochwała wesołości*¹³, *Witaj Jutrzenko swobody*¹⁴, *Pieśń o ziemi naszej*¹⁵, *Bandurka*¹⁶, *Kulig*¹⁷ i *Kram z piosenkami*¹⁸. Insce-nizacja tego ostatniego, mająca swą premierę w łódzkim Teatrze Wojska Polskiego 1 lipca 1949 roku, była pożegnaniem Schillera ze słowno-muzycznymi składan-kami¹⁹. Ustawione szeregowo-prezentacyjnie piosenki miały stworzyć – zgodnie z reżysem zapisem partyturowym – 7. odmiennych tematycznie i stylistycznie *panneaux*, dających wrażenie scenicznego albumu wizualnie nawiązującego do ry-cin Franciszka Kostrzewskiego i karykatur Jana Lewickiego. „Obrazek śpiewający” odsyłał widza do repertuaru XVIII- i XIX-wiecznego, przypominając o zróżnico-waniu gustów odbiorców piosenki i pieśni w zależności od środowiska, w którym utwory owe dojrzewały. Początkowe rytmy quasi-menueta charakterystyczne dla rokokowych salonów ustępowały miejsca typowym dla szlacheckiej kultury dwor-kowej posuwistemu mazurowi i dostojnemu polonezowi, a one znów przechodziły

12 Wykład wygłoszony w Collège de France 4 kwietnia 1843 r. – zob. A. Mickiewicz, *Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1842–1844)*, Musée Adam Mickiewicz, Paris MCMXIV. Wersja polska: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, T. XI, *Literatura słowiańska*, oprac. J. Maślanka, Czytelnik, Warszawa 1998; por. T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, w: *Rzeczy tea-tralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 82–91; J. Ciechowicz, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1990, 81 / 2, s. 21–34; M. Prussak, *Przygody Lekcji XVI*, w: *Czy jeszcze słycać głos romantyzmu?*, Wydawnictwo errata, Warszawa 2007, s. 91–99.

13 Prem. 23 marca 1924 r. w Warszawie, Teatr Reduta, w reż. L. Schillera.

14 Prem. 28 listopada 1928 r. w Warszawie, Teatr Polski, w reż. L. Schillera.

15 Prem. 2 czerwca 1927 r. w Warszawie, Teatr Polski (w Teatrze na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie), insc. i reż. L. Schiller, dekor., kostiumy i efekty świetlne Karol Frycz.

16 Wystawiona w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Warszawie 5 lutego 1925; reż. L. Schiller, scenografia Andrzej i Zbigniew Pronaszko. Po wojnie Schiller odtworzył partyturowo przed-wojenny zbiór *Bandurki*, traktując go jako archiwum dla potencjalnego przyszłego realizato-ra „obrazków śpiewających” – partytura znajduje się w Muzeum Teatralnym w Warszawie (MT / S/ 44/ 2).

17 Prem. 8 czerwca 1929 r. w Poznaniu, Teatr Rewia, w reż. L. Schillera.

18 *Kram z piosenkami*, reż. L. Schiller, scenografia Józef Rachwański, Ewa Soboltowa, choreogra-fia Barbara Fijewska, prem. 01.07.1949, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi – trzeba zaznaczyć, że Schiller już w roku 1945 miał możliwość wcześniejszego wypracowania kształtu tego widow-ska, zaprezentował je bowiem w Teatrze Ludowym im. W. Bogusławskiego w Lingen, 1 grud-nia 1945, scenografia Marian Sigmunt, choreografia Barbara Fijewska, opracowanie muzyczne Kazimierz Hardulak.

19 L. Schiller, *Kram z piosenkami. Obrazki śpiewające*, wstęp i oprac. S. Mrozińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.

w energiczność powstańczych marszów, wypieranych w kolejnym scenicznym ujęciu przez wirowy ruch podmiejskich sztajerów, walczyków, polek, cyganeryjnych kankanów i *chansons tristes*, prowadząc do zamknięcia spektaklu *Krakowiakiem robociarskim*, autorstwa Leona Pasternaka²⁰.

Osiecka, będąc w pewnym stopniu kontynuatorką przedsięwzięcia Schillera, podjęła bowiem składankową opowieść w miejscu, w którym zakończył ją autor *Kramu z piosenkami*²¹, zmieniła jednak reguły wewnętrznego strukturyzowania widowiska, nie usatysfakcjonowana celem, jaki stawiał sobie Schiller i klasycystycznym ładem rządzącym jego spektaklem. Autor *Kramu z piosenkami* miał ambicję ożywienia w teatrze, przekazywanego przez kolejne pokolenia drogą oralną lub przechowywanego w bibliotecznych archiwach, repertuaru śpiewanego, który znalazł się nagle na kulturowym marginesie, zepchnięty tam przez technologiczne cywilizacyjne przyspieszenie. Teatr miał być miejscem wzmacniania pamięci o owych różnorodnych stylistycznie śpiewkach.

Osiecką interesowało jednak coś innego – poszukiwała ona scenicznego sposobu pozwalającego odsłonić nierównomierności procesu historycznej transformacji. Przekonywała, że „[...] historia jest jak dziadek do orzechów. Nie wszystko miażdży z jednakową siłą. Jedne «okruchy dziejów» wypadają z metalowej paszczy zmielone na przemiał, a inne wytaczają się w całkiem niezłej formie, w kształcie orzechowej łódeczki”²². Dlatego też w śpiewanym dyptyku wykorzystwała, podpatrzoną w Piwnicy pod Baranami²³, technikę synkretycznego łączenia piosenek z publicystycznymi materiałami: z autentycznymi ogłoszeniami, reklamami, wiadomościami prasowymi, fragmentami pamiętników chłopskich i propagandowych radiowych audycji

20 Por. L. Ignaczak, *Schillerowski „Kram z piosenkami”*, w: *Kram z piosenkami*. Program teatralny Teatru im. Stefana Jaracza, Łódź 1994, s. 3–4.

21 Przygoda Osieckiej z Schillerowskimi „obrazkami śpiewającymi” miała także inną odstonę: poproszono autorkę *Kochanków z ulicy Kamiennej* o napisanie kupletów końcowych do *Kramu z piosenkami* reżyserowanego przez Olgę Lipińską, prem. 19 czerwca 1984 roku w Teatrze Komedia w Warszawie (scenografia Andrzeja Sadowskiego, choreografia Henryka Konwińskiego, kostiumy Anny Rachel).

22 A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, s. 168.

23 Swoistość „poetyki śmietnika” była znakiem firmowym tego kabaretu, o czym przypominała w monografii *Piwnicy pod Baranami* Joanna Olczak-Ronikier: „W Piwnicy nigdy nie było zawodowych «tekściarzy». Twórczość Bursy, Wiśniaka, później Dymnego, Andrzeja Warchała była na ogół autorskim okienkiem w programie, którego głównym walorem było odkrywanie śmieszności autentyków. Rozprawy naukowe i dziwaczne zwierzenia wariatów, egzaltowane epistoły poetów romantycznych i listy maniaków do Fali 49, dydaktyczne czytanki dla szkół ludowych i pisma mistyków, grafomanów, spirytystów, domokrażców plus współczesny bełkot ideologiczny – wszystko to wymieszane razem potęgowało nawzajem swoją groteskowość” – zob. J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 76.

„Fala 49”²⁴. Nie rezygnowała przy tym z balladowej fabularności, winkrustowując w swą mozaikę melodramatyczną sensacyjność międzywojennej sprawy Rity Gorgonowej²⁵, okolicznościową opowieść o samobójstwie młodych małżonków z Piotrkowa²⁶, balladę żebraćą o Bronku Kalece²⁷, jedną z wersji lwowskiego wesela Mańki Pryszcz²⁸ oraz budzące społeczne emocje kryminalne wyczyny Paramonowa²⁹ (1955).

24 Fala 49 – cykl audycji propagandowych Polskiego Radia, kierowanych przez Leona Rawskiego, prowadzonych przez aktora Stefana Martykę i dziennikarkę propagandową „Trybuny Ludu” Wandę Odolską. Pierwszą z nich wspomina technik PR, jako nieoczekiwane polecenie przerwania transmitowanego właśnie koncertu orkiestry – propagandowy komentarz przerwał wówczas graną na trąbce solówkę z *Lotu trzmiela*. Aktywność speakera radiowego prowadzącego ową audycję tak komentował Marek Hłasko w *Pięknych dwudziestolnich*: „Bydlę to włączało się przeważnie w czasie muzyki tanecznej, mówiąc: «Tu Fala 49, tu Fala 49. Włączamy się». Po czym zaczynał opluwanie krajów imperialistycznych; przeważnie jednak wsadzał szpilki w pupę Amerykanom, mówiąc o ich kretynizmie, bestialstwie, idiotyzmie i tego rodzaju rzeczach – następnie kończył swą tyradę słowami: «Wyłączamy się»” – cyt. za: P. Lipiński, *Nietoperz cicho śmignął*, dodatek do MAGAZYN nr 1, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 4, wydanie z dnia 5.01.1996, s. 6.

25 W plotkarskim duecie *Pieśni o tragedii w Brzuchowicach* wykonają w spektaklu Osieckiej Maniusia i Ciotka (J., Cz. I, Scena 7, s. 57–61). Była ona śpiewana do melodii ballady o lwowskim bandycie Czabaku, którego skazano na karę śmierci za mord rabunkowy – zob. J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997 (IV – 12, s. 219–222).

Rita Gorgonowa, właśc. Emilia Margerita Gorgon, z domu Ilić (ur. 7 marca 1901 w Ociestowiew Dalmacji – data śmierci nieznaną) była guwernantką Elżbiety Zaremy (Lusi), córki lwowskiego architekta Henryka Zaremy, którą rzekomo zamordowała (30 grudnia 1931). Prowadzony w latach 1932 – 34 proces o owo zabójstwo miał charakter poszlakowy, był wyjątkowo żywo komentowany i uznany za „najgłośniejszy proces sądowy II Rzeczypospolitej”. Na podstawie ten sprawy, w 1977 roku, Janusz Majewski nakręcił film *Sprawa Gorgonowej* z Ewą Dańkowską w roli głównej; współczesną wersję dramaturgiczną zaproponowała Jolanta Janiczak (*Sprawa Gorgonowej*) – prem. 28 marca 2015 r. w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (Scena Kameralna), reż. Wiktor Rubin.

26 J., Cz. I, Scena 7, s. 54–56.

27 *Ballada Bronka Kaleki* – J., Cz. I, Scena 7, s. 59.

28 *Wesele Mańki Pryszcz* – J., Cz. I, Scena 7, s. 54. – por. J. Habela, Z. Kurzowa, dz. cyt., II – 10, s. 142–143.

29 Jerzy Paramonow – w latach 50. XX wieku cieszył się dwuznaczną sławą za sprawą napadów i rabunków. Milicja ujęła go 3 października 1955 r., stawiając zarzut zamordowania sierżanta Zdzisława Łęckiego, sąd potwierdził jego zasadność i wymierzył oskarżonemu karę śmierci przez powieszenie. Postać ta w kręgach chuligańskich stała się symbolem walki przeciwko systemowi komunistycznemu, a pamięć o niej przetrwała w balladach ulicznych – zob. B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Warszawa 1971, s. 369–370. Por. A. Kłós, B. Wróblewski, *Ręka i głowa Paramonowa*, „Gazeta Wyborcza” 6.08.2010, http://wyborcza.pl/1,76842,8220234,Reka_i_glowa_Paramonowa.html [data dostępu: 20.11.2016].

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że zasada konstrukcyjna *Jabłoni* jest prosta, że ów sceniczny reportaż z czterdziestu lat historii Polski powstał dzięki składankowemu montażowi³⁰ materiału deklamowanego i śpiewanego. A jednak kompozycja Części I widowiska nie jest oczywista. Osiecka, tworząc ją, posłużyła się chwytem nie nowym, bo znanym z Schillerowskich widowisk religijnych: *Wielkanocy* i *Pastorałki* – wybrała niewielkich rozmiarów tekst dramatyczny, którego poszczególne elementy niekiedy usuwała albo rozbudowywała piosenkami i gazetowymi doniesieniami. Utworem, który odpowiadał jej zamierzeniom, ponieważ operował dramaturgicznym skrótem, typizacją, lapidarnością godną satyrycznych *blackoutów*, okazała się dziesięciominutowka Tytusa Czyżewskiego *Włamywacz z lepszego towarzystwa*³¹ (1921). Dostarczyła ona Osieckiej głównych postaci międzywojennej części spektaklu: Gościa, który płaci, Kokoty Mimi, Manekina / Inżyniera *Metropolitaine*, Włamywacza i Entreprenera, który stając się w *Jabłoniach* aranżerem wielkiego jarmarcznego widowiska, zapewni możliwość metateatralnego odczytania całości. Osiecka przyjmie zaproszenie Czyżewskiego do groteskowego, zdegradowanego w swej organiczności świata, w którym „ludzie i manekiny mają te same prawa”³², w którym śmierci odebrana jest godność, ponieważ w umieraniu dostrzega się jedynie znieruchomienie ludzkiej maszyny. W jednoaktówce tej, co paradoksalne, muzyka odtwarzana z patefonu nie oznacza upływu czasu. Taneczne shimmy uwięzione jest bowiem w kolistym jego zapętleniu³³, czego brzmieniowym znakiem jest powtarzające się czterokrotnie bicie zegara o tej samej godzinie, sygnalizujące trwanie zamrożonej w dziesięciu minutach odgrywanego spektaklu północy. Sztuka Czyżewskiego przybliży codzienność międzywojenną, sytuując w jednym planie to, co „wysokie i niskie, co centralne i peryferyjne, co systemowe i przypadkowe, co spontaniczne i spekulowane, co organiczne i mechaniczne itd.”³⁴, przy czym – jak trafnie to zauważyła Anna R. Burzyńska – „pełen muzyki i tańca niemal rewiowy dramat zmienia się w miarę rozwoju akcji w bezduszny nakręcany mechanizm”³⁵.

Osiecka wyostrzyła marionetkowość figur tego świata, obudowując i rozbudowując tekst Czyżewskiego fragmentami informacji prasowych i piosenkami.

30 Jak wielokrotnie Osiecka podkreślała technikę montażu / collage'u opanowała dzięki studiom dziennikarskim i filmowym – zob. Program przedstawienia *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, dz. cyt., s. 4.

31 Jednoaktówka opublikowana w 1922 roku wraz z miniaturą dramatyczną *Osiół i słońce w metamorfozie* (powstała w 1918 r.), nakładem Gebethnera i Wolffa w Krakowie.

32 A. R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 195.

33 Tamże.

34 J. Kryszak, *Tytus Czyżewski w teatrze świata i wyobraźni*, w: T. Czyżewski, *Wiersze i utwory teatralne*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 6.

35 A. R. Burzyńska, dz. cyt., s. 203.

Połączyła ona losy bohaterów jednoaktówki z historiami stworzonych przez siebie postaci: Chłopa ze wsi, Gazeciarza, czy Cnotliwej Zuzanny, obdarowując przy tym każde z nich fikcyjną a prawdopodobną biografią. Źródłem energii stworzonego przez Osiecką modelu świata międzywojennego był, podobnie jak miało to miejsce w dramacie Czyżewskiego, pieniądz z równą łatwością umożliwiający kupno / sprzedaż budynku Strójwasa, mydła „Mayola”, jak miłości czy teatralnej iluzji. Płaskotną płaskością postaci Osiecka posłużyła się, by uwypuklić współkształtującą stereotypowy obraz międzywojennej rzeczywistości grę sił: bezwzględnej finansowej kalkulacji z bezbronną uczciwością i empatią, bezdusznej marionetkowości z melodramatyczną uczuciowością.

W tym świecie antidotum na smętki codzienności miał być kawiarniany i kabaretowy szlagier. Osiecka sięgnęła przede wszystkim po piosenki z repertuaru teatrzyku rewiowego Morskie Oko³⁶, nadając jednolitość owej międzywojennej retrospektywie powracającym uporczywie rytmem tanga. Wybrzmi ono w wyznaniu miłosnym Rebeki³⁷, wykreowanej przez Andrzeja Własta i Zygmunta Białostockiego, w śpiewanej niegdyś przez Chór Eryana piosence Własta i Leona Boruńskiego o inc. „Uśmiechy, lzy – wszystko skończone”³⁸, w pochodzącym z rewii *Warszawa w kwiatach*³⁹ słynnym *Tangu milonga*⁴⁰ odśpiewanym w spektaklu Osieckiej przez „ferajnę lumpowską” „na sposób podwórzowy”⁴¹, w stylizowanym na gwarę przedmieścia utworze Własta / Petersburskiego o refrenie

36 Teatrzyk rewiowy prowadzony przez Andrzeja Własta w latach 1928–1933; wcześniej prowadził on Perskie Oko (1926–1928); później Wielką Rewię: To w jednym z programów Morskiego Oka Włast opublikował swój przepis na śpiewany przebój (zob. A. Włast, *Jak powstaje i jak zyskuje popularność piosenka*, w: *Program teatralny do drugiej rewii Morskiego Oka „Tego jeszcze nie było”*, Warszawa 1928) – por. M. Kucińska-Wiśniewska, *Teatr rewiowy Morskie Oko 1928–1933*, praca magisterska, mps sygn. 348, Biblioteka AT Warszawa 1988; D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy, Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

37 J. Cz. I, Scena 4, s. 33 – to quasi-tango pochodzi z programu Yo-Yo, którego premiera miała miejsce w teatrzyku Morskie Oko, 29 października 1932 roku; *Rebekę* wykonywała wówczas Dora Kalinówna, później utwór ten włączyła do swego repertuaru Sława Przybylska i Ewa Demarczyk – por. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, *Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939)*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2007, s. 119–120.

38 Tango, powstałe w 1933, odznaczone drugą nagrodą Towarzystwa Syrena – Record konkursie „najpiękniejsze tanga sezonu”. W *Jabłoniach* wykonywane przez Kokotę Mimi – J., Cz. I, Scena 5, s. 48.

39 Rewia odegrana w Morskim Oku 7 marca 1929 roku.

40 J., Cz. I, Scena 7, s. 53. Pierwszą wykonawczynią tego tanga była Stanisława Nowicka wspomagana przez tercet Eugeniusz Bodo, Witold Roland (Witold Konopka) i Ludwik Sempoliński (prem. 7 marca 1929, rewia *Warszawa w kwiatach*, Morskie Oko).

41 J., Cz. I, Scena 7, s. 53.

zaczynającym się od słów „Znakiem tego raz tangiego”⁴² oraz tej samej spółki autorskiej *Tangu andrusowskim*⁴³, czy wreszcie w piosnce Maniusi ...⁴⁴ Walerego Jastrzębca-Rudnickiego / Kazimierza Wiehlera.

Refrenicznie powracająca miarowość tanga splata się w widowisku z żywzszymi nieco rytmami tanecznymi: shimmy, foxtrota⁴⁵, slowfoxa⁴⁶ czy foxpolki⁴⁷, przypominającymi o tym, że jazz lat 20. i 30. XX wieku utożsamiany był z muzyką użytkową, a nie budzący dzisiaj emocji synkopowany rytm, zagarniając coraz częściej przestrzeń eleganckich restauracji, dancinów i kabaretów, wywoływał wówczas energiczne protesty tych, którzy traktowali go jako przejaw barbarzyństwa:

[...] prawie wszędzie dzikie orgie atonalnej prymitywności wyrugowały normalne zespoły orkiestralne i [...] dzisiejszy obywatel zostaje deprawowany systematycznie jazzbandami kawiarni i restauracji [...]. Godnym będzie zastanowienia się nad środkami, mogącymi położyć kres dalszemu rozwyrzeniu jazzbadytyzmu w Polsce⁴⁸.

Głównym źródłem trucizny są piosenki napisane jako „tekst” do przeróżnych fox-trottów, charlestonów, shimmych, bluesów itd., które to piosenki sprzedają

-
- 42 J., Cz. I, Scena 7, s. 58–59. W wydaniu z roku 1936 zapis owej frazy refrenu tanga à la Wiech jest nieco inny niż w scenariuszu Osieckiej: „Znakiem tego / Raz tangiego”. Utwór ten włączyli do swego repertuaru Adam Aston, Tadeusz Faliszewski, Albert Harris.
- 43 J., Cz. I, Scena 7, s. 59. Powstałe w 1932 roku, pochodzi z rewii *Złota defilada* wystawionej w Morskim Oku, przypominane po wojnie przez Jareme Stempowskiego i kapelę Staśka Wielanka.
- 44 J., Cz. I, Scena 8, s. 65. Tango powstało w 1920 roku, wydane: 1932.
- 45 *Ta mała piła dziś*, sł. Andrzej Włast / muz. Henryk Gold (śpiewana przez Zulę Pogorzelską w Morskim Oku, 1926) – J., Cz. I, Scena 5, s. 39; *Ach te Cyganki*, sł. Andrzej Włast / Artur Gold i Jerzy Petersburski (1933) – J., Cz. I, Scena 5, s. 46; *Dzisiaj tak mi jakoś dobrze jest / Grunt się nie przejmować*, muz. Miklos Brodsky / sł. Ludwik Szmaragd / Sommenshein – utwór z filmu *Piotruś* (1935) – śpiewany przez Adama Astona, Tadeusza Faliszewskiego, Andrzeja Boguckiego, chór Eryana – J., Cz. I, Scena 6, s. 50.
- 46 Inc. „Za panią w ślad idę jak cień” (tytuł: *Jak pani może w nocy spać? / Nocą pachną różę*), z rewii *Może do nas* wystawionej w Wesołym Oku, muz. Jerzy Petersburski / sł. Wiktor Friedwald (1931) – J., Cz. I, Scena 5, s. 41.
- 47 „Choć goło, lecz wesoło, wesoło, wesoło” – piosenka z 1933 roku, sł. O’Jelly (ps. Aleksandra Jellina) / muz. Zygmunta Białostockiego – J., Cz. I, Scena 8, s. 63–64.
- 48 K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 30 (powt. s. 133) – fragment artykułu Henryka Grudzińskiego opublikowanego w czasopiśmie „Muzyka i Śpiew” 1926, nr 58.

masowo księgarnie, wyśpiewują orkiestry dancinowe i nie dancinowe, które się nagrywa na płyty i rozpowszechnia tak szeroko, że pełna jest ich cała Polska⁴⁹.

W *Jabłoniach* Osieckiej taneczny styl grywających w warszawskiej Oazie⁵⁰ czy Adrii⁵¹ orkiestr Jerzego Petersburskiego / Artura Golda⁵², Szymona Kataszka / Zygmunta Karasińskiego⁵³, dominując nad pozostałymi muzycznymi konwencjami, zapewnił spójność I Części widowiska, tak zróżnicowanej przecież pod względem melodyki, tematyki i języka, bo nie wolno zapomnieć o tym, że znalazły się tu również śpiewki lwowskich batiarów⁵⁴ obok repertuaru warszawskiego przedmieścia⁵⁵ czy piosenek żołnierskich i legionowych⁵⁶. Wszystkie one prowadziły do finalnego chocholego tańca, w którym łączyło się kilka motywów: biesiadne zawołanie „Pij, pij, bracie pij”⁵⁷, z naiwnym samozadowoleniem wyrażonym rewiową strofą: „Cała Warszawa, zawoła nam Hallo, to zachwyciło nas”⁵⁸, a brak politycznej przenikliwości przywołanej foxtrotem J. Sławosza / Ryszarda Axela:

49 Tamże, s. 32 (fragment artykułu z czasopisma „Muzyka i Śpiew” 1929, nr 72).

50 Oaza – lokal mieścił się w kamienicy Lesserów przy ul. Wierzbowej 7, przy Placu Teatralnym, gdzie niegdyś działał kabaret Momus. Petersburski z Goldem stworzyli tu swój zespół muzyczny w 1925 roku – zob. K. Karpiński, *dz. cyt.*, s. 147–155.

51 Adria – Café Adria, działała od 23 marca 1930 r. w Warszawie, przy ul. Moniuszki 10 – zob. Tamże, s. 174–183.

52 Portret Jerzego Petersburskiego i Artura Golda – zob. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, s. 652–699.

53 Charakterystyka Zygmunta Karasińskiego i Szymona Kataszka – zob. Tamże, s. 620–649.

54 Inc. „W Stryjskim parku na festyni”, *Wesele Mańki Przyszcz* – zob. J. Habela, Z. Kurzowa, *dz. cyt.*, (II – 14, s. 151–152; IV – 12, str. 219 – 222) – J., Cz. I, Scena 7, s. 56.

55 *Bal u ciotki Marcinowej* (śl. i muz. Zygmunta Rólfy; śpiewana później przez Kapelę Czerniakowską) – J., Cz. I, Scena 7, s. 53–54; *Tango andrusowskie* (stylizacja: Włast / Petersburski, 1932) – J., Cz. I, Scena 7, s. 59; *Ballada Bronka Kaleki* – J., Cz. I, Scena 7, s. 59.

56 *Białe róże*, wersja Kazimierza Wroczyńskiego i muz. 1: Mieczysława Kozar – Słobódzkiego, muz. 2: mjra Bogusława Szula Skjöldkrona; według Pawła Hertza (*Zbiór poetów polskich XIX wieku*, VI księga) utwór powstał w 1914 roku; zdaniem B. Szula – 4 i 5 zwrotka pochodzą z 1918 roku; „Stoi ułan na widecie” – parafraza pieśni *Ułan i dziewczyna* Franciszka Kowalskiego i Romana Gallenberga (1830) – J., Cz. I Scena 6, s. 52.

57 J., Cz. I, Scena 9, s. 68–69. Prawdopodobnie melodia tego walca przejęta została z bawarskiej piosenki *Trink, trink, Brüderlein trink* (1927), a skomponował ją Wilhelm Lindeman / Lindemann; polskie słowa przypisuje się Ignacemu Berowi / Behrowi (pseud. Berski, Iber) – piosenka z repertuaru Tadeusza Faliszewskiego (Syrena-Electro; kat: 3266 mx: 19807, 1929 r.) i Bolesława Mierzejewskiego.

58 J., Cz. I, Scena 9, s. 69. Fokstrot Andrzeja Własta i Zygmunta Karasińskiego śpiewany w finale rewii *Cała Warszawa* (zobaczyć musi to) wystawionej w teatrzyku Morskie Oko (1929) – nagrany w wykonaniu Tadeusza Faliszewskiego – Syrena-Electro, kat: 3440 mx: 20666, 1930 r.; włączona również do repertuaru Ludwika Sempolińskiego (Polskie Nagrania Muza [– SX 1700).

Na zachodzie nic nowego,
szkoda grosza, po co to,
lepiej bywać w naszym Qui Pro Quo,⁵⁹

z poczuciem, że lęk przed nietrwałością życia może być zniwelowany – by odwołać się do klasyfikacji zabaw Rogera Cailloisa⁶⁰ – tylko poprzez *illinx* / oszołomienie, którego źródłem miała być po prostu konsumpcja terażniejszości:

Zjedz dziś, co dziś masz zjeść,
Wypij dziś, aż do dna, pal cię sześć,
I nie myśl o jutrzejszym dniu, bo kto wie,
Przyjdzie śmierć i – „adje”,
Bez „och”, bez „ach”, bez łez,
Kochać się, bawić się aż po kres,
Zębami w życia miąższ się wgrzyźć,
Tylko dziś, tylko dziś, tylko dziś.⁶¹

Tymi słowami żegnają się z publicznością stojący na przedprożu II wojny światowej bohaterowie śpiewogry. W teatralnej międzywojennej retrospektywie Osiecka zamknie etyczne i estetyczne wybory pokolenia swoich rodziców, dziedzictwo, z którym można się spierać, które można kwestionować, ale które mimowolnie oddziaływać będzie na powojenny świat. Osiecka zaznaczy to choćby w owym muzycznym continuum, którego przejawem będzie utrzymująca się w PRL-u współpraca z przedwojennymi autorami szlagierów – takimi jak Jerzy Boczkowski, ceniony za upowszechniane przez powojenny Kabaret Kukułka, tango – *Ty zapomnisz o letniej przygodzie*⁶², przemawianie międzywojennych przebojów, jak choćby napisanego przez Jerzego Jurandota w roku 1937 *Walczyka Warszawy*⁶³, oraz stała obecność tanecznego jazzu.

59 J. Cz. I, Scena 9, s. 71. Utwór prawdopodobnie z 1929 roku – zapis nutowy znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej (2569 III musicalia).

60 R. Caillois, *Gry i ludzie*, przekł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

61 J., Cz. I, Scena 9, s. 73.

62 Sł. Jerzy Odrowąż / muz. Jerzy Boczkowski / ps. Old Goj (rok 1948) – śpiewana przez Janinę Winiarską, Zbigniewa Rawicza i Martę Mirską, Marka Grechutę – J., Cz. II, Scena 5, s. 97.

63 Najpopularniejsza była jednak późniejsza wersja melodyczna tego utworu – sł. Jerzy Jurandot / muz. 2 ppor. Leon Rzewuski.

„Jest to wiersz pióra poety, satyryka i dramaturga Jerzego Jurandota, napisany w latach międzywojennych. Po II wojnie światowej autor przypomniał tekst (bez nut) w *Dziejach śmiechu* wydanych w 1959 i 1965 r. oraz w zbiorze satyr *Moja tęczność* w 1966 r. W obozie jeńców wojennych w Woldenbergu, który Niemcy urządzili na terenie dzisiejszego Dobięgniewa w województwie zielonogórskim, ppor. Leon Rzewuski skomponował do *Walczyka* muzykę.

W przedstawionej przez Osiecką, powoli rekonstruującej się po wojnie, polskiej rzeczywistości echem wspomnień pobrzmiwać będzie to, co wydarzyło się „Dnia pierwszego września roku pamiętnego”⁶⁴ i w ciągu następnych pięciu lat. Piosenka przechowa wojenny czas w anonimowych ulicznych kupletach, przekonujących, że „przegra wojnę głupi malarz”⁶⁵, w żołnierskich strofach o heroizmie pod Monte Casino⁶⁶ czy kruchości partyzanckiego losu⁶⁷.

Rzewuski nie był zawodowym muzykiem, na fortepianie grał z amatorstwa, ze słuchu, nut i kompozycji uczył się dopiero w obozie jenieckim. Walczyka Warszawy napisał z okazji przygotowywania dla obozowego teatru Rewii, wystawionej w noc sylwestrową z 1941/1942 r. Pierwszym wykonawcą był ppor. rez. Jerzy Michałowski. Akompaniował mu kompozytor. Solista śpiewał piosenkę na tle papierowej dekoracji przedstawiającej fragment Warszawy z Kolumną Zygmunta. Piosenka z miejsca zdobyła sobie ogromną popularność wśród jeńców wojennych. Warto zaznaczyć, że kariera *Walczyka* trwa prawie bez przerwy do dzisiaj. Jest on częścią „żelaznego” repertuaru Ireny Santor. Pierwsze wydawnictwo nut *Walczyka Warszawy* zostało opracowane w Oflagu II C w Woldenbergu i wydrukowane poza obozem w drukarni F. W. Gadow und Sohn w Hildburghausen. Nakład wynosił 500 egzemplarzy. Na druk tekstu niemieckie władze obozowe nie wyraziły zgody. Mimo to prawykonanie pieśni odbyło się na specjalnym koncercie chóru obozowego, którym dyrygował oficer-jeniec Lech Bursa” – zob. T. Szewera, O. Straszynski, *Niech wiatr ją poniesie. Antologia pieśni z lat 1939–1945*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975, s. 119–122, 146, 147; muz. 1 Zygmunta Wiehlera – śpiewany w Cyruliku Warszawskim przez Zofię Terne (1937) – J., Cz. II, Scena 4, s. 90–91.

64 J., Cz. II, Scena 3, s. 84–85. Pieśń dziadowska znana również pod innymi tytułami: *Pieśń o biednej Warszawie*, *Postuchajcie ludzie*, *Ballada o pierwszym dniu września*. Autorką tekstu jest najprawdopodobniej Julia Ryczer – por. A. Kłós, „*Postuchajcie ludzie*”, w: „*Gazeta Wyborcza – Stołeczna*”, 31 sierpnia – 1 września 2002 r. – kilka jej wersji, ale bez podania autorstwa, przywołuje Bronisław Wieczorkiewicz (dz. cyt., s. 300–394). Piosenkę tę włączył do swego repertuaru Stanisław Grzesiuk.

65 Inc. „Siekiera, motyka...” – J., Cz. II, Scena 3, s. 82. Piosenka autorstwa Anny Jachniny, co ustaliła Justyna Górską, a potwierdził to Tomasz Szarota: „Jedną z najpopularniejszych piosenek okupowanej Warszawy była «Siekiera, motyka». Jej odmiana okupacyjna powstała jesienią 1942 r., potem piosenka kilkakrotnie ulegała przekształceniom, dochodziły coraz to nowe zwrotki, wykonawcy śpiewali ją w różnych wersjach, chyba często wprowadzając własne innowacje. Dopiero przygotowując do druku obecne, czwarte wydanie dowiedziałem się, kto był autorem słów owego ulicznego «przeboju». Napisała je Anna Jachnina, współautorka konspiracyjnej broszury «Anegdota i dowcip wojenny», na zlecenie szefa komórki «Sztuka» (Biura Informacji i Propagandy AK – przyp. red.) – Aleksandra Kamińskiego z przeznaczeniem dla śpiewaków ulicznych. Tekst piosenki opublikowano pierwszy raz w zbiorze «*Postuchajcie, ludzie...*» w lutym 1943 roku” – cyt. za: W. Lada, *Zakazana piosenka*, „*Rzeczpospolita*” 18.03.2011 (<http://www.rp.pl/artukul/628522-Zakazana-piosenka.html#ap-1>).

66 J., Cz. II, Scena 1, s. 75–76. *Czerwone maki na Monte Casino*, słowa: Feliksa Konarskiego (Ref-Rena), muz. Alfred Schütz – zob. F. Konarski (Ref Ren), *Czerwone maki na Monte Casino. Wiersze i piosenki (1939–1945)*, oprac. A. K. Kunert, Warszawa 2005, 165–166.

67 J., Cz. II, Scena 3, s. 84–85. *Deszcz jesienny deszcz...*, słowa i muzyka Mariana Matuszkiewicza (temat muzyczny inspirowany motywem z arii opery *Poławiacze pereł*, Georges’a Bizeta)

Odbudowę Warszawy Osiecka relacjonuje z perspektywy jednego z bohaterów felietonistyki Stefana Wiecheckiego, Walerego Wątróbki⁶⁸, dołączając do jego opowieści piosenki agitacyjne tamtego czasu: *Czerwony autobus*⁶⁹, *Budujemy nowy dom*⁷⁰, *Walczyk nadwiślański*⁷¹. Autorka aluzyjnie tylko odsyła do realiów napomykając o powojennych dostawach UNRRY⁷², pożyczkach żyta siewnego z ZSRR, inwigilacji obywateli przez Urząd Bezpieczeństwa⁷³, o pierwszych polskich samolotach Szpak⁷⁴ i zamówieniach radzieckich samolotów Iljuszyn⁷⁵, o powrocie do przedwojennego legendarnego planu kolonizacji Madagaskaru przez Polskę⁷⁶.

—
– śpiewana – jak podaje Stanisława Bogusz w pracy *Mocarni Polski miłowaniem: antologia pieśni i wierszy Polski Walczącej 1939–1945*, Dom Wojska Polskiego, Warszawa 2006 – przez partyzantów z oddziałów walczących w Puszczy Kampinoskiej.

- 68 J., Cz. II, Scena 3 i 4. Por.: S. Wiechecki, *Walery Wątróbka ma głos*, Wydawnictwo Vis-à-Vis/Etiuda, Kraków 2014; *Dzieła wybrane, czyli Wiech – śmieje się pan z tego*, t. I – wybór felietonów 1936–1939, t. II – wybór felietonów 1946–1955, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- 69 sł. Kazimierz Winkler, muz. Władysław Szpilman – piosenka z repertuaru Andrzeja Boguckiego – zob. D. Michalski, *Piosenka przypomni ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1948)*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2010, s. 119.
- 70 J., Cz. II, Scena 3, s. 88. Sł. i muz. Waław Stępień i Zdzisław Gozdawa – marszowa piosenka włączona do *Wodewilu warszawskiego* autorstwa Gozdawy i Stępnia, wystawionego w roku 1950 w teatrze Syrena w Warszawie – por. D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 291–294.
- 71 J., Cz. II, Scena 6, s. 111. „Na prawo most, na lewo most” – sł. Helena Kończakowska, muz. Alfred Gradstein (1950) – pierwszą wykonawczynią była Alina Janowska, dla której ten utwór był skomponowany, ale spopularyzowała ten utwór Janina Godlewska – D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 479–480.
- 72 J., Cz. II, Scena 2, s. 81. United Nations Relief and Rehabilitation Administration, UNRRA (z ang. Administracja Narodów Zjednoczonych do Spraw Pomocy i Odbudowy) – utworzona w 1943 roku – zob. A. Wąsowski, *Prezenty od „Cioci Unry”*, w: *Historia PRL Wielka kolekcja 1944–1989*, Tom 1 1944–1945, pod red. J. Cieślowskiej, New Media Concept, Warszawa 2009, s. 87.
- 73 J., Cz. II, Scena 2, s. 81.
- 74 J., Cz. II, Scena 2, s. 80. Pierwszy w powojennej Polsce samolot turystyczny i dyspozycyjny zbudowany w Lotniczych Warsztatach Doświadczalnych w Łodzi, konstrukcji inż. Tadeusza Sołtyka (oficjalny oblot odbył się dnia 10 listopada 1945 roku) – zob. E. Kocent-Zieliński, *Problemy rozwoju samolotów LWD Szpak i Żak*, „Polska Technika Lotnicza. Materiały historyczne” 2006, 23 / 6, s. 1–13.
- 75 J., Cz. II, Scena 5, s. 94–95 (piosenka Samolot Iljuszyn, inc. „Podejźdź nocą pod hangary”). Polskie Wojska Lotnicze używały maszyn szturmowych Il-2 do roku 1949 (w latach 1944–45, otrzymały 250 dwumiejscowych maszyn tego typu) – zob. R. Michulec, *Il-2 Il-10*, seria Monografie Lotnicze nr 22, Wydawnictwo AJ-Press, Gdańsk 1999.
- 76 J., Cz. II, Scena 6, s. 105–106. Foxtrot „Jestem sobie na wpół dziki...” – parodia, autor słów i melodii: Mieczysław Miksne (1938). Ekspedycję na Madagaskar zorganizowano w 1937 roku pod kierunkiem Mieczysława Lepeckiego (adiutanta Piłsudskiego, przedstawiciela rządu i wystannika Ligi Morskiej i Kolonialnej). „Zupełnie inna koncepcja zrodziła się w 1936 r. podczas wizyty w Warszawie

Udało się jej przy tym środkami teatralnymi odsłonić mechanizm stopniowego społeczno-politycznego dostosowywania i przystosowania mieszkańców przedwojennej Polski do powojennego socrealistycznego wzorca. Temu służyło operowanie stałym zestawem typów postaci, zmieniające jedynie w Części II widowiska kostium na taki, który pozwolił większości z nich poczuć się bezpiecznie w kolektywnie budowanej rzeczywistości: dawny Entreprenier stał się więc Organizatorem, luksusowa kokota przemianowała się na artystkę estradową, Włamywacz działał teraz jako Złodziej mienia i tylko Chłop, któremu w międzywojniu zlicytowano gospodarstwo, nie mógł stracić czujności, bo nieoczekiwanie mianowano go Kułakiem.

Z owych pozornych metamorfoz najciekawszą wydaje się przemiana Olgierda Rychonia, bohatera gazetowej powieści w odcinkach (Cz. I), który w Cz. II widowiska wyemancypuje się, opuści bowiem fikcyjny świat, włączając się w nurt powojennych zdarzeń. Ich jakość oceniać będzie z dwu perspektyw: jako zwolennik i jednocześnie przeciwnik PRL-owskiego porządku. Jego dwoistość, odwzorowaną w imieniu Pozytywny / Negatywny, zaznaczona będzie także w kolorystycznym kontraście stroju bohatera. Jak czytamy w didaskaliach: „Jest to ten sam aktor z przodu biały, z tyłu czarny lub w czarno-białej masce”⁷⁷. Znamienne, że z biegiem czasu krytyczność bohatera będzie niknąć aż pozostanie w nim wyłącznie akceptacja dla społeczno-politycznych rozwiązań władzy ludowej. Dychoomiczności tej postaci, tak wyraziście uwypuklonej plastycznym znakiem pożyczonym z *komedii dell'arte*, odpowiadać będzie skonstrastowanie jednostkowego i zbiorowego życia. Osiecka umiejętnie dobranymi piosenkami wyeksponuje ścieranie się sprzeczności życia oficjalnego i prywatnego. Uwydatni przede wszystkim problem opresyjnego wykorzystywania kultury przez bezkrytycznych zwolenników nowego ustroju, którzy w latach 50. tak jak Zofia Lissa, dostrzegali zagrożenie w przejmowanych z przeszłości piosenkach. W jednym z jej artykułów czytamy:

szeffa francuskiego MSZ Yvona Delbosa – powstał wtedy plan, by na Madagaskar mogli emigrować polscy Żydzi. Pomysł nie miał w pierwszej chwili antysemitckiego wydźwięku – spodobał się niektórym działaczom syjonistycznym marzącym o państwie żydowskim. Palestyna podlegała w tamtym czasie Brytyjczykom, którzy utrudniali Żydom imigrację i osiedlanie się w Ziemi Świętej. Dopiero gdy Paryż ogłosił otwarcie swych kolonii dla imigrantów z innych krajów, polscy nacjonalisci ukuli hasło „Żydzi na Madagaskar”, które z miejsca nabrało antysemitckiego charakteru. Od końca lat 20. i przez niemal całe lata 30. do Palestyny wyemigrowało w sumie ok. 74 tys. polskich Żydów, a chciało wyjechać znacznie więcej. W 1937 r. na Madagaskar udała się więc polsko-żydowska komisja, by sprawdzić, czy nadaje się on do zamieszkania przez Europejczyków” – zob. M. Wąs, *Polacy na Madagaskar*, „Gazeta Wyborcza” 15 marca 2013, http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,13566979,Polacy_na_Madagaskar_.html

77 J., Cz. II, Scena 1, s. 18.

Największym niebezpieczeństwem jakie może grozić, to przeszczepienie przedwojennych kosmopolitycznych szlagerów na pieśń masową. „Maskarada ideologiczna” tego rodzaju poczyną polega na tym, że pod wyświechtane zwroty kabaretowych, wulgarnych piosenek podkłada się teksty związane z nową rzeczywistością, jak o trasie W-Z, odbudowie Warszawy itp. Doskonałym przykładem, jak łatwo wprowadzić w błąd opinię publiczną, jest choćby piosenka o Warszawie osławionego Harrisa⁷⁸, która do dziś pokutuje w pamięci warszawiaków⁷⁹.

Odpowiedzią na „małomieszczańskie nawyki słuchowe” była pieśń ludowa i masowa. W spektaklu pierwsza odmiana reprezentowana była przez zapożyczoną z Czech śląską piosnkę myśliwską, znaną Polakom od 1863 roku, „Szła dziewczeczka do laseczka”⁸⁰, nadmiernie eksploatowaną w latach 50. przez Polskie Radio, na co parodystyczną odpowiedzią w jednym ze spektakli artystów STS-u było wykonanie jej w rytm marsza żałobnego⁸¹. Natomiast druga wybrzmiała w pieśni o wspólnym hutniczym wysiłku (*Najpiękniejszy sen*⁸² Tadeusza Uragacza i Witolda Lutosławskiego) odśpiewanej przez chór zetempowców oraz Krakowiaków i Górali, przeniesionych z XVIII-wiecznej ludowej śpiewogry Wojciecha Bogusławskiego i cepeliowsko wkomponowanych w XX-wieczne realia.

Osiecka akcentowała, że arkadyjskość tego świata pieśni ludowych i masowych, życia w zbiorowości i dla zbiorowości, była kwestionowana przez jej pokolenie na wiele różnych sposobów. O znaczeniu w tamtych latach tzw. prywatek mysich⁸³ i próbie ochraniać intymnych wzruszeń przypomniała więc piosenką Sławy Przybylskiej *Pamiętasz była jesień*⁸⁴ (1958), a śpiewaną przez Yves’a Montanda *C’est*

78 Tego ostatniego utworu nie zabrakło oczywiście w *Jabłoniach* (J. Cz. II, Scena 2, s. 79) – *Piosenka o mojej Warszawie / Pieśń o mojej Warszawie*, słowa i muzyka Alberta Harrisa (walc powstał w 1944 roku; śpiewana przez samego autora, Mieczysława Fogga, Wojciecha Sypniewskiego, Jana Ciżyńskiego czy Krystynę Paczewską – por. D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 411–415).

79 Cyt. za: K. Brodacki, *Historia jazzu w Polsce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 136.

80 Zob. *Pieśni Ludu Polskiego w Górnym Szląsku*, z muzyką, zebrał i wydał Juliusz Roger, Hugon Skutsch, Wrocław 1863, s. 32 (*Pieśni myśliwskie*).

81 Takie rozwiązanie wybrano jako finał scenki autorstwa Witolda Dąbrowskiego *Katakumby*, stanowiącej część programu składankowego *Konfrontacje* (prem. 2 kwietnia 1955 roku, reż. Jerzego Markuszewskiego) – por. J. Abramow-Newerly, *Lwy STS-u*, Wydawnictwo Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005, s. 152.

82 J., Cz. II, Scena 6, s. 112.

83 A. Osiecka, *Szpetni*, s. 35.

84 J., Cz. II, Scena 5, s. 96–97. Autorami słów piosenki byli Andrzej Czekalski i Ryszard Pluciński, muzykę napisał Lucjan Maria Kaszycki (utwór ten włączono do filmu Wojciecha Jerzego Hasa *Pożegnania* – 1958).

*si bon*⁸⁵, której temat muzyczny stał się radiowym sygnałem wieczornej audycji Lucjana Kydryńskiego *Rewia Piosenek*, odsłaniała dawne marzenia o zakazanej, niedostępnej w tamtym czasie Europie zachodniej. Wtargnięciem zaś w swojski warszawski tłum tańczącego boogie woogie Bikiniarza⁸⁶, narzucała publiczności powrót do ówczesnych form protestu i wyzwania rzucanych w twarz „urzędowej szarości i brzydocie”⁸⁷. Żywiołowością bikiniarskiego tańca Osiecka ożywiała pamięć o tym jak bardzo w latach 50. XX wieku władze PRL-u obawiały się anarchizującej siły boogie woogie, gorliwie przekonując obywateli, że jest on przejawem imperialistycznej demoralizacji⁸⁸, podobnie jak jazz.

Połączenie tak różnorodnej materii słowno-muzycznej w *Jabłoniach* pozwoliło Osieckiej uchwycić wartkość historycznej transformacji. Wykorzystanej w spektaklu karnawałowej zmienności kostiumów komentatorzy przypisywali najczęściej terapeutyczną moc usuwania nostalgii. Ale można spojrzeć na tę śpiewogę jeszcze inaczej, jako na próbę wyłowienia i połączenia tych wszystkich znaków ekspresji, które służyły w kulturze międzywojnia i po II wojnie światowej społeczeństwu. Dostrzegam w tym wysiłek Osieckiej, by odzyskać własną a jednocześnie pokoleniową twarz–maskę, ten – jak nazwał to Hans Belting – „nośnik znaków społecznych i kontrolowany przez społeczeństwo”⁸⁹. Rozpoznając mechanizmy schematyzowania polskiej twarzy–maski, Osiecka potwierdziła kulturową współobecność dwu powojennych tendencji: terytorializujące opijanie się swojskością i deterytorializujące⁹⁰ wyrwanie się z niej. Choć niewątpliwie obecność owego

85 J., Cz. II, Scena 5, s. 95–96. Piosenka *C'est si bon* powstała w 1947 roku, autor słów: Henri Betti, kompozytor: André Hornez specjalnie dla Yves'a Montanda; prawdziwym światowym przebojem stała się w latach 50., gdy do swego repertuaru włączyła ją Eartha Kitt. Polską wersję tekstu tej piosenki zaproponował Jeremi Przybora – por. D. Michalski, *Piosenka przypomni ci...*, s. 50.

86 Postać bikiniarza pojawia się w *Jabłoniach* w Cz. II, Scenie 6, s. 104–106.

Sylwetkę zachodnioeuropejskiego zazou, amerykańskiego – *jitterbuga*, krakowskiego bikiniarza i krakowskiego *dżollera* szczegółowo charakteryzuje Leopold Tyrmand (*Dziennik 1954*, Warszawa 2011, s. 171): „Polski bikiniarz był śmieszny i biedniutki, szył sobie marynarki u rodzimych krawców, których zamęczał swoimi pomysłami, i obcinał rogi kołnierzyków tandetnych koszul kupowanych w domach towarowych. Był zabawny, ale bez groteskowej mocy swych francuskich czy skandynawskich kolegów, budził raczej współczucie i lekką odrazę, ale i pewien szacunek. Albowiem na tle szarego, zapuszczonego, niechlujnego, nędznego tłumu polskich miast stanowił protest i wyzwanie rzucone w twarz urzędowej szarości i brzydocie. Nieudolny protest i wrzaskliwe wyzwanie, ale zawsze... W pierwszej zaś linii frontu stały skarpetki w kolorowe paski, te bowiem były autentyczne, prosto z paczek”.

87 Tamże.

88 K. Brodacki, dz. cyt., s. 143 (wypowiedź Pawła Beylina).

89 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przekł. T. Zatorski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 44.

90 Kategorię tę wprowadzam za Gilles'em Deleuze'em i Félixem Guattarim.

«niegdyś» w terażniejszości sprzyjała rozpoznaniu siebie w scenicznym obrazie, to wydaje się, że owa inscenizacyjna próba nie usunęła wątpliwości autorki dotyczących Zmiany. Zapiski z lat 80. świadczą o tym, że nie znalazła ona zadowalającego rozwiązania tej kwestii:

Czy Zmiana jest z przodu czy z tyłu? To znaczy: czy my, w wędrowce swojej, popychani przez wiatry i prądy, przywdziewamy wciąż nowe twarze, których przedtem nie było, czy też my, od Bóg wie kiedy, od dzieciństwa może te twarze dźwigaliśmy, tylko prądy i wichry nie pozwalały ich odkryć? [...] Czy dogrzebujemy się siebie, zrzucamy kolejne skorupy, czy też przeciwnie – rozrastamy się dookoła, przywdziewamy się wciąż w nowe skóry?? Czy Zmiana w ogóle istnieje??⁹¹

Da capo al fine...

Bibliografia

- Abramow-Newerly Jarosław, *Lwy STS-u*, Wydawnictwo Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005.
- Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, przekł. Tadeusz Zatorski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Brodacki Krystian, *Historia jazzu w Polsce*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
- Burzyńska Anna R., *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Caillois Roger, *Gry i ludzie*, przekł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
- Ciechowicz Jan, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1990, 81 / 2, s. 21–34.
- Fox Dorota, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, w: *Współczesne teorie badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. Henryk Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 317–366.
- Habela Jerzy, Kurzowa Zofia, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Ignaczak Lidia, *Schillerowski „Kram z piosenkami”*, w: *Kram z piosenkami*. Program teatralny Teatru im. Stefana Jaracza, Łódź 1994, s. 3–4.

⁹¹ A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, s. 130.

- Karpiński Krzysztof, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Kłóś Alex, „*Posłuchajcie ludzie*”, w: „Gazeta Wyborcza - Stołeczna”, 31 sierpnia – 1 września 2002 r., <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,995763.html> [dostęp: 23.06.2018]
- Kocent-Zieliński Edward, *Problemy rozwoju samolotów LWD Szpak i Żak*, „Polska Technika Lotnicza. Materiały historyczne” 2006, 23 / 6, s. 1–13.
- Komodołowicz Iza, *Elka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Kryszak Janusz, *Tytus Czyżewski w teatrze świata i wyobraźni*, w: Czyżewski Tytus, *Wiersze i utwory teatralne*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 5–27.
- Kucińska-Wiśniewska Małgorzata, *Teatr rewiowy Morskie Oko 1928–1933*, praca magisterska, mps sygn. 348, Biblioteka Akademii Teatralnej, Warszawa 1988.
- Lada Wojciech, *Zakazana piosenka*, „Rzeczpospolita” 18.03.2011, <http://www.rp.pl/artukul/628522-Zakazana-piosenka.html#ap-1> [dostęp: 23.06.2018]
- Lipiński Piotr, *Nietoperz cicho śmignął*, dodatek do MAGAZYN nr 1, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 4, wydanie z dnia 5.01.1996, s. 6.
- Michalski Dariusz, *Powróćmy jak za dawnych lat...*, *Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939)*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2007.
- Michulec Robert, *Ił-2 Ił-10*, seria Monografie Lotnicze nr 22, Wydawnictwo AJ-Press, Gdańsk 1999.
- Mickiewicz Adam, *Les Slaves. Cours professé au Collège de France (1842–1844)*, Musée Adam Mickiewicz, Paris MCMXIV.
- Olczak-Ronikier Joanna, *Piwnica pod Baranami, czyli koncert ambitnych samouków*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
- Osiecka Agnieszka, *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, w: *Jabłonie. Wybrane utwory sceniczne*, t. 1, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2011, s. 11–126.
- Osiecka Agnieszka, *Szpetni czterdziestoletni*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Pieśni Ludu Polskiego w Górnym Szląsku*, z muzyką, zebrali i wydał Juliusz Roger, Hugon Skutsch, Wrocław 1863.
- Prussak Maria, *Przygody Lekcji XVI*, w: *Czy jeszcze słyhać głos romantyzmu?*, Wydawnictwo: Errata, Warszawa 2007, s. 91–99.
- Schiller Leon, *Kram z piosenkami. Obrazki śpiewające*, wstęp i oprac. Stanisława Mrozińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Szewera Tadeusz, Straszynski Olgierd, *Niech wiatr ją poniesie. Antologia pieśni z lat 1939–1945*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1975.
- Terlecki Tymon, *Rzeczy teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2011.
- Wąs Marek, *Polacy na Madagaskar*, „Gazeta Wyborcza” 15 marca 2013, http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,13566979,Polacy_na_Madagaskar_.html, [dostęp: 23.06.2018]

Wąsowski Artur, *Prezenty od „Cioci Unry”*, w: *Historia PRL Wielka kolekcja 1944–1989*, Tom 1: 1944–1945, pod red. Joanny Cieślewskiej, New Media Concept, Warszawa 2009, s. 87.

Wieczorkiewicz Bronisław, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Zbiór poetów polskich XIX wieku, Księga VI, oprac. Paweł Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.

Lidia Ignaczak

Słowno-muzyczne widowisko składankowe jako palimpsest kulturowy – na przykładzie *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej

Streszczenie

Artykuł dotyczy koncepcji słowno-muzycznego widowiska składankowego autorstwa Agnieszki Osieckiej *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, wystawionego w roku 1964 w Teatrze Ateneum w Warszawie. Ważne wydaje się nawiązanie Osieckiej do estetyki *Kramu z piosenkami* Leona Schillera, który w wielu swoich widowiskach przypominał historię XVIII / XIX-wiecznej Polski zapisaną w piosenkach. Osiecka rekonstruuje późniejszy niż Schiller okres historyczny, łącząc materiały dokumentalne z literackimi (także tymi słowno-muzycznymi), czego efektem stał się afabularny sceniczny collage, dzięki któremu widz mógł zanurzyć się w atmosferze epoki międzywojennej i dwudziestolecia tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. W ujęciu Osieckiej to już nie była sentymentalna Schillerowska Arkadia – choć sceniczna rzeczywistość odzwierciedlała prawdziwość historycznych faktów, to jednak autorka traktowała ów świat z ironicznym dystansem, komentując go niejednokrotnie parodystycznie i pastiszowo.

Słowa kluczowe: Agnieszka Osiecka, piosenki, spektakl muzyczny, okres międzywojenny, historia teatru XX wieku

The musical spectacle by Agnieszka Osiecka *Let apple trees blossom* as a cultural palimpsest

Summary

This article concerns the concept of a musical spectacle by Agnieszka Osiecka „*Niech no tylko zakwitną jabłonie*” (*Let apple trees blossom*) presented in 1964 in the Ateneum Theater in Warsaw. It is concluded that in this spectacle Osiecka continues the aesthetic tradition of *Kram z piosenkami* (*A stall with the songs*) by Leon Schiller, who in his music often recalled the history of Poland of the eighteenth/nineteenth century as recorded in songs. Osiecka reconstructs the next historical period, combining documentary material with literature, both interspersed with songs. This results in a special collage, thanks to which the viewer can immerse in the atmosphere of interwar period and compare it with the 20 years after the Second World War. However, in the Osiecka’s approach, it is no longer a matter of Schiller’s sentimental Arkadia, but the stage reality reflecting the truth of historical facts, and at the same time treating them with ironic distance and commenting often through parody and pastiche.

Keywords: Agnieszka Osiecka, Songs, Musical Spectacle, Interwar Period, History of the Theatre of the 20th century

Lidia Ignaczak prowadzi badania interdyscyplinarne dotyczące rozpoznawania związków między literaturą i muzyką w konkretnych scenicznych realizacjach, sposobów funkcjonowania form słowno-muzycznych w teatrze XVIII–XX wieku, możliwości partyturowego zapisu projektów spektaklu i rejestrowania kolejnych jego realizacji; podobieństw i różnic w wykorzystaniu materiału literackiego w obrazku śpiewającym, wodewilu, operetce, śpiewogrze, operze, widowisku kabaretowym (np. *W podróży po Szpargalii. Palimpsestowe czytanie śpiewników teatralnych Józefa Cybulskiego*, Łódź 2007 czy „*Na przyczepkę*”, czyli *Konstantego Ildelfonsa Gałczyńskiego przygody z kabaretem*, „Prace Polonistyczne”, seria LXVII, 2012; *Tęsknota za Chat Noir i Mirliton. Wokół legendy paryskich kabaretów*, ŚWIATOPOGLĄDY MODERNIZMU, pod red. K. Badowskiej i K. Kołodziej, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 2; *Od les goguettes do kabaretów, czyli o zależnościach między polską i francuską piosenką kabaretową z przełomu XIX / XX wieku*, „Prace Polonistyczne”, seria LXXII, 2017). Innym nurtem są prace komparatystyczne nad dramatem i teatrem (np. *Drogi ku świętości*.

Dzieje Tomasza Becketa w dramaturgicznej interpretacji Thomasa Stearnsa Eliota i Jeana Anouilha, w: Dramat w historii. Historia w dramacie, Kraków 2009; Teatralne Boyowanie (1). Miejsce francuskiej farsy w polskim teatrze międzywojennym z perspektywy recenzenta – Tadeusza Żeleńskiego (Boya), „Prace Polonistyczne”, seria LXX, 2015).

Barbara Zwolińska*

 <https://orcid.org/0000-0001-7108-1862>

Muzyka i akustyka w słuchowiskach – radiowych adaptacjach sztuk Tadeusza Różewicza

Muzyka jako składnik „kuchni akustycznej” w słuchowisku

Przedmiotem mojego zainteresowania jest wskazana w tytule muzyka (szerzej zaś akustyka), współtworząca audiosferę wybranych słuchowisk radiowych, będących adaptacjami sztuk Tadeusza Różewicza. Muzyka, obok innych dźwięków, takich jak: odgłosy natury i cywilizacji, szmery, szумы, dźwięki mowy wchodzi w skład tzw. „kuchni akustycznej”, definiowanej najkrócej jako „różnego rodzaju dźwięki, składające się na warstwę dźwiękowo-akustyczną spektaklu radiowego”¹.

Na temat roli muzyki w słuchowisku wypowiadało się wielu badaczy tego popularnego gatunku radiowego. Joanna Bachura i Aleksandra Pawlik zauważyły, że „w słuchowisku muzyka staje się nośnikiem nowych znaczeń, które nie istnieją poza słuchowiskowym kontekstem”, jest ona „składnikiem o stosunkowo najwyższym stopniu złożoności w dziele radiowym, ale jest też zawsze aktywna semantycznie”².

* Dr hab., prof. nadzw.; Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Historii Literatury; ul. W. Stwosza 55, 80-308 Gdańsk; e-mail: fpobz@univ.gda.pl

1 Zob. J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 161. Zob. także E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, w: tamże, s. 266–276 oraz tejże, *Intencje interpretacyjne wpisywane w słuchowiska za pomocą słów i dźwięków*, w: tamże, s. 256–265.

2 Zob. J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 169–170.

Badacze tej dziedziny zwracają uwagę na takie funkcje muzyki, jak dramaturgiczna³ oraz ilustracyjna, czyli skupiająca się na budowaniu nastroju i sugerowaniu stanów emocjonalnych⁴, albo też dzielą muzykę na transcendentną (rozumianą jako arealistyczny komentarz twórcy) oraz immanentną (będącą elementem struktury świata przedstawionego)⁵. Co charakterystyczne, wspomniani badacze, opisując specyfikę słuchowisk, posługują się często kategoriami zaczerpniętymi z dziedziny filmowej jako współbieżnymi z radiowymi.

Skupiając się na twórczości dramaturgicznej Tadeusza Różewicza, musimy uściślić, że nie tworzył on słuchowisk oryginalnych, czyli sztuk pisanych z myślą o radiu. Toteż w jego przypadku możemy brać pod uwagę jedynie tzw. słuchowiska adaptacyjne, czyli powstałe jako adaptacje radiowe na podstawie dramatów literackich, przeznaczonych na scenę teatralną⁶.

Wysłuchanie którejkolwiek radiowej adaptacji sztuki Różewicza, bez skonfrontowania jej z tekstem literackim, szczególnie zaś z jego didaskaliami, może prowadzić do pochopnych wniosków o szczególnej roli muzyki w tych dramatach. Nie ulega wątpliwości, że zarówno w starszych wersjach słuchowisk, choćby pochodzących z lat 60. XX wieku *Świadków albo naszej małej stabilizacji*⁷, jak i nowszych (np. świetnej, także pod względem akustycznym, *Pułapki czy Aktu przerywanego*,

3 Co podkreśla np. S. Bardijewska w *Nagim słowie. Rzeczy o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2001, s. 58–59.

4 Na przykład Z. Lissa w *Wyborze pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008, s. 239.

5 Zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2008, s. 341–352.

6 O specyfice adaptacji radiowej piszą m.in. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2001. Zob. też: J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005; E. Godlewska, *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog” 2009, Rok LIV, z. 7/8 (632–633), s. 142–148; Z. Jarzębowski, *Słuchowiska szczyńskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009 oraz J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 141–179.

7 Nagrania premierowego z 1968 roku (emisja 19 października 2008 roku), w reżyserii Andrzeja Zakrzewskiego, realizacji akustycznej Andrzeja Brzoski, z muzyką Eugeniusza Rudnika. Nowsza wersja w adaptacji i reżyserii Wojciecha Pszoniaka, realizacji akustycznej Andrzeja Brzoski, oprac. muzycznym Piotra Mossa, miała premierę 27 grudnia 2014 roku. W archiwaliach Polskiego Radia znajduje się także wersja wyreżyserowana przez Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Telewizji, z premierą datowaną na 30 stycznia 1963 roku, wyemitowana również w radiu. Przenoszenie spektakli teatralnych na antenę radiową było dosyć częstą praktyką adaptacyjną, szczególnie w początkowym okresie rozwoju sztuki słuchowiskowej, zanim powszechne stało się adaptowanie dramatów bez pośrednictwa teatru scenicznego oraz tworzenie słuchowisk oryginalnych, pisanych specjalnie dla radia.

obu słuchowisk z 2016 roku), muzyka stanowi ważny składnik świata przedstawionego, buduje scenerię i atmosferę, ilustruje stany wewnętrzne bohaterów, oddaje ich emocje i określa wzajemne powiązania personalne. Pełni też tradycyjną, delimitacyjną rolę, oddzielając poszczególne akty i sceny, rozczłonkując tekst, a także ustanawiając płynne przejścia pomiędzy jego częstkami. Dla badacza wersji radiowych sztuk przeznaczonych na scenę teatralną, jak jest w przypadku Różewicza, niezwykle istotną kwestią do ustalenia jest zarówno lokalizacja elementów muzycznych w dramacie (i w słuchowisku, czyli jego wersji radiowej), przyjrzenie się zasadom doboru tych motywów, sposobowi ich kompozycji w całości, jak i refleksją nad ich pochodzeniem, czyli zbadanie, na ile wybory muzyczne wynikają z woli autora sztuki, na ile zaś są pochodną inwencji realizatorów słuchowiska.

Rola muzyki oraz innych dźwięków w słuchowiskach według sztuk Różewicza

Niewątpliwym jest fakt, że Różewicz jako twórca odznaczał się szczególnym wyczuciem sceny, wyobraźnią sceniczną, co znalazło odzwierciedlenie w precyzyjnych, rozbudowanych didaskaliach. W projektowaniu scenografii z pewnością pomagało mu przygotowanie zawodowe, studiowana wcześniej historia sztuki oraz zainteresowanie malarstwem. Jeśli jego predyspozycje plastyczne porównamy z ujawnianymi w twórczości literackiej inklinacjami muzycznymi to dojdziemy do wniosku, że muzyka odgrywała znacznie mniejszą rolę w jego wyobraźniowych przedstawieniach kreowanych w dramatach. Nawet pobieżne prześledzenie „wartości” didaskaliów przekonuje, że tylko niewielki procent tekstu poświęcony jest wskazówkom muzycznym, zawierając propozycje sięgnięcia po konkretne utwory, motywy czy kompozycje. Nie tylko wypowiedzi dotyczących akustyki jest stosunkowo niewiele, szczególnie jeśli porówna się je z zapisami poświęconymi scenografii (wystrojowi wnętrza, kostiumom), ale też nie są one szczególnie oryginalne, zwłaszcza w zestawieniu ich z inwencją plastyczną autora, ujawnianą w didaskaliach „scenograficznych”. Autor w tym zakresie podaje rozwiązania typowe i charakterystyczne, np. sielankowość scenerii proponuje podkreślić barokową muzyką francuską, jak to się dzieje w sztuce *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, motetami rokokowymi (gdzie w tle dodatkowo pojawia się ćwierkanie ptaków) lub bardziej ogólnie – muzyką romantyczną, np. w *Białym małżeństwie*, albo też po prostu „łagodną muzyką”. Tam, gdzie wydaje się to stosowne ze względu na przebieg i charakter akcji, chętnie sięga po marsze wojskowe, np. w didaskaliach sztuki *Stara kobieta wysiaduje* przeczytamy: „Rozlegają się dźwięki trąbki wojskowej”⁸. Motywy marsza wykonywanego przez orkiestrę, wcześniej odbywającą próby i strojącą instrumenty, pojawiają się także w *Odejsiu Głodomora*

8 T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 300.

oraz w *Putapce*, w której w Obrazie XII. *U fryzjera* znajdziemy następujący zapis: „Słychać dźwięki marsza wojskowego”, ponowiony pod koniec obrazu („słychać marsz wojskowy”¹⁰), a dodać trzeba, że jest to muzyczna ilustracja sceny znęcania się nad starszym, dystyngowanym klientem w zakładzie fryzjerskim, w słuchowisku pominiętej.

Realizatorzy przywoływanych przeze mnie słuchowisk wykazali się sporą inwencją w doborze elementów akustycznych, zarówno tych związanych z motywami muzycznymi, jak też określających akustykę tła, budujących przestrzeń np. domu czy miasta, co jest najczęstszym usytuowaniem scen w dramatach Różewicza. Zaznaczyć należy, że nawet tam, gdzie sugestie akustyczne autora są bardzo ogólne, bądź ich nie ma, twórcy radiowych adaptacji starali się utrzymać w charakterze i specyfice pojawiających się w utworach scen. Wykorzystywali także różnego rodzaju możliwości związane z rytmizacją prozy, np. naprzemienne deklamacje partii dialogów, wypowiedzianych przez aktorów, motywy chóralne czy recytacje wierszy i piosenek, dziecięcych wyliczanek, kołysanek itp.¹¹ Podobną funkcję „umuzyczniającą” dramat pełnią sceny baletowe, np. w *Wyszedł z domu* (w Obrazie 2. *Zalotnicy*), w tym przypadku jednak nie wykorzystane w wersji radiowej¹². Jako scenę baletową potraktować można obraz gimnastykujących się dziewczynek, towarzyszący jako tło monologu w *Śmieszny staruszek*. Również w tym przypadku scena nie została akustycznie zaznaczona w słuchowisku, co zresztą, tak jak fragment *Zalotnicy*, byłoby trudne do wykonania.

Interesujące rozwiązania muzyczne pojawiają się w archiwalnych wersjach sztuki *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, na przykład w muzycznym przerywniku zabrzmiała melodia wygrywana na skrzypcach i fortepianie. Utrzymana jest ona w wesołej, dynamicznej tonacji, zestrojonej z uczuciami i wypowiedziami małżonków. Akustyka rozumiana jest tu szeroko jako zapisy odnoszące się do wymienianych w didaskaliach konkretnych utworów muzycznych (z podaniem tytułów, nazwisk wykonawców, np. *Le rappel des oiseaux* Rameau¹³) czy sugerowanych melodii, typu „marsz wojskowy”, „motet rokokowy”. Czasem we wskazówkach tego rodzaju projektowana jest pewna dowolność, np. w didaskaliach czytamy: „z okna znów napływa sielankowa muzyka... jeden z muzycznych obrazków Couperin lub

9 T. Różewicz, *Putapka*, w: tegoż, *Dramat 3 (Utwory zebrane)*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 269.

10 Tamże, s. 273.

11 W podobnej funkcji wykorzystany jest np. fragment poematu *Spojrzenia* z tomu poezji Różewicza *Formy*, deklamowany przez Henryka w *Wyszedł z domu*. Zob. w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 235.

12 Słuchowisko w reżyserii i adaptacji Anny Wieczur-Bluszcz, w realizacji akustycznej A. Brzoski i opracowaniu muzycznym Renaty Baszun, wyemitowane zostało 28 października 2012 roku.

13 T. Różewicz, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 104.

Rameau¹⁴, czy w innym miejscu: „muzyka. Rokokowa. Sielankowa. Fala muzyki przyplęwa i odpływa¹⁵. Świadomość muzyczna autora, wyczulenie na charakter muzyki, która w jego przekonaniu buduje atmosferę poszczególnych scen, stając się ważnym składnikiem interpretacji dialogów i monologów, przejawia się także w dbałości o zaznaczenie takich niuansów, jak długość trwania poszczególnych fraz muzycznych, narastanie i wygasanie motywów muzycznych, podwyższanie i obniżanie tonacji, podkreślenie natężenia melodii, a także wyeksponowanie roli ciszy. Widać to np. w didaskaliach poprzedzających część II dramatu, zawierającą sceny małżeńskie, gdzie atmosferę stabilizacji mieszczańskiej przestrzeni w równej mierze budują wypełniające pokój przedmioty, jak też współtworząca nastrój muzyka. Czytamy w nich, po opisie znajdujących się w pokoju mebli, następujące wskazówki: „Przez otwarte okno płynie strumień słonecznego światła i sielankowa, pełna wdzięku, cicha melodia... Rameau *Le rappel des oiseaux*. [...] Muzyka staje się cichsza, prawie niedosłyszalna¹⁶. Co ciekawe, zarówno w tym fragmencie didaskaliów, jak i w następnym, źródło dobiegającej do pokoju muzyki usytuowane jest za oknem. Na kolejnej stronie czytamy bowiem: „z okna znów napływa sielankowa muzyka... jeden z muzycznych obrazków Couperin lub Rameau¹⁷. W omawianym słuchowisku, jak już zaznaczono wyżej, wzbogacono ilustracje muzyczne o dodatkowe, nie sugerowane w didaskaliach przerywniki, nie tylko polegające na momentach ciszy, ale też oddzielające mini-sceny muzyczne interwały, np. takty fortepianowe, fragmenty muzyki rokokowej (renesansowej), dźwięki skocznej melodii aranżowanej na skrzypcach i fortepianie. Ciekawy sposób rozczłonkowania dialogów Kobiety i Mężczyzny w tym przypadku wynikał nie z zamysłu autora, lecz realizatora słuchowiska. Za elementy z pogranicza muzyki i słowa uznać możemy natomiast partie chóralne, w tym słuchowisku raczej recytowane, ale w wielu innych występujące też w wersjach śpiewanych, np. w przypadku wierszyków. Podobną inwencją w zakresie muzycznej interpretacji dramatu wykazali się twórcy słuchowiska w części III, która, jeśli chodzi o zapisy w didaskaliach, raczej nie zawiera wskazówek autora, sugerujących wykorzystanie muzyki. Niewątpliwie muzyka jest tu sugestywnym elementem akustycznym, podkreślającym nastrój toczonych rozmów. Można też zauważyć, iż poszczególne części oparte są na podobnym rozwiązaniu, posługując się charakterystyczną poetyką wejścia,

14 Tamże, s. 108

15 Tamże, s. 114.

16 Tamże, s. 104. To jedyny tak dokładny zapis informujący zarówno o tytule utworu, jak i nazwisku jego twórcy. W kolejnej wzmiance, o Couperinie, nie pojawia się już tytuł kompozycji, aczkolwiek, nawet nie znając francuskiej muzyki barokowej, którą obaj kompozytorzy reprezentują, z zapisów można wywnioskować, że w obu przypadkach chodzi o specyficzny rodzaj muzyki – sielankowej, pełnej spokoju i „wdzięku”, tamże, s. 104.

17 Tamże, s. 108.

inicjowanego odgłosami tła (np. toczonych rozmów, krzyków, szumu, oklasków) oraz fragmentów muzycznych, z wykorzystaniem takich instrumentów, jak skrzypce, werbel, trąbka oraz dźwięki orkiestry (wykonującej marsz wojskowy). Elementami muzycznymi są również partie wypowiedane chórem, np. zapowiedź tytułu, powtarzane też w funkcji swoistego refrenu, interwału, przerywnika w dialogach. Interesującym efektem akustycznym, służącym wyodrębnieniu i podkreśleniu niektórych partii dialogu, jest także pogłos, przydający wypowiedzi waloru podniosłego, patetycznego, niekiedy pompatycznego. Do szczególnie ciekawych efektów muzycznych należy ten polegający na „zrywanej” melodii skrzypiec, pojawiającej się zarówno w części I, jak i w zakończeniu. Usłyszymy też fragment śpiewu operowego, wykonywanego męskim głosem w części II, a także ćwierkanie ptaków na tle łagodnej, płynnej melodii towarzyszącej początkowym partiom dialogu Kobiety i Mężczyzny we wspomnianej wyżej części. Rytmiczny dźwięk werbla, melodia skrzypiec i orkiestry, a także imitacja narastającego zgiełku wielkiego miasta, stanowią wspomnianą ramę akustyczną, łączącą się kompozycyjnie z początkiem słuchowiska.

Inwencja realizatorów wielu słuchowisk adaptowanych sztuk Różewicza widoczna jest w tych przypadkach, gdzie podejmują oni decyzję wprowadzenia elementów muzycznych i akustycznych nie zaznaczanych przez autora w didaskaliach. Dotyczy to wspomnianych wierszy i wierszyków w wersjach śpiewanych, partii rapowanych oraz didaskaliów wyśpiewywanych, np. w *Akcie przerywanym*, zaczynających się słowami: *Urlopowe szaleństwo nie ogarnęło mnie*¹⁸. Jest to słuchowisko charakteryzujące się bogatą warstwą akustyczną, nawiązujące do różnych stylów muzycznych oraz znanych motywów, czemu sprzyja urozmaicona sceneria, humorystyczna i groteskowa tonacja wygłaszanych dialogów i monologów, a także asocjacyjny, luźny sposób łączenia scen składających się na fabułę traktowaną niezbyt rygorystycznie, zwłaszcza jeśli chodzi o związki przyczynowo-skutkowe. Sam autor w didaskaliach zaznacza tę właściwość swojej sztuki, komentując ją w następujący sposób: „Chóry anielskie pod batutą Michała Archaniola śpiewają motety z XVI wieku. Rozigrała się moja wyobraźnia. [...] Wróćmy jednak do rzeczywistości. Do naszego przedstawienia”¹⁹.

W *Akcie przerywanym*, odegranym przy udziale studentów łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej²⁰, zastosowano innowacyjne rozwiązania muzyczne, nadające sztuce niezwykłą dynamikę oraz wpływające na urozmaicenie tonacji. Eksperyment autora opiera się między innymi na prze-

18 T. Różewicz, *Akt przerywany*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 253.

19 Tamże, s. 267.

20 Słuchowisku akustycznie zrealizowanym przez A. Brzoskę, wyreżyserowanym, zaadaptowanym i muzycznie opracowanym przez Krzysztofa Czczota, wyemitowanym na antenie radia w 2016 roku.

sunięciu punktu ciężkości z tradycyjnie rozumianej akcji, jako „dziania na scenie”, na tekst poboczny, za jaki uważane są didaskalia i uwagi sceniczne. W sztuce Różewicza proporcje te zostały wyraźnie zachwiane: didaskalia i uwagi oraz początkowe wyznaczenie autora zdominowały tzw. tekst sceniczny, na który w tym przypadku składają się ubogie dialogi, niekoniecznie wewnętrznie ze sobą powiązane, luźno też odnoszące się do akcji. Ta zresztą jest niespójna, fragmentaryczna, układana jakby bezpośrednio na scenie, przypadkowa i „nieważna” w tym sensie, że jakby pretekstowa do tego, by snuć dywagacje na temat nowego kształtu teatru realistyczno-poetyckiego. Rozłożenie partii didaskaliów na kilka zróżnicowanych głosów męskich i kobiecych, dodatkowo z podkładem muzycznym w tle (również urozmaiconym, od *Bolero* Ravela po urywki angielskiej ballady, muzykę techno, czy partie rapowane), z efektami wyrażającymi emocje, takimi jak: śmiech, klaskanie, krzyki, gwar zmieszanych głosów, czy wreszcie komunikatami radiowymi, efektem „wyszukiwania” fal, czy efektem „zwolnionej taśmy” – wszystko to skutecznie zapobiega monotonii, która mogłaby zaistnieć, gdyby powierzyć tekst didaskaliów jednemu narratorowi.

Jako podkład muzyczny w *Wyznaniach autora* oraz w *Didaskaliach i uwagach* możemy usłyszeć wspomniane *Bolero* Ravela, przy czym nie ma tu charakterystycznego dla tego znanego utworu efektu stopniowego narastania tempa i wysokości głosu, lecz tonacja utrzymywana jest na jednakowym poziomie. Dzięki temu melodia nie przesłania wypowiedzianego tekstu, stanowiąc dyskretne i stonowane tło.

Interesujące zabiegi stylizacyjne zastosowano także w Scenie 1, gdzie tekst didaskaliów, czytany tajemniczym tonem przez narratora płci męskiej, dodatkowo wzmocniony przez muzykę tła, z powodzeniem mogącą stanowić akustyczną ilustrację horroru, wymieniony zostanie przez głos kobiecy (równie tajemniczy), a ten doskonale zestrojony w tonacji dwugłos naprzemiennie kontynuowany będzie do końca Sceny 1, zamkniętej długo wybrzmiewającym śmiechem mężczyzny. Co ciekawe, oprócz tej osobliwej stylizacji na horror, zauważyć trzeba, iż tematyka (jeśli tematyką nazwać można ów fragment) jest niewspółmiernie błaha, wręcz trywialna w porównaniu do zwyczajowych oczekiwań odbiorcy. Dywagacje o musze, siadającej na kostce cukru, urastają do rangi pierwszorzędного problemu akcji i prowokują autora didaskaliów do pytań, czy wobec trudności wprowadzania muchy na scenę²¹ nie lepiej byłoby tego pomysłu zaniechać. W kolejnej Scenie 1²² kontynuowana jest podobnie tajemnicza muzyka, odpowiednia dla horroru, utrzymywane jest jej wolne tempo i kreowana atmosfera napięcia.

21 Jest to, jak zauważa, trudność wyższego rzędu, niż np. przyprowadzenie do opery stonia, konia, psa, czy kota, zob. tamże, s. 260.

22 Występuje tu ta sama numeracja co w scenie wyżej opisanej, jednakże scena ta ma inny charakter, gdyż opiera się nie na tekście didaskaliów, lecz na monologu Dziewczyny.

Współczesny odbiorca niskiej kultury narażony jest na kakofonię zmieszanych głosów, na harmider, płynący z wielu źródeł przekazu, przez co powstaje złącony, poplątany melanz różnych głosów, fragmentarycznych komunikatów, jakiś dziwny erzac, w którym komunikaty radiowe i nowoczesna muzyka techno zagłuszają audycje poetyckie, ambitne przedstawienia czy literaturę wysoką. W tym pomieszaniu głosów, prowadzących do spaczenia gustów przeciętnego odbiorcy, jest też miejsce na szlagier kościelny, w sztuce Różewicza wybrzmiewający popularną melodią *Barki*, towarzyszącą kwestiom Czerstwej Kobiety w Scenie 2. Fragment jej wypowiedzi przesycony jest frazeologią kościelnych formuł i uproszczonych wyobrażeń o aniołach, świętych i Lucyferze. Możemy też odbierać przejście hitu kościelnego, czyli wspomnianej *Barki*, w przebój muzyki poważnej, czyli w *Bole-ro* Ravela, jako osobliwe zderzenie sacrum z profanum, w obu przypadkach bazujące na gustach odbiorcy, zdolnego zachwycać się rytmicznością niby różnych, ale w pewnym zakresie podobnych utworów²³. Tę przemienność głosów męskich i kobiecych oraz zróżnicowanych melodii zamyka kolejna zmiana tonacji, jaką stanowi, zgodnie z informacją w didaskaliach, najpierw motet XVI-wieczny, przechodzący w muzykę techno, wymienioną przez rapowany fragment, wyśpiewywany naprzemiennie przez kobietę i mężczyznę. Jest to lekka w tonacji piosenka, z błahymi słowami, będąca odbiciem pragnień Czerstwej Kobiety, wcielającej się w rolę czarnoskórej opiekunki córeczki tatusia, której zresztą nie upilnowała, narażając się na gniew ojca i decyzję o zwolnieniu (się) z niewdzięcznej służby. Piosenka o rzuceniu służby, założeniu kurzej fermy, będącej spełnieniem marzeń snuty od dwudziestu lat, przechodzi w rapowany rytm „ucierania kogła-mogła z dwóch jaj”²⁴, a ta wesoła nuta kompozycyjnie kończy słuchowisko, choć nie zamyka sztuki, w której występuje jeszcze scena 3 i 4. Co jednak znamienne, zakończenie nagrania w tym momencie nie przynosi szkody całości, którą, jak się wydaje, można zamknąć w dowolnym momencie.

Na wyróżnienie, jeśli chodzi o walory muzyczne, zasługuje też radiowa realizacja *Kartoteki*, wyemitowanej 6 maja 2009 roku, której oprawą muzyczną zajął się zespół Karbido, z liderami: Markiem Otwinowskim oraz Igozem Gawlikowskim, opracowującymi wraz z reżyserem Tomaszem Manem precyzyjnie dźwiękową stronę słuchowiska, za którego realizację akustyczną odpowiedzialny był Andrzej Brzoska. Igor Gawlikowski, twórca muzycznej partytury do *Kartoteki*, pragnął za pomocą muzyki wczuć się w sytuację bohatera, dokonać niejako urealnienia za pomocą odrealnienia, zaprezentować odczuwane w danej chwili, np. boleść, niepewność i strach, powodowane przez majaki i zjawy. Ważne stało się to, aby słowa

²³ W tym sensie podobnych, że mogą się zwyczajnie podobać, z jednej strony, osobom religijnym i tym niekoniecznie uduchowionym, a z drugiej – także tym wyrobionym w odbiorze muzyki poważnej oraz takim, którzy tego rodzaju muzyki słuchają sporadycznie.

²⁴ T. Różewicz, *Akt przerywany*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 272.

i muzyka wspólnie przenosiły emocje²⁵. Muzyka, pojawiająca się w tle, towarzyszy nieustannie dialogom bohaterów, stanowiąc wzmocnienie słowa i podkreślając uczucia.

Nie mniej interesująco, jeśli chodzi o walory akustyczno-muzyczne, przedstawia się radiowa wersja *Kartoteki* z 1994 roku (na ten rok przypadła jej premiera) w reżyserii i adaptacji Janusza Kukuły, realizacji akustycznej Andrzeja Brzosi oraz opracowaniu muzycznym Eugeniusza Rudnika. Zaletą słuchowiska jest nie tylko wierność wobec tekstu literackiego, szczęśliwe uniknięcie cięć i skrótów, ale też trafny dobór aktorów, staranna i ciekawa ilustracja muzyczna oraz dobrze opracowana akustyka tła. Charakter muzyki, stanowiącej oprawę poszczególnych scen, czy to jako tło wypowiedzianych dialogów, recytacji Chóru Starców, czy jako łącznik między scenami i element budujący atmosferę, określa specyficzna dysonansowość, wprowadzająca niepokój, tajemniczość i wrażenie kakofonii, współbieżnej z nieuporządkowanym życiem Bohatera, rozpraszanego przez osoby uczestniczące w tym życiu jakby wbrew jego chęciom i woli. Nie tylko kakofoniczna muzyka stanowi tło wybranych scen, ale niekiedy taką ilustracją stają się fragmenty bardziej harmonijne, np. dźwięki walca²⁶, fortepianu²⁷, czy marsza²⁸.

Swoistą beznadziejność, monotonię jego położenia oddaje dźwięk jednostajny, męczący w braku urozmaicenia. Jest to np. jednostajne buczenie w pierwszej scenie przedstawiającej rozmowę Bohatera z rodzicami, czyniącymi mu wymówki niczym małemu dziecku, które dopuściło się grzechu łakomstwa czy gorszącej zabawy pod kołdrą²⁹. Często też pojawia się efekt akustyczny sugerujący usytuowanie pokoju Bohatera (z łóżkiem jako najważniejszym rekwizytem) na szerszym planie, niejako otwarcie tego domowego pomieszczenia na ulicę czy inne miejsce publiczne, w którym słychać gwar zmieszanych głosów, klaksony samochodów i kroki. Tak będzie np. w scenie odczytywania przez Bohatera fragmentu prasowego artykułu na temat warzenia piwa. Prezentowana w tej scenie kakofoniczna muzyka, połączona z szumem głosów w tle, brzdąkaniem i pukaniem (co być może jest imitacją procesu warzenia piwa), współgra z odczytywanym na głos fragmentem z gazety, z modulacją głosu Bohatera, który najpierw czyta automatycznie, beznamiętnie, by przejść do tonu bardziej emocjonalnego, do dynamicznego wyrzucania z siebie

25 Te założenia wypowiedział w rozmowie poprzedzającej emisję słuchowiska.

26 Przed wejściem niemieckiej dziewczyny. Zob. T. Różewicz, *Kartoteka*, w: tegoż, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 50.

27 W scenie egzaminu maturalnego, co związane jest z pytaniem o znaczenie muzyki Chopina, tamże, s. 55.

28 Jest to scena „wychodzenia ze szpar pokrzywdzonych i zabitych”, m.in. takich, jak Chłop Wrona, zastrzelony przypadkowo przez Bohatera. W scenie tej słychać werble i kroki maszerujących. Zob. tamże, s. 69.

29 Efekt ten imituje jednostajny dźwięk spływającej kroplówki, do której podłączony jest Bohater.

słów o konieczności karania „oszustów i niedbalców”, psujących jakość produkowanego piwa.

Interesująco w tym kontekście przedstawiają się też aliteracyjne wyliczanki Chóru, wykonywane z towarzyszeniem melodii, słyszalnej w tle³⁰ oraz dialog Starców I, II, III, będący komentarzem do notatki prasowej na temat warzenia piwa, przeczytanej przez Bohatera. W tej scenie w tle usłyszymy dźwiękową ilustrację. W przypadku wierszowanych partii Chóru na uwagę zasługuje efekt polifonii głosów, nakładających się na siebie, wybrzmiewających jako echo, z charakterystycznym pogłosem, co czyni wrażenie obecności pewnego patetyzmu, niczym w antycznej tragedii³¹. Deklamacja tego typu stosowana jest również w aliteracyjnych fragmentach „słownikowych”, jeśli można je tak nazwać, które doskonale sprawdziłyby się jako partie rapowane. Bardzo ważny dla interpretacji sztuki fragment dialogu, swoistego przekomarzania się Chóru z Bohaterem, dotyczący jego sposobu ekspresji scenicznej (jak wiadomo w opinii Chóru niedostatecznej, bo statycznej) również utrzymany jest w podobnej konwencji, czyli polifonicznej, dialogicznej dyskusji, urozmaiconej pogłosem, efektami akustyki tła w postaci wyraźnych, emocjonalnych krzyków i głosów dobiegających z dali. Sama recytacja Chóru także jest urozmaicona nie tylko wspomnianym efektem polifonii i echa, ale też naprzemiennością polifonii z partiami chóralnymi, czyli wypowiedzianymi wspólnie, co stwarza efekt obecności refrenów, podkreślających wagę słów, takich jak np.: „W teatrze trzeba grać, tu musi się coś dziać!”³². Gdy dodamy do tego ciekawy pomysł, pochodzący nie od autora sztuki, lecz realizatorów słuchowiska, polegający na włączeniu w tym miejscu osobliwego komunikatu radiowego z zapowiedzią sztuk autora *Kartoteki*, prezentowanych, jak wynika, na „Radiowym festiwalu twórczości Różewicza” i wyliczający takie tytuły, jak np.: *Pogrzeb po polsku*, *Śmieszny staruszek*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Grupa Laookona*, *Teatr niekonsekwencji* (a prezentacja ta dokonuje się na tle melodii lambady), to z pewnością docenimy inwencję doskonale mieszczącą się w dyskursywnym charakterze tego fragmentu sztuki³³. Fragment ten nabiera szczególnego znaczenia w kontekście śmierci autora, a wyliczenie tytułów dramatów staje się rodzajem hołdu dla jego

30 Zob. T. Różewicz, *Kartoteka*, w: tegoż, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, s. 43, 55 i 57.

31 Wprowadzenie Chóru jest parodystycznym nawiązaniem do konwencji teatru antycznego z tego względu, iż trudno uznać ich rady i komentarze za równie znaczące i autorytatywne jak w sztukach klasycznych. Obecność Chóru oraz głosów innych postaci, przewijających się przez pokój Bohatera, wpisuje się w tradycje moralitetowe.

32 T. Różewicz, *Kartoteka*, s. 48.

33 Chodzi oczywiście o dyskurs na temat teatru. Wydaje się, że podobny efekt przełamywania wysokiego tonu, jak to ma miejsce w banalizacji treści wygłaszanych przez Chór, realizatorzy słuchowiska zamierzali uzyskać zderzając wyliczenie tytułów sztuk Różewicza z popkulturową, rytmiczną lambadą, znakomicie nadającą się do tańca, „karnawalizującą” poważną zapowiedź festiwalową.

dokonań literackich, odbiegającego jednak w tonacji od patetyzmu, co mogłoby być zgodne z intencją samego Różewicza, jak wiadomo, zachowującego zdroworozsądkowy dystans do siebie jako twórcy. Wyróżnienie zaś kwestii Chóru, nie tylko tych zrytmizowanych, ale również mających charakter dialogiczny, czy występujących w funkcji jednozdaniowego komentarla, świadczyć może o randze nadawanej temu zbiorowemu bohaterowi sztuki.

Swoim dynamizmem zwraca też uwagę scena bijatyki, następująca bezpośrednio po partii Chóru, nakłaniającego Bohatera do działania w celu aranżowania i podtrzymywania akcji teatralnej. Można to więc odbierać jako reakcję (mimowolną) na apel Chóru, z którego członkami Bohater rozprawia się dosłownie, jak można zauważyć w didaskaliach, ale i werbalnie. Tej rozprawie towarzyszy dynamicznie zaprojektowana akustyka tła w postaci krzyków, gwizdów, odgłosów tłuczenia, zgiełku dysonansowej muzyki³⁴. Kakofoniczna muzyka wieńczy też zakończenie sztuki, potwierdzając niejako niestabilny, rozproszony charakter egzystencji Bohatera³⁵.

Niekiedy realizatorzy słuchowiskowych adaptacji sztuk Różewicza dokonują skrótów dotyczących nie tylko kwestii słownych, ale też muzycznych. Tak jest np. w radiowej *Kartotece rozrzuconej*³⁶, w której nie usłyszymy popularnej piosenki Mieczysława Fogga *Siwy włos*, wymienianej w didaskaliach i stanowiącej aluzję do czasu wskrzeszanego po kilkudziesięciu latach, a wiążącego się z przeżyciami Bohatera I, młodszej wersji głównej postaci z *Kartoteki*.

Słuchacza dramatów radiowych Różewicza z pewnością zdziwi fakt, że doskonale muzycznie opracowana *Pułapka* w wersji literackiej zawiera znikomo mało didaskaliów, odnoszących się do akustyki, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę pominięty w słuchowisku *Obraz XII. U fryzjera*, z królującym w tej scenie marszem wojskowym. Lakoniczny zapis w didaskaliach *Obrazu VI. Na ratunek* (jest to scena w hotelu, z udziałem Franza i Felice) informuje czytelnika, iż „Z dołu

34 T. Różewicz, *Kartoteka*, s. 50.

35 Anna Girgel, zestawiając poezję Różewicza i Celana, postrzega dysonans jako podstawową kategorię opisującą dzieła muzyczne i literackie. Powołuje się na rozumienie dysonansu przez T. W. Adorno jako „wyraza rzeczywistego bólu”, rozważane w jego *Filozofii nowej muzyki*, czytanej przez autora *Kartoteki*. Według Adorna dysonans przeciwstawia się wszelkim ozdobnikom i dekoracjom w muzyce. Zob. A. Girgel, *Jeszcze raz o dialogu Tadeusza Różewicza z Paulem Celanem*, „Ruch Literacki” 2003, Rok XLIV, z. 2 (257), s. 181–195. Por. też T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarociński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974. Można dopowiedzieć, iż podobnie rezygnacja z metafory w poezji jest dla Różewicza odejściem od jej fałszu i upiększeń, niesprawdzających się „po Oświęcimiu”. Pisze na ten temat D. Szczukowski, w: *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008, s. 155.

36 Słuchowisko w reżyserii A. Zakrzewskiego, z Adamem Ferencym w roli głównej, wyemitowane zostało 25 kwietnia 2010 roku w II programie Polskiego Radia.

dochodzą dźwięki walca, gwar z restauracji³⁷ oraz w Obrazie XIII. *Idź i zobacz...*, gdzie czytamy, że Greta śpiewa kołysankę „czystym pięknym głosem”, a „W słowa piosenki wpadają nagle jakieś dźwięki, bełkot i pisk...”³⁸, to jedyne wypowiedzi muzyczne autora. Natomiast propozycja radiowa z 9 stycznia 2016 roku w reżyserii Julii Wernio jest wyraźnym odejściem od stonowanego, by nie rzec ascetycznego pod względem akustyki, tekstu literackiego. Radiowa *Pułapka* zachwyca rozwiązaniami muzycznymi, motywami muzyki żydowskiej, dźwiękami skrzypiec i fortepianu oraz akustyką tła, opisującą przestrzeń domu, hotelu i ulicy. Świetne solowe partie skrzypcowe, wykonywane przez Katarzynę Dudę, pojawiają się w kluczowych momentach słuchowiska, takich choćby jak brawurowo odegrana przez Marcina Bosaka (wcielającego się w postać Franza) scena, w której we wrażliwym, emocjonalnym tempie recytacji zadrwi z mieszczańskiego wyboru Felice pomiędzy nim a szafką.

Przykładem sceny, w której doskonale skorelowana została gra aktorów i muzyki budującej napięcie akcji jest ta, w której dochodzi do starcia słownego między Gretą a Franzem. W miarę potęgowania się napięcia w tym starciu na słowa narasta też tempo i natężenie muzyki skrzypcowej, słyszalnej w tle. Chwilami głosy bohaterów wznoszą się do poziomu krzyku, a wyrazem braku porozumienia są głośne westchnienia Grety w czasie przemówień Franza. Słuchowiskowa scena narasta niczym symfonia wykonywana przez orkiestrę, coraz głośniejsza i szybsza, wprowadzająca niepokój i rozdrażnienie. Mistrzowsko odegrana przez Julię Kijowską rola Grety zabłyśnie też we wspomnianym wcześniej Obrazie XIII. *Idź i zobacz...*, scenie inicjowanej w słuchowisku melodią cymbałów oraz dyskretnym śpiewem piosenki-kołysanki „Schlaf, Puppchen, schlaf!”, słyszalnej w tle³⁹. To kolejna scena rozgrywająca się w przestrzeni domowej, jednakże ten mieszczański dom daleki jest od sielanki.

37 T. Różewicz, *Pułapka*, w: tegoż, *Dramat 2 (Utworki zebrane)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2005, s. 231.

38 Tamże, s. 275.

39 Tamże, s. 275. Motywy kołysanki – piosenki usypiającej i uspokajającej – oraz dziecięcej wylicznanki (elementu zabawy) są w tekście (i w słuchowisku, gdzie pojawiają się w postaci chóralnego śpiewu żeńskiego) bardzo ważne. Kojarzące się z bezpieczną przestrzenią domu, z placem zabaw, z dziećmi, w sztuce tracą swój neutralny charakter, zapowiadając coś groźnego i straszego. Wylicznanka, jako element inicjujący zabawę w chowanego, pojawi się w zakończeniu sceny *Opracowy*, przemieniając zabawę rodzeństwa w zapowiedź Holocaustu. Zabawa więc zostaje przerwana przez gwałtowne wkroczenie historii, z całym jej okrucieństwem i grozą. Ten wątek w słuchowisku nie zostanie wykorzystany, podobnie jak zabraknie powiązania pomiędzy kołysanką, śpiewaną przez Gretę niepełnosprawnemu synkowi w scenie *Idź i zobacz*. Kunsztowna niejednoznaczność wynikająca z tej sceny, z nierozstrzygniętych pytań o tożsamość dziecka, w słuchowisku zostanie pominięta. W obu przypadkach wynika to z ekonomii czasu radiowego, z niemożności zwerbalizowania wszystkich sensów ukrytych w rozbudowanych didaskaliach.

Mimo wyrażonych wyżej refleksji, związanych z brakiem rozbudowanych sugestii autora, odnoszących się do akustyki, trzeba podkreślić, że jest to sztuka kryjąca w sobie spory potencjał muzyczny, zawarty nie tyle w didaskaliach akustycznych, czy warstwie językowej, ile w zmienności rytmów. Wspomina o tym Grzegorz Niziołek, zauważając, że:

Ciężarowi słów odpowiada ciężar milczenia. Warstwa językowa *Pułapki* nie jest kształtowana jak w innych dramatach Różewicza poprzez zestrojenie różnych stylów mowy i języka, prozy i poezji, monologi nie są budowane jak odrębne utwory liryczne. *Pułapka* ma płynność zmiennych rytmów, kadencji, pasaży. Jej muzyczność wynika ze zmienności rozkładu sił i napięć między postaciami. Rzadko dialog osiąga równowagę wyciszającą dramatyczny impet monologów⁴⁰.

Choć w sztuce *Odejscie Głodomora*⁴¹ (zaliczanej podobnie jak *Pułapka* do sztuk inspirowanych postacią i twórczością Franza Kafki) akustyka zaznaczona jest w didaskaliach wyraźniej niż w *Pułapce*, to w zasadzie dotyczy tylko jednego motywu, a mianowicie marsza wykonywanego przez orkiestrę. Pierwszy sygnał odnoszący się do efektów muzycznych, towarzyszących końcowemu „przedstawieniu”, czy też raczej prezentacji głodującego bohatera w klatce, pojawi się we fragmencie 8. *Jeszcze jeden dzień*, gdzie czytamy: „Orkiestra dęta ćwiczy jakiegoś «marsza» na jutrzejszą ceremonię”⁴² oraz: „Uwaga: w czasie tego długiego monologu Impresaria – orkiestra dęta przygrywa jakiegoś marsza, ćwiczy – słychać więc tylko fragmenty monologu, urywki zdań...”⁴³. Równie ogólne są informacje we fragmencie 9. *Odejscie Głodomora*, gdzie czytamy: „W muszli koncertowej przygrywa orkiestra dęta”⁴⁴ oraz „Orkiestra gra marsza”⁴⁵. Tego typu uwagi dają twórcom słuchowiska oraz realizatorom teatralnym swobodę w wyborze rodzaju marsza („jakiegoś”), co sugeruje, że nie jest to kwestia priorytetowa dla sztuki. Można zauważyć, iż dokładniej w tym przypadku określony jest odgłos bijącego zegara („piękny czysty dźwięk”⁴⁶) oraz śpiew bohatera: „W ciszy rozlega się śpiew. To śpiewa Głodomór. Melodia jest pełna życia, prawie skoczna, a dziecinne słowa rozlegają się w nieprzebudzonej jeszcze przestrzeni, jakby chciały wykazać absurdalność,

40 G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 248.

41 Realizację z 1979 roku w adaptacji i reżyserii Helmuta Kajzara uświetnili swoją grą Mariusz Dmochowski i Olgierd Łukaszewicz.

42 T. Różewicz, *Odejscie Głodomora*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 503.

43 Tamże, s. 503–504.

44 Tamże, s. 508.

45 Tamże, s. 509.

46 Tamże, s. 482.

nierzeczywistość świata: Raz Brysio wpadł do kuchni...⁴⁷. Zarówno czysty, piękny dźwięk zegara, jak i skoczna melodia pozornie „dziecięcej”, wesołej piosenki kontrastują z późniejszym, śpiewanym basem, motywem *Srebrnego słoneczka* oraz kakofonią strojonych na drugi dzień instrumentów muzycznych.

Akustycznym odzwierciedleniem niezgodności pomiędzy Głodomorem (jednostką) a społeczeństwem (światem) jest z jednej strony cisza, stonowany, spokojny głos bohatera, przeciwstawiony zgiełkowi tła, w którym słychać zmieszane głosy, krzyki, niewybredne, rubaszne żarty, odgłosy jedzenia, pompatyczną muzykę orkiestry dętej, proste przyśpiewki, i których kwintesencją jest scena sztucznej awantury, ujawniająca instynkty stadne, ludzką głupotę i egoizm.

Również w didaskaliach *Pogrzebu po polsku*, jednego z najkrótszych dramatów (tych kilkuaktowych, krótsze od niego są tylko jednoaktówki składające się na *Teatr niekonsekwencji*⁴⁸), nie znajdziemy wielu zapisów odnoszących się do akustyki. Będą to dźwięki trąb w Prologu, recytacje teatralne, a także dwukrotnie zaznaczone wskazówki odnoszące się do uświetnienia pogrzebu bohatera melodią marsza żałobnego: w Obrazie V. są to „Dyskretne dźwięki marsza żałobnego”⁴⁹, a w Epilogu informacja, iż „Orkiestra gra marsza żałobnego”⁵⁰.

Podobnie oszczędne są środki muzyczne sugerowane w *Śmieszny staruszk*: jest to ilustracja w postaci piosenki *Milord*, wykonywanej przez Édith Piaf, który to motyw pojawia się dwukrotnie – na początku monologu i w jego trakcie, gdy bohater przypomina sobie ulubioną melodię. Elementem muzycznym o powtarzalnym charakterze jest też prosta piosenka o pięcioletnim dziewczęciu, marzącym o zabawie laleczką, nucona głosem bohatera i z delikatnym, choć niepokojącym w tonacji podkładem muzycznym, co można tłumaczyć dwuznacznym charakterem piosenki, ujawniającym się w kontekście niekoniecznie neutralnych dziwactw tytułowego staruszka⁵¹.

47 Tamże, s. 482.

48 Analizę ich warstwy akustycznej pomijam w niniejszym artykule.

49 T. Różewicz, *Pogrzeb po polsku*, w: tegoż, *Dramat 3 (Utworki zebrane)*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 22.

50 Tamże, s. 29. Wersja radiowa sztuki, wyreżyserowanej i zaadaptowanej przez Zbigniewa Zapasiewicza, w opracowaniu muzycznym Mariana Szałkowskiego i realizacji akustycznej A. Brzoski, miała swą premierę 24 czerwca 1994 roku.

51 Emisja radiowa sztuki miała miejsce 26 kwietnia 2015 roku w reżyserii Janusza Kukuły, adaptacji Krzysztofa Gordona, realizacji akustycznej Tomasza Perkowskiego i muzycznym opracowaniu M. Szałkowskiego. Na marginesie odnotować trzeba, że głos Krzysztofa Gordona, odtworzającego postać głównego bohatera, w mojej ocenie brzmi zbyt młodo, trudno uznać go za głos starczy. Moje zdanie podzieliła studentka Wiedzy o teatrze podczas dyskusji na ubiegłorocznych konwersatoriach z teatru radiowego, na których odtworzyłam omawiane słuchowisko. Określiłabym sposób interpretacji tej roli jako specyficzny, według mnie niezgodny z intencją autora sztuki, kreującego postać śmiesznego, infantylnego, broniącego się przed

W odniesieniu do tematu akustyki słuchowisk adaptacyjnych, bazujących na dramatach Różewicza, można też mówić o upodobaniu autora do wyraźnych, charakterystycznych dźwięków, identyfikujących scenerię. Tak jest w przypadku przestrzeni domu, w której prawie zawsze pojawia się taki rekwizyt, jak zegar, wybijający godziny, albo odgłosy spożywania wspólnych posiłków, zwłaszcza te związane z przestrzenią jadalni, gdzie usłyszymy dźwięk nalewania i spożywania zupy czy mieszania herbaty łyżeczką. Można zauważyć, że tykający zegar jest rekwizytem ważnym zarówno na scenie teatralnej, jak i radiowej, znamionuje upływ czasu oraz określa przestrzeń domową wyraziściej, niż jakikolwiek inny dźwięk. Trudno sobie np. wyobrazić ten rekwizyt w miejscu publicznym (np. w sklepie, w środku lokomocji, w kawiarni), ale już w dworcowej poczekalni czy w zakładzie pracy może się pojawić, choć będzie to z pewnością zegar innego typu, niż ten domowy. Zegar wybijający godziny jest wskaźnikiem czasu akcji i elementem oswojenia, udomowienia przestrzeni. W tej funkcji pojawia się w słuchowiskowych realizacjach *Pułapki*, *Aktu przerywanego*⁵², *Białego małżeństwa*⁵³, *Odejsia Głodomora*⁵⁴ oraz *Wyszedł z domu*⁵⁵.

Podobnie typowymi, charakterystycznymi dźwiękami są te opisujące przestrzeń miejską; wiążą się one z klaksonami samochodów, syrenami alarmowymi, zgiełkiem i szumem pojazdów oraz gwarem zmieszanych rozmów. W przestrzeń dworca (np. w *Starej kobiecie*...) dodatkowo wprowadzony zostanie głos z megafonu, zapowiadający przyjazdy i odjazdy pociągów. W zależności od tematu sztuki

sądem staruszka, a w wykonaniu Gordona zmieniającego się w pewnego siebie, atakującego, oskarżającego otoczenie mężczyznę w średnim wieku. Możliwe, że w tym przypadku chodziło o strategię obrony przez atak. Trzeba też zauważyć, że skróty dokonywane w adaptacji sztuki mogły również wpłynąć na odmienne ukształtowanie roli głównego bohatera. Problem cięć dokonywanych w wersjach radiowych jest szerszym zagadnieniem, które rozważam m.in. w artykule *Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej (na przykładzie dramatów Tadeusza Różewicza i słuchowisk Feliksa Netza)*, w: *Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, red. M. Białek, M. Iwanowska, Wydawnictwo Centrum Prawa Bankowego i Informacji Sp. z o.o., Warszawa 2018, s. 51–66.

- 52 Ważną porą jest północ, co podkreślone jest w didaskaliach, w których czytamy: „Jest północ. Zegar ścienny wybija godzinę dwunastą”, *Akt przerywany*, w: T. Różewicz, *Teatr niekonsekwencji*, s. 260.
- 53 Tutaj, podobnie jak w *Akcie przerywanym*, mamy podobny zapis w didaskaliach: „Północ. Zegar wybija godzinę dwunastą”, *Białe małżeństwo*, w: tamże, s. 367.
- 54 Zegar odmierza czas głodówki bohatera, opisany jest dwukrotnie w didaskaliach, w których czytamy: „Zegar bije... jest to piękny, czysty dźwięk. Jakby dochodził z innego świata” oraz „Zegar wybija nocną godzinę”, *Odejsie Głodomora*, w: tamże, s. 482 i 499.
- 55 Tu jego obecność podszyta jest niepokojem, związanym z upływem czasu, działającym na niekorzyść zaginionego Henryka i zatroskanej o jego los rodziny. Co ciekawe, w scenie I Aktu i w didaskaliach czytamy o kilku zegarach, które stoją i wskazują różne godziny, co może sugerować dezorientację Ewy, żony zaginionego bohatera.

perspektywa miejska może zostać poszerzona o dodatkowe konteksty, np. retrospekcję wojenną i wówczas realizatorzy słuchowiska wykorzystują takie efekty akustyczne, jak odgłosy wystrzałów, huk pocisków, „dzikie nieartykułowane ryki”, by wymienić te pojawiające się w *Starej kobiecie...*⁵⁶.

Skutecznym akustycznym środkiem budowania atmosfery niepokoju i zagrożenia jest z pewnością tzw. kakofonia dźwięków, wsparta na dysonansach, zróżnicowanej tonacji i wysokości dźwięków. Rekwizytem identyfikowanym z określoną przestrzenią jest z kolei fortepian, pojawiający się w salonie lub bawialni. Tak dzieje się w *Białym małżeństwie*, gdzie czytamy i słyszymy w wersji radiowej (w Obrazie 4), iż Bianka⁵⁷ siedzi przy fortepianie „i gra jakiś utwór romantyczny”⁵⁸. Przy dźwiękach fortepianu tańczy Paulina i młodzieńcy, a w Obrazie 11. *Próba teatryku*, opuszczonym jednak w słuchowisku, w didaskaliach początkowych, opisujących przestrzeń saloniku, czytamy: „Przy fortepianie stoi Beniamin (jednym palcem wygrywa, powtarza ciągle ten sam motyw piosenki)”⁵⁹.

56 *Stara kobieta...*, w: *Teatr niekonsekwencji*, s. 299. Te radiowe komunikaty, pełniące funkcję przerywników, urozmaicających akcję słuchowiska, zgodne są z intencją autora, który w didaskaliach sugeruje następującą postać tła akustycznego: „Chwilami słyhać ożywione głosy, a nawet śpiew. Pewne zamieszanie i ożywienie trwa kilka minut. Każdy mówi, co mu ślina na język przyniesie. Można nucić nawet stare szlagiery, czytać ogłoszenia w gazetach, sprawozdania, nieaktualne podręczniki filozofii i historii itd. Głosy te wydobywają się z kupy śmieci”, tamże, s. 304.

57 Aluzyjny charakter dramatu przejawia się w wielu planach i aspektach, widoczny jest również w „znaczącym” imieniu bohaterki – w aluzji do jej czystości, białości (w odróżnieniu od Pauliny, rubasznej, świadomej swej cielesności, niejednokrotnie wyzywającej) oraz w nawiązaniu do tytułu „mariage blanc...”, małżeństwa nieskonsumowanego. Emisja tej sztuki w reżyserii i adaptacji Waldemara Modestowicza, w opracowaniu muzycznym Tomasza Obertyna oraz realizacji akustycznej Macieja Kubery, miała miejsce 16 października 2011 roku.

58 *Białe małżeństwo*, w: *Teatr niekonsekwencji*, s. 381.

59 Tamże, s. 414. Ale też mamy w słuchowiskowej wersji do czynienia z poważnymi wykreśleniami znacznych partii sztuki, między innymi tych, w których pojawiają się motywy muzyczne. Tak będzie ze sceną dyskusji młodej pary, zakończoną wesołą piosenką Beniamina „Jesteś moją – jam szczęśliwy!” (tamże, s. 420), wykonywaną do skocznej muzyki i okrzyków „gorzko, gorzko” w słuchowisku. Jest ona śpiewaną odpowiedzią na poetycką wypowiedź Bianki. Dodać trzeba, że jest to muzyczne wykonanie fragmentu wiersza (poematu) z *Poganki* N. Żmichowskiej, w wydaniu „Klasyki mniej znanej” obejmującego aż cztery stronicie. Zob. N. Żmichowska, *Poganka*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 98–101.

Uwagi końcowe

Ten skrótowy ogląd tematyki muzyczności dramatów Tadeusza Różewicza⁶⁰ przekonuje, że nie jest to twórca szczególnie wyczulony na walory muzyczne, które mogłyby współtworzyć nastrój, scenerię i być ważnym elementem świata przedstawionego. Sam autor podkreślał wagę wyobrażeń plastycznych w jego utworach oraz swoje luźne związki z muzyką, zauważając: „Myślę również obrazami... Ale to nie są malowanki, przekazuję myśli i uczucia w strukturach bliskich plastyce. Bardzo jestem związany z malarstwem, z muzyką słabo”⁶¹. Jak to już było zaznaczone, elementy muzyczne, sugerowane przez twórcę w didaskaliach, mieszczą się w konwencjonalnych rozwiązaniach, odnosząc się do ogólnego charakteru muzyki, np. sielankowej, romantycznej, czy takich jej odmian, jak marsze wojskowe, motety barokowe, muzyka fortepianowa. Niezwykle rzadko uściślenia muzyczne dotyczą konkretnych twórców lub tytułów (np. Fogga, Piaf, Couperina lub Rameau). Jeśli już to można raczej mówić o wyczuleniu autora na walory brzmieniowe (muzyczne) słowa, co widoczne jest w piosenkach-wyliczankach, wierszykach czy recytacjach wierszy i dialogów, wykorzystanych przez realizatorów słuchowisk w formach muzycznych, np. rapowanych w *Akcie przerywanym*. Powściągliwość Różewicza w tym zakresie nie powinna dziwić z powodów już zaznaczonych, z których dwa wydają się szczególnie ważne: brak muzycznego wykształcenia autora (nie był też melomanem-amatorem, interesującym się tą dziedziną sztuki), a także przeznaczenie przez niego tych dramatów na scenę teatralną (chodziło raczej o teatr tradycyjny, a nie muzyczny) – nie projektowanie ich obecności na antenie radia. Nie bez znaczenia jest również filozoficzne przekonanie o demuzykalizacji świata nowoczesnego, podzielane przez Różewicza, co skutkowało bezpowrotnym odejściem od wielowiekowej metaforyki związanej z muzyką sfer i trwaniem świata w harmonii, widoczne także w odrzuceniu przez poetę wiersza sylabicznego oraz sylabotonicznego i wprowadzeniu wiersza wolnego, zbliżonego do prozy czy mowy potocznej, naśladowanego przez innych twórców w ciągu następnych dekad⁶². Nie ulega wątpliwości, że dotychczasowa „radosna” muzyczność liryki nie była już możliwa do pogodzenia z samowiedzą kogoś, kogo Różewicz portretował

60 Tematykę tę w odniesieniu nie tylko do słuchowisk powstałych jako adaptacje sztuk Tadeusza Różewicza, ale też programów poetyckich, słuchowisk na podstawie prozy, wspomnień i rozmów szerzej rozważam w książce *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.

61 Zob. T. Różewicz, *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*. Rozmawiała Teresa Krzemień, w: tegoż, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 133–134.

62 Określanego niejednokrotnie jako wiersz Różewiczowski. O właściwościach i przemianach poetyki autora *Niepokoju* pisali m.in. Z. Majchrowski, T. Kunz i J. Łukasiewicz. Zob. Z. Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana” (czytając Różewicza), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza: od*

jako nieszczęśliwego „człowieka współczesnego”, narażonego raczej na dysharmonię, kakofonię, zgiełk i szum informacji niż na sielankowe bytowanie, także w ramach „małej stabilizacji”. Przekonanie to znalazło odzwierciedlenie w warstwie dźwiękowej dramatów, zgodnie z sugestiami autora w didaskaliach, częściej skupionej na szumach cywilizacji niż na harmonijnych liniach melodycznych. Te zaś, jeśli są sugerowane, to raczej po to, by wprowadzać odpowiedni nastrój, być oprawą scen (choćby tych sentymentalnych), niż ilustrować powszechny porządek świata, który faktycznie porządkiem przestał być. W takim kontekście diagnoza Różewicza jest pesymistyczna, okazuje się bowiem, że nasze życie rozpięte jest pomiędzy zgiełkiem ulicy, monotonnym szumem dnia codziennego – odgłosami kuchni, odmierzającego czas zegara – a banalnymi, kiczowatymi momentami odświętnego „uniesienia”, podkreślanymi powszechnie znanymi melodiami walców, marszu czy motetu. Mimo tych „zastrzeżeń” miłośnicy słuchowisk radiowych z pewnością docenią walory akustyczne dramatów Różewicza, w tym i motywy muzyczne – niezależnie, czy będą one wynikiem „podpowiedzi” twórcy, czy też rezultatem innowacyjnych rozwiązań realizatorów adaptacji.

Bibliografia

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, słowem wstępnym opatrzył Stefan Jarociński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura, Aleksandra Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 141–179.
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2001.
- Girgel Anna, *Jeszcze raz o dialogu Tadeusza Różewicza z Pauliem Celanem*, „Ruch Literacki” 2003, Rok XLIV, z. 2 (257), s. 181–195.
- Godlewska Ewa, *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog” 2009, Rok LIV, z. 7/8, s. 142–148.
- Jarzębowski Zbigniew, *Słuchowiska szczecińskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009.
- Kunz Tomasz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza: od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005.

poetyki tekstu do poetyki lektury, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, J. Łukasiewicz, TR, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.

- Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Lissa Zofia, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Zbigniew Skowron, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008.
- Łukasiewicz Jacek, *TR*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.
- Majchrowski Zbigniew, „*Poezja jak otwarta rana*” (czytając Różewicza), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Niziołek Grzegorz, *Ciało i słowo: szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Intencje interpretacyjne wpisywane w słuchowiska za pomocą słów i dźwięków*, w: *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 256–265.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, w: *Dwa Teatry Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 266–276.
- Płazewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2008.
- Różewicz Tadeusz, *Akt przerywany, Białe małżeństwo, Odejście Głodomora, Stara kobieta wysiaduje, Śmieszny staruszek, Świadkowie albo nasza mała stabilizacja, Wyszedł z domu*, w: Tadeusz Różewicz, *Teatr niekonsekwencji*, Wydawnictwo Osolineum, Wrocław 1979, s. 251–278, s. 365–423, s. 475–511, s. 279–318, s. 135–165, s. 99–134, s. 197–250.
- Różewicz Tadeusz, *Kartoteka*, w: Tadeusz Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, wstęp Zbigniew Majchrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 27–76.
- Różewicz Tadeusz, *Pogrzeb po polsku*, w: Tadeusz Różewicz, *Dramat 2 (Utwory zebrane)*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 5–29.
- Różewicz Tadeusz, *Pułapka*, w: Tadeusz Różewicz, *Dramat 3 (Utwory zebrane)*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 213–291.
- Różewicz Tadeusz, *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*. Rozmawiała Teresa Krzemień, w: Tadeusz Różewicz, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. Jan Stolarczyk, Wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 133–134.
- Szczukowski Dariusz, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008.
- Tuszewski Jerzy, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Zwolińska Barbara, *Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej (na przykładzie dramatów Tadeusza Różewicza i słuchowisk Feliksa Netza)*, w: *Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, red. M. Białek, M. Iwanowska, Wydawnictwo Centrum Prawa Bankowego i Informacji Sp. z o.o., Warszawa 2018, s. 51–66.

Zwolińska Barbara, *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.
Żmichowska Narcyza, *Poganka*, Wydawnictwo Univeristas, Kraków 2002.

Barbara Zwolińska

Muzyka i akustyka w słuchowiskach – radiowych adaptacjach sztuk Tadeusza Różewicza

Streszczenie

Przedmiotem mojego zainteresowania jest muzyka, współtworząca tzw. „kuchnię akustyczną” w słuchowiskach radiowych, powstałych jako adaptacje dramatów Tadeusza Różewicza.

Nie ulega wątpliwości, że zarówno w starszych wersjach słuchowisk, choćby pochodzących z lat 60. *Świadków albo naszej małej stabilizacji*, jak i najnowszych (np. *Pułapki* z 2016 roku), muzyka stanowi ważny składnik świata przedstawionego, buduje scenerię i atmosferę, ilustruje stany wewnętrzne bohaterów, oddaje ich emocje i wzajemne powiązania. Pełni też tradycyjną, delimitacyjną rolę, oddzielając poszczególne akty i sceny, rozczłonkując tekst, a także ustanawiając płynne przejścia pomiędzy jego częściami. Dla badacza wersji radiowych sztuk przeznaczonych na scenę teatralną, jak jest w przypadku Różewicza, niezwykle istotną kwestią do ustalenia jest zarówno lokalizacja elementów muzycznych w dramacie (i w słuchowisku, czyli jego wersji radiowej), przyjrzenie się zasadom doboru tych motywów, sposobowi ich kompozycji w całości, a także refleksja nad ich pochodzeniem, czyli ustalenie, na ile wybory muzyczne wynikają z woli autora sztuki, na ile zaś są pochodną inwencji realizatorów słuchowiska. W swojej interpretacji prześlędzę wskazówki muzyczne i akustyczne w didaskaliach i sposób ich wykorzystania przez twórców słuchowisk na podstawie takich dramatów, jak: *Akt przerywany*, *Białe małżeństwo*, *Kartoteka*, *Kartoteka rozrzucona*, *Odejście Głodomora*, *Pogrzeb po polsku*, *Pułapka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, *Wyszedł z domu*. Skonfrontuję, na ile zapisy pochodzące od autora uwzględnione zostały w wersjach radiowych jego sztuk, na ile zaś realizatorzy adaptacji podjęli decyzję wprowadzenia elementów muzycznych i akustycznych nie zaznaczanych przez autora w didaskaliach.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, słuchowiska, dramaty, muzyka, akustyka, radio

Music and acoustics in radio dramas, namely in the radio adaptations of Tadeusz Różewicz's plays

Summary

The object of my interest is music co-creating the so-called “acoustic kitchen” in radio drama adaptations of Tadeusz Różewicz's works. There is no doubt that both in older versions of radio dramas, including *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* from the 60's, as well as in the latest ones (eg *Pułapka* from 2016), music is an important component of the setting; it creates the scenery and atmosphere, illustrates the internal states of the characters, and portrays their emotions and interrelationships. It also plays a traditional delimitational role, separating individual acts and scenes, dismembering the text and establishing smooth transitions between its parts. For the researcher of the radio versions of plays intended for the theater stage, as in the case of Różewicz, it is extremely important to determine the location of musical elements in the (radio) drama, to look at the principles of selection of these motifs and the way they are joined together, as well as to reflect on their origin; in other words, to determine to what extent the musical choices result from the will of the author of a play, and how much they are derived from the invention of the radio drama's producers. In my interpretation, I follow the musical and acoustic suggestions included in the stage directions and the way they are used by the authors of the dramas, such as: *Akt przerywany*, *Białe małżeństwo*, *Kartoteka*, *Kartoteka rozproszona*, *Odejście Głodomora*, *Pogrzeb po polsku*, *Pułapka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, *Wyszedł z domu*. I will address the question of how the notes given by the author were taken into account in the radio versions of his plays and how the producers of the adaptation made the decision themselves to introduce musical and acoustic elements not marked by the author in the stage directions.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Radio Plays, Dramas, Music, Acoustics, Radio

Prof. UG, dr hab. Barbara Zwolińska – literaturoznawca, pracuje w Katedrze Literatury Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Specjalizuje się w zakresie historii literatury XIX i XX wieku. Aktywna uczestniczka kilkudziesięciu naukowych konferencji ogólnopolskich (m.in. organizowanych przez UMK w Toruniu, Uniwersytet Łódzki, UKW w Bydgoszczy, Akademię im. J. Długosza w Częstochowie, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet w Białymstoku, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski) i zagranicznych (Uniwersytet w Opawie, Uniwersytet im. J. Kupały w Grodnie). Interesuje się tematem podróży w literaturze XIX i XX wieku, teatrem radiowym,

współczesną literaturą polską (m.in. problematyką płci, tożsamości, nurtem rozliczeń z komunizmem i PRL, motywem małej ojczyzny), szczególnie zaś twórczością Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Różewicza, a także węgierskiego prozaika Sándora Máraia. Autorka kilkadziesiątu artykułów w monografiach wieloautorskich i czasopismach literackich oraz dziesięciu monografii autorskich: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie Opowieści niesamowitych Edgara Allana Poeego, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego* (Gdańsk 2002), *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2007), *Podróże Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia* (Gdańsk 2011), „Być sobą i kimś innym”. *O twórczości Feliksa Netza* (Gdańsk 2012), *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza* (Gdańsk 2014), *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy* (Gdańsk 2014), *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku* (Gdańsk 2018), *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza* (Gdańsk 2018).

REDAKTOR INICJUJĄCY
Mateusz Grabowski

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Robert Lisiecki

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie na okładce: *Obrazek. Tempera z 1959 roku*
Autor Mieczysław Wiśniewski (1927–1988)

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08345.17.0.Z

Ark. druk. 29,375

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63