

AGATA SEWERYN

„NAJSUBTELNIJSZY MUZYK W POEZJI”?
JULIUSZ SŁOWACKI A MUZYKA*

Kiedy czyta się rozprawy naukowe, traktujące o związkach poezji i muzyki, zastanawia charakterystyczny dla tych wypowiedzi ton. Dominuje w nich pewien rodzaj wahania dotyczącego trafności stawianych tez oraz nagromadzenie ostrzeżeń, jakie badacze fundują czytelnikom swoich prac. Przestrzega się więc przed „rozlicznymi niebezpieczeństwami grożącymi na terenach przygranicznych”¹ oraz „nieprzekraczalnymi barierami” uniemożliwiającymi przenikanie struktur przynależących do muzyki w obręb literatury². Mówi się o bezcelowości badań dotyczących wzajemnego oddziaływania „dwóch siostrzanych sztuk”³, nakazuje ostrożność, sugeruje, że „skalpel chirurgiczny rozdzielający te związki musi mieć niebywale cienkie ostrze i prowadzić go musi pewna i odważna ręka”⁴, kreśli wizję „popadnięcia

Dr AGATA SEWERYN – adiunkt w Katedrze Literatury Oświecenia i Romantyzmu KUL; adres do korespondencji: Instytut Filologii Polskiej KUL, Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin.

* Rozprawa ta powstała w 2000 roku jako praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Danuty Paluchowskiej w Katedrze Literatury Oświecenia i Romantyzmu KUL. W stosunku do pierwotnej wersji została uzupełniona – na ile było to możliwe – o kilka nowszych pozycji bibliograficznych.

¹ Cz. Z g o r z e l s k i, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] t e n ż e, *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 329.

² M. G ł o w i ń s k i, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] t e n ż e, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 323.

³ Głowiński pisze tak: „Idea muzyczności literatury zrodziła się w sferze impresji krytycznych, których metodologiczna poprawność nie obowiązuje, w obrębie zaś nauki o literaturze rozważania na ten temat mogą być jedynie czczym gadaniem” (dz. cyt., s. 319).

⁴ J. O p a l s k i, *Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków...*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 126.

w egzaltację i samounicestwienie”⁵. Wydawałoby się zatem, że uczeni, pragnąc uniknąć tak smutnego losu, winni zarzucić niebezpieczne zajęcie, jakim jest w ich odczuciu pisanie o powinowactwach pomiędzy interesującymi nas sztukami, i skoncentrować się raczej na problematyce *sensu stricto* literackiej lub muzycznej. Paradoksalnie – wielu autorów wykazuje zamiłowanie badawcze właśnie do problemu oddziaływania muzyki na literaturę, o czym świadczy dość pokaźna bibliografia skupiająca prace interdyscyplinarne⁶, gdzie prezentowany jest szeroki wachlarz stanowisk i opinii – od stawiających w sposób zdecydowany i konkretny tezę, iż istnieją różne typy związków i daleko idących analogii łączących dwie „siostrzane sztuki”⁷, do równie zdecydowanie zabraniających poszukiwania formalnych powinowactw i sposobów, za pomocą których muzyka mogłaby oddziaływać na literaturę⁸. Momentami można odnieść wrażenie, że kontrowersje wokół tej kwestii stanowią zjawisko bliskie mechanizmowi samonapędzającej się maszyny. „Najważniejszy argument, który każe nam się zastanawiać nad „muzycznością”, to częstotliwość, natrętność, powszechność określenia” – pisze Jan Błoński⁹.

Swoją rozprawę *Słowackiego – „Śpiewu tajemnice”* Czesław Zgorzelski rozpoczyna wyznaniem, że „trudno znaleźć słowo, które by krótko i niedwuznacznie przedmiot szkicu określiło”, kończy zaś konkluzją oznajmiającą odbiorcy, iż „szkic niniejszy zamierzony [jest – A. S.] jedynie jako rekoniesans zwiadowczy”¹⁰. Powstała około dwadzieścia lat później praca o *Elementach „muzyczności” w poezji lirycznej* ten sam autor opatruje komentarzem, w którym stwierdza, że zawarte w jego rozprawie rozważania „noszą charakter poszukiwań [...]. Podjęto je jako doświadczenie badawcze z pełną świadomością wszystkich niebezpieczeństw, jakie spotkać mogą na drodze konkretniejszego określenia stosunku utworów lirycznych do elementów sztuki muzycznej. Są raczej próbą postawienia pytań, jakie się

⁵ T e n ż e, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] t e n ż e, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1989, s. 9.

⁶ Wybór tych rozpraw znajdziemy w antologii *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, próbę ich krytycznej weryfikacji w książce A. Hejmeja *Muzyczność dzieła literackiego* (Wrocław 2002).

⁷ T. M a k o w i e c k i, *Poezja a muzyka*, [w:] t e n ż e, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.

⁸ T. S z u l c, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

⁹ *Ut musica poësis?*, „Twórczość” 1980, nr 9, s. 112.

¹⁰ [W:] *Juliusz Słowacki w stu pięćdziesiątym urodziny. Materiały i szkice*, red. M. Bizan, Z. Lewinówna, Warszawa 1959, s. 21, s. 50.

w związku z podjętą problematyką nasuwają¹¹. Ton taki charakterystyczny jest dla większości rozpraw, których autorów zaintrygowała usłyszana przez nich, ale trudna do uchwycenia i wymykająca się spod konwencjonalnych analiz – muzyka wiersza. W literaturze przedmiotu stale bowiem natrafiamy na wiele pytań, a mało jasnych odpowiedzi. Czym jest „muzyczność” literatury? Przeciwnicy tej formuły dowodzą jej nielogiczności twierdząc, że muzyka może być tylko tematem utworu literackiego – metafory, porównania, przywoływanie nazwisk kompozytorów, tytułów ich dzieł, nazw instrumentów budzi skojarzenia z muzyką, która tylko w ten sposób może przeniknąć do literatury¹².

Zwolennicy, zainspirowani tradycją ukazującą stale ponawiane próby integracji dwóch „siostrzanych sztuk”¹³, próbują sięgnąć poza płaszczyznę „muzyki w wierszu” i dotrzeć do „muzyki wiersza”. Tutaj jednak trafiają na barierę terminologiczną: czy „muzyczność” jest tym samym, co „śpiewność”, „rytmiczność”, „melodyjność” poezji? Teoretycy literatury raczej zgodnie uznają, że „smok muzyczności” i „diabeł śpiewności” to jednak dwie różne istoty, choć mają wiele cech wspólnych¹⁴. Stosunkowo łatwo bowiem zbadać i zweryfikować słuszność sądów dotyczących prozodii i wersyfikacji

¹¹ T e n ż e, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] t e n ż e, *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 325. Autor opatruje swój szkic informacją, z której wynika, że napisał go w 1979 roku.

¹² S z u l c, dz. cyt., s. 77; M. G ł o w i ń s k i, *Muzyka w powieści*, [w:] t e n ż e, *Poetyka i okolice...*, s. 283.

¹³ Najczęściej przywołuje się tutaj tragedię grecką, hebrajską twórczość psalmiczną, chorał gregoriański oraz lirykę staroprowansalską jako pewne zjawiska w sztuce, które umożliwiły zgodne współdziałanie literatury i muzyki. Znane są także próby uzasadnienia tezy o semantyczności muzyki i – co się z tym wiąże – działania służące stworzeniu języka muzycznego będącego w ścisłym powiązaniu z językiem zwerbalizowanym. Zapoczątkowane zostały one już w Starożytnej Grecji, gdzie – w myśl estetyki muzycznej – każdą skalę muzyczną wiązano z określonym etosem, to jest stanem duszy (zob.: E. F u b i n i, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 63). Stosunkowo niedawno, bo w XIX wieku, próby stworzenia „słownika muzycznego” podjął się Deryck Cooke, według którego, na przykład „prima jest emocjonalnie neutralna; sekunda mała cięży poprzez napięcia półtonowe ku tonice i może wyrażać „zobojętniały ból” [...], tercja mała stanowi konsonans wynikający z obniżonej tercji wielkiej i oznacza „stoickie pogodzenie się z losem” lub tragizm [...], tercja wielka oznacza radość” (cyt. za: F u b i n i, dz. cyt., s. 384). Tezy Cooke’a można poddawać krytyce, niemniej jednak stanowią pewną ciekawostkę.

¹⁴ O „smoku muzyczności” pisał Jan Błoński przy okazji swoich teoretycznych rozważań na interesujący nas temat (dz. cyt., s. 111). „Diabeł śpiewności” pochodzi z rozprawy Marii Dłuskiej (*Elementy śpiewności w poezji*, [w:] t a ż, *Studia i rozprawy*, t. I, Kraków 1970, s. 625).

wiersza; można policzyć sylaby w wersie, określić rozmiar stopy metrycznej, której użył jego autor, odnaleźć akcenty, zgłoski oraz zbitki wyrazowe pełniące funkcję dźwiękonaśladowczą, ale przecież sam rytm i niezorganizowane dźwięki nie tworzą muzyki. Instrumentacja głoskowa oraz regularne rymy nadają poezji „śpiewny” charakter, konsekwentnie prowadzony tok rytmiczny każe mówić o „rytmiczności” utworu lirycznego, intonacja – o „melodyjności”¹⁵. Na utwór muzyczny jednak, obok melodyki i rytmiki, składają się także inne elementy – przede wszystkim harmonika – które, poddane koncepcji kompozytora i określonym zasadom dyktowanym przez teorię muzyki, tworzą formę muzyczną. Czy zdaniem literaturoznawców możliwa jest analogia i w tej materii? Problemu tego nie rozstrzygnięto. Reprezentatywnym przykładem ukazującym niemożność ogarnięcia zagadnienia „muzyczności” poezji jest formuła Jana Łosia zmagającego się z analizą wersyfikacji wiersza Juliusza Słowackiego: „Muzikalność wiersza Słowackiego odczuwają wszyscy, choć może nie zawsze i nie w jednakowym stopniu. Na czym ona polega, to dotychczas nie zostało wyjaśnione”¹⁶. I choć konstatacja ta pochodzi z roku 1920 – to wydaje się, że pozostaje aktualna do dzisiaj. Dlatego można powiedzieć, że za motto badaniom nad „muzycznością” poezji służą – przywoływane zresztą przez Kleinera i Zgorzelskiego w ich rozprawach o muzyce w dziele Słowackiego – wersy z VI pieśni *Beniowskiego*:

Dawnom takiego śpiewu tajemnicy
Śledził ... i wyznam, żem śledził daremnie;
Czasem go słyhać w letniej błyskawicy,
Czasem w błękitach gra – a czasem we mnie [...]

w. 198-201¹⁷.

Skoro zatem rozważaniom dotyczącym „muzyczności” poezji towarzyszy taka niepewność i bezradność uniemożliwiająca jednoznaczne, naukowe sprecyzowanie definicji tego terminu, to jak należy rozumieć pojęcie „muzyczny poeta” używane niejednokrotnie w odniesieniu do Juliusza Słowackiego? I wreszcie – jaki sens ma analizowanie pod tym kątem jego poezji, czy nie jest to działanie z góry skazane na niepowodzenie? Odpowiedzi na

¹⁵ Rozróżnienie wyłaniające się z rozprawy Czesława Zgorzelskiego *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*.

¹⁶ J. Ł o ś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920, s. 238.

¹⁷ Teksty poetyckie Słowackiego podawane są według edycji: J. S ł o w a c k i, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. I-XVII, Wrocław 1952-1975.

pierwsze pytanie udzielię w toku niniejszej rozprawy. Drugie natomiast można skwitować formułą utrzymaną w konwencji cytowanego z rozprawy Błońskiego zdania o częstotliwości występowania terminu „muzyczność”. Argumentem decydującym, który pozwala wierzyć w celowość ponownego podejmowania tematyki związanej z „muzycznym” Słowackim jest fakt, iż wśród literaturoznawców – a także muzykologów – „wprost przysłowiowa stała się „muzyka” jego wiersza”¹⁸ i, jak to ujął Jan Łoś, „odczuwają ją wszyscy, choć może nie zawsze i nie w jednakowym stopniu”¹⁹. Stąd poezja Słowackiego, wraz z narosłymi wokół niej studiami analitycznymi i interpretacyjnymi, stanowi intrygujący materiał, który pozwala stwierdzić, jakie czynniki – zdaniem badaczy – pozwalają klasyfikować ją jako „muzyczną”. Ukazuje ponadto mechanizmy oddziaływania muzykologii na język rozpraw literaturoznawczych, recepcję terminów muzykologicznych, ich zakres semantyczny i wartość w odczytaniach literatury. A także ilustruje, jak „myślenie muzyczne” poety i czytelnika wpływa na kształt kompozycyjny i semantykę dzieła Słowackiego.

Już w romantyzmie poezję Juliusza Słowackiego postrzegano jako „muzyczną”. Słynne jest zdanie Zygmunta Krasińskiego mówiące, iż Słowacki „nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził”²⁰, mniej słynna, lecz także intrygująca jest formuła Jana Koźmiana, z której wynika, iż „Słowacki był najsubtelniejszym muzykiem w poezji, [...] wiersze jego są ciągłą melodią, [...] śpiewać je raczej przy muzyce, jak deklamować należy”²¹. Co więcej – Józef Weysenhoff dowodzi, iż „muzyka wiersza Słowackiego nie ma prawie poprzedników w naszym piśmiennictwie”²², „wielką muzykalnością poezji Słowackiego” oraz jego „wierszem tchnącym pierwiastkiem muzycznym” zachwycają się M. Piekarski²³ i A. Chybiński²⁴. Ów „muzyczny

¹⁸ J. W. R e i s s, *Juliusz Słowacki a muzyka*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 7/8, s. 7.

¹⁹ Ł o ś, dz. cyt.

²⁰ *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki”, Poznań 1841 – cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, zebrali i oprac. B. Zakrzewski, K. Peccold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 140.

²¹ Fragment anonimowego nekrologu pióra Jana Koźmiana zamieszczony w „Przeglądzie Poznańskim” (Poznań 1848, t. IX, s. 688). Autorstwo Koźmiana stwierdzono na podstawie jego *Pism* (t. III, Poznań 1881, s. 217-218) – cyt. za: *Sądy współczesnych...*, s. 299.

²² *Muzyka wiersza Słowackiego*, „Kurier Warszawski”, styczeń 1909 – cyt. za t e n ż e, *Mój Pamiętnik Literacki*, Poznań [1920], s. 181.

²³ *Mistrzostwo formy u Słowackiego*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, red. W. Hahn, Lwów 1909, t. II, s. 81.

²⁴ *Juliusz Słowacki w muzyce polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1909, s. 225.

pierwiastek” w dziele poety stał się przedmiotem rozprawy J. Tennera, który kreuje Słowackiego na „nieporównywalnego, niedoścignionego twórcę muzyki języka”²⁵. Ignacy Matuszewski uznaje poetę za „typ muzyczny”, stwierdzając jednocześnie, że „Słowacki przeczuł i przepowiedział nadejście muzycznej fazy w poezji”²⁶. Pojęcie „muzyka” i „muzyczny” pojawia się niejednokrotnie w rozprawach o Słowackim J. Kleintera²⁷, Cz. Zgorzelskiego²⁸ oraz A. Boleskiego, który uznaje jednocześnie poetę za „prekursora w zakresie muzyczności liryki”²⁹. Również Claude Backvis zauważa, iż „zarówno jeśli idzie o ostateczne wrażenie, jak i o określone środki techniczne warto jest zestawiać poezję Słowackiego z muzyką”³⁰. Trudno byłoby w tym momencie przywołać wszystkie wzmianki łączące dzieło Słowackiego z muzyką, na jakie natrafiłam w trakcie lektury odnośnych studiów – pojawią się one zresztą w kolejnych podrozdziałach mojej rozprawy. Teraz wypadnie jedynie stwierdzić, że „muzyczne” interpretacje dzieła Słowackiego skupiają się wokół czterech nadrzędnych kręgów problemowych. Są to:

- domniemane powinowactwa biografii i twórczości Słowackiego z życiem i dziełem różnych kompozytorów, szczególnie Fryderyka Chopina;
- motywy słowne z kręgu sztuki muzycznej – „muzyka w wierszu”, pozostająca w warstwie tematycznej utworu literackiego;
- zagadnienia prozodii, eufonii, rytmiki i metryki (tzw. „śpiewność”, „rytmiczność” i „melodyjność” poezji);
- bliższe lub dalsze analogie strukturalne dzieł literackich i form muzycznych (wokalnych i instrumentalnych).

²⁵ *O pierwiastkach muzycznych w poezji Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1910, t. I, s. 509.

²⁶ *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, t. I, Warszawa 1911³, s. 130.

²⁷ Bezpośrednio problematyką tą zajmował się Kleiner w rozprawie *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, zawartej w *Studiach o Słowackim* (Lwów 1910). Poza tym jednak wzmianki o „muzycznych” dziełach Słowackiego pojawiają się niejednokrotnie w czterotomowej monografii *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* oraz w drobniejszych studiach naukowych – przede wszystkim w *Sztuce poetyckiej Juliusza Słowackiego*.

²⁸ Mam tu szczególnie na myśli przywołane już rozprawy tego badacza. Uwagi o muzyce w poezji Słowackiego można jednak odnaleźć także w innych jego szkicach włączonych do *Obserwacji* – na przykład w „*Miniaturach*” lirycznych Słowackiego.

²⁹ *Juliusz Słowackiego liryka lat ostatnich (1842-1848)*, Łódź 1949, s. 111.

³⁰ *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, [w:] t e n Ź e, *Szkice o kulturze staropolskiej*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 370.

O SŁOWACKIM I CHOPINIE

Przypatrując się poczynaniom badaczy na obszarze zawikłanej problematyki literacko-muzycznej w dziele Juliusza Słowackiego, można zauważyć ich szczególną predylekcję do tworzenia analogii służących ukazaniu duchowego oraz artystycznego pokrewieństwa pomiędzy poetą a Fryderykiem Chopinem. Zaznaczyć przy tym wypada, że doniosła rola przypisana jest tutaj przede wszystkim „powinowactwom duchowym”, których genealogię wywodzi się najczęściej z biografii. Ewentualne związki łączące poezję Słowackiego oraz muzykę Chopina prezentowane są na ogół w sposób dość mglisty. I trudno się dziwić, gdyż nie do końca wiadomo, w czym upatrywać analogii pomiędzy sztukami, które przecież przemawiają do swojego odbiorcy za pomocą odmiennych języków. „To prawdziwa *terra incognita*, po której poruszać się trzeba z największą ostrożnością”³¹, głosi ustosunkowująca się do kwestii „muzyczności” poezji konstatacja Opalskiego. Niestety, dość łatwo zauważyć, że często się tu zapomina właśnie o rozwadze koniecznej przy bezpiecznym poruszaniu się po owym „niezbadanym lądzie”, a rozważania mające ambicje ukazania zachodzącej pomiędzy poezją Słowackiego i muzyką Chopina paraleli, zatracając swój naukowy charakter, stają się anegdotycznymi opowieściami.

Można by uznać, że zjawisko to specjalnie nie zaskakuje. Szczególnie wtedy, gdy weźmie się pod uwagę fakt, iż do pierwszego głosu łączącego osoby Słowackiego i Chopina oraz do najbardziej chyba znanej relacji dotyczącej się obu artystów asumpt dało samo życie, a właściwie... śmierć. Mam tu na myśli nekrolog pióra Jana Koźmiana umieszczony w „Przeglądzie Poznańskim” i autobiograficzne wspomnienie włączone przez Cypriana Norwida do *Czarnych kwiatów*. Fragmenty te doskonale korespondują z później powstałymi pracami na interesujący nas temat, a także w zajmujący sposób go oświetlają, dlatego warto poświęcić im nieco uwagi.

Kiedy w kwietniu 1849 roku zmarł Juliusz Słowacki, a wkrótce po nim Fryderyk Chopin, Koźmian napisał w nekrologu: „Jak Chopin był najwznioślejszym poetą w muzyce, tak Słowacki był najsubtelniejszym muzykiem w poezji”³². Natomiast kilka lat później Norwid, w taki oto przejmujący sposób relacjonował jedno z ostatnich spotkań ze Słowackim:

³¹ O p a l s k i, *Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków...*, s. 126.

³² K o ź m i a n, dz. cyt.

[...] Przed śmiercią jeszcze Chopina zaszedłem był raz na ulicę Ponthieu przy Elizejskich Polach, do domu, którego odźwierny z uprzejmością odpowiadał, ile razy kto zachodząc pytał go, jak się M o n s i e u r J u l e s ma?... [...]. Było to więc jakoś około piątej po południu, kiedy przedostatni raz byłem tam u Juliusza Słowackiego, który właśnie kończył obiad swój z zupy i pieczonej kury składający się. Siedział przeto Słowacki przy stoliku okrągłym na środku pokoju, ubrany w długie podszarzałe p a l e t o t i w amarantową spłowiałą konfederatkę, akcentem wygody na głowę zarzuconą. I mówiliśmy tak o Rzymie [...]. Także o sztuce, że wpadła w mechanizm – także o Chopinie (który żył jeszcze), a o którym Juliusz pokastując rzekł mi: „P a r e m i e s i e c y t e m u s p o t k a ł e m j e s z c z e t e g o m o r y b u n d a...” – sam wszelako pierwej od Fryderyka Chopina odszedł ze świata tego, umarłszy³³.

Wydaje się, iż owe wzmianki mają charakter prekursorski wobec dwóch tendencji zarysowujących się w sposobie przedstawiania relacji Słowacki – Chopin; głos Koźmiana – tej o aspiracjach naukowych, próbującej dowieść, że Słowacki jest poetą „muzycznym” i to – chciałoby się rzec – „muzycznym w stylu Chopina”, Norwida – wobec innej: biograficzno-anegdotycznej, bazującej na faktach z życia artystów. Oczywiście te sposoby myślenia często splatają się ze sobą. Można jednak zaryzykować postawienie tezy, że mają one swój początek w zacytowanych relacjach, które budują – chociaż w różny sposób – analogie pomiędzy Słowackim i Chopinem.

Zdanie wyjęte z nekrologu, jeśli chcemy je odczytać wychodząc poza zasięg efektownej metafory, przy pobieżnej lekturze brzmi nieco tajemniczo. Bardziej zrozumiałe staje się dopiero w kontekście estetyki romantycznej postulującej ideę *correspondance des arts* – zjednoczenia wszystkich sztuk pod egidą muzyki. O genialności obu artystów decydowałaby więc według Koźmiana wspólna im obu umiejętność wykraczania poza granice własnej sztuki, czyli – najogólniej mówiąc – „ulirycznianie” muzyki oraz przenoszenie pierwiastków muzycznych w obręb poezji. Nie będę, przynajmniej teraz, zajmować się szukaniem odpowiedzi na pytanie, czy takie połączenie literatury i muzyki z dzisiejszego punktu widzenia jest możliwe. Jan Koźmian pisał w czasach przenikniętych duchem myśli o sztuce Schellinga, Hegla oraz wielkiego miłośnika muzyki Wackenrodera. W świetle ich filozofii określenia typu „poeta w muzyce” czy „muzyk w poezji” brzmią zupełnie naturalnie³⁴.

³³ Teksty Norwida cytuję według edycji: C. N o r w i d, *Pisma wszystkie*, t. I-XI, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971-1976; *Czarne kwiaty*, t. VI, s. 180.

³⁴ We współczesnej muzykologii, a właściwie tej jej dziedzinie, która zajmuje się sztuką interpretacji, funkcjonuje zbliżone do pojęcia „poeta w muzyce”, określenie „poeta fortepianu”. S. Bunin, wymieniając pianistów nazywanych w ten sposób, charakteryzuje ich jako artystów – wirtuozów, którzy „poświęcili swą działalność koncertową wyrażaniu za pomocą dźwięków

Zatem, aby pojąć koncepcję „korespondencji sztuk”, na muzykę i poezję trzeba spoglądać oczami romantyków, pamiętając przy tym, że zgodnie z ówczesnymi konwencjami, byli oni niejako zobligowani do obcowania ze sztuką dźwięków oraz sztuką słowa na co dzień.

W salonie arystokratycznym do dobrego tonu należała umiejętność gry na fortepianie, choć – wypada zaznaczyć – repertuar często nie opierał się na arcydziełach muzyki fortepianowej, ale raczej na pieśniach o proveniencji sentymentalnej³⁵. Natomiast „prostaczkowie nie zgięci, nie pokłuci cyrklem głupiej sztuki”³⁶ – czyli chłopcy wedle określenia Cypriana Norwida, na multankach i drumlach wygrywali swoją muzykę czarującą wielu spośród romantycznych poetów.

Norwid jako autor *Czarnych kwiatów* całą swoją uwagę koncentruje na uderzającym zbiegu okoliczności, którym jest niewątpliwie fakt, że obaj artyści umarli na tę samą chorobę, niemal w tym samym czasie. Wstrząsający wydzwięk ma gorzka ironia cytowanych przez Norwida słów Słowackiego w zestawieniu z następującym po nich wyznaniem:

Piersi, piersi nadwerężone mam, każą mi już tylko cukierki jeść, co chwilowo łagodzi kaszel, żołądkowi za to o tyleż szkodząc. Przyjdź jeszcze w przyszłym, w zaprzyszłym tygodniu, potem czuję, że niezadługo i odejść z tego świata przyjdzie mi³⁷.

Owa ironia, pozornie skierowana przeciw Chopinowi, tak naprawdę stanowi siłę jednoczącą. Słowacki zdaje się mówić: „my morybundzi”.

Jednak istnienie silnych powiązań pomiędzy dziełem „Rafaela poezji” oraz „Rafaela muzyki”³⁸ zasugeruje dopiero po latach Stanisław Tarnowski zapytując:

myśli, a także emocji i estetyki kompozytora zawartych w utworze, nie zaś potrzebie zachwycania masy słuchaczy – dyletantów” (S. B u n i n, *Fryderyk Chopin: Etiudy op. 10 i 25, cz. I*, tłum. A. Sułek, „Ruch Muzyczny” 2000 nr 4, s. 10).

³⁵ Zob.: Cz. Z g o r z e l s k i, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej?*, [w:] t e n ż e, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 26-54. Autor próbuje tutaj, między innymi, zrekonstruować „repertuar sentymentalnych dam z pierwszych dziesięcioleci wieku XIX” – także matki Juliusza Słowackiego.

³⁶ N o r w i d, *Pismo*, w: *Pisma wszystkie*, t. I, s. 35.

³⁷ T e n ż e, *Czarne kwiaty*, s. 180.

³⁸ Chopina jako „Rafaela muzyki” określił Heine. „Rafaela poezji” w odniesieniu do Słowackiego, wywodzi się ze słynnego zdania Zygmunta Krasińskiego: „Nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził, a w tej jego muzyce niesione nutami Beethovena płyną farby Corregia, farby Rafaela”.

Nie jest to zbliżenie szczególne, że z tą poezją [czyli poezją Słowackiego – A. S.] równocześnie ustaje i muzyka Chopina? Czy to nie jest jak gdyby stwierdzeniem, że one do siebie należały?, że miały jedno życie i jedną duszę?³⁹

– Ależ tak – odpowie Ferdynand Hoesick idąc wszak w swym rozumowaniu jeszcze dalej:

Zaprzeczyć się bowiem nie da, że pomiędzy poezją Słowackiego a muzyką Chopina istnieje jakaś goethowska *Wahlverwandschaft*, że łączy je mnóstwo cech pokrewnych, że przy czytaniu *W Szwajcarii* lub *Beniowskiego* duszę ogarnia rozmarzenie, jak przy melancholijnych dźwiękach nokturnów lub niektórych preludiach Chopina, i że nie wyda się paradoksalnym stwierdzenie, jako muzyka Chopina to poezja Słowackiego przetłumaczona na język tonów i odwrotnie⁴⁰.

No cóż, wbrew pewności autora, niektóre jego dywagacje z dzisiejszego punktu widzenia wydają się zupełnie karkołomne, a ich zabarwienie czysto metaforyczne lub raczej – romantyczne. W wypowiedzi Hoesicka pobrzmiewają bowiem echa teorii Roberta Schumanna, który głosił, że „istnieje jedna estetyka dla wszystkich sztuk, a tylko materiał ich jest odmienny”⁴¹. Przy tym kompozytor rozumiał tę formułę bardzo literalnie próbując dowieść, iż „każdej ekspresji muzycznej odpowiada identyczna ekspresja literacka”. Stąd poddając analizie słynne *Pieśni bez słów* op. 30 Mendelssohna, wyobrażał sobie – jak pisze Enrico Fubini – „że mogły one zostać skomponowane do tekstu literackiego później wycofanego, i że inny poeta mógłby po ich wysłuchaniu stworzyć nowy tekst do tego fortepianowego cyklu. „Jeśli ten nowy tekst byłby zbieżny ze starym, byłoby to jeszcze jednym dowodem pewności ekspresji muzycznej”, twierdził z przekonaniem Schumann⁴². Trzeba przyznać, że perspektywa to bardzo kusząca, ale niebezpieczna⁴³.

³⁹ Fryderyk Chopin, [w:] t e n ż e, *Chopin i Grottger*, Kraków 1892, s. 44.

⁴⁰ Słowacki i Chopin. *Paralela literacka*, „Kurier Warszawski” 1902, nr 339, s. 2.

⁴¹ *Schriften über Musik und Musiker*, Lipsk 1888, t. I, s. 40 – cyt. za: F u b i n i, dz. cyt., s. 296).

⁴² Dz. cyt., s. 297.

⁴³ Jak groteskowe rezultaty potrafią dać próby zwerbalizowania muzyki, pokazuje analiza dokonana przez Hugona Leichentritta, który w taki oto sposób omawia *Nokturn H – dur* op. 32 nr 1 Chopina: „ciche pukanie do drzwi (niesamowite *f* w basie w rytmie pukania); trwożliwa fermata, figura deszczu, huk uderzenia. Pauza. Drugi strzał. Pauza. Pochód cieni, jakby zamierający. Uroczyste akordy końcowe. Pieśń miłości znalazła kres w krwi rozlewie i śmierci”. (H. L e i c h e n t r i t t, *Fredrich Chopin*, Berlin 1920 – cyt. za: J. O p a l s k i, *Fryderyk Chopin. Dzieje recepcji literackiej*, [w:] t e n ż e, *Chopin i Szymanowski w literaturze...*, s. 95-149). Nie mogę sobie odmówić przytoczenia jeszcze programu ułożonego do *Mazurka h-moll* op. 33 nr 4 przez Władysława Żeleńskiego. Otóż jego zdaniem utwór ów

Schumann mówi o ekspresji, Hoesick opisuje nastroje ogarniające go przy czytaniu poezji oraz słuchaniu muzyki. Pozostaje jednak pytanie: czy subiektywne odczucia towarzyszące lekturze tudzież percepcji muzyki dają wiarygodne uzasadnienie tez głoszących, iż „muzyka Chopina to poezja Słowackiego przetłumaczona na język tonów”? Takie stwierdzenie zdaje się sugerować, że wrażenie estetyczne wywołane słuchaniem któregoś z nokturnów Chopina, na przykład *Nokturnu g- moll op. 37 nr 1*, jest niemal tożsame z lekturą *W Szwajcarii* czy *Beniowskiego*; pomijając już zupełnie fakt, że na tej samej zasadzie równie dobrze poezję Słowackiego można stawiać obok innej muzyki, tej nie-Chopinowskiej, czy nawet nie-romantycznej. Zależnie od upodobań słuchacza: obok zadziwiających delikatnością brzmienia koncertów skrzypcowych Vivaldiego, pełnych dyskretnego czaru oraz tęsknej zadumy miniatur fortepianowych Schumanna lub bogatych w koloryt brzmieniowy impresji Debussyego. Ktoś może też powiedzieć, że nokturny Fielda doskonale posłużą za tło do „nocnej” scenerii wielu liryków Słowackiego. Wydaje się, że takich natchnionych kombinacji można stworzyć wiele. Szukanie analogii pomiędzy poezją romantyczną a romantyczną muzyką jest pozornie bardziej logiczne, ponieważ ich powstawaniu towarzyszyły podobne

przedstawia scenę małżeńską między „pijanym chłopem a jego często bitą babą”. Akcja przedstawia się w sposób następujący: „Wróciwszy do domu w złym humorze i podśpiewując „Oj dana dana” mruczy w basie jedną figurę, na którą odpowiedź podaje dyszkant. Rozgniewany dokuczliwością żony, bije ją. Jesteśmy w B. W H-dur ona oplakuje swój los, zaś mąż jej woła: – Stul pysk, stara czarownico! – Brzmi to wyraźnie w prawdziwym dialogu w ok-tawach, zaś stara odpowiada: – Nie chce mi się! – Znowu się słyszy gniewny pomruk w basie, powtórzenie pierwszej figury, a naraz w ostatnich ośmiu taktach kompozycji mąż woła: – Kasiu, Kasiu, chodź tu, przebaczam ci! – co z pewnością dowodzi wielkoduszności męskiej” (cytuje za: J. H u n e k e r, *Chopin. Człowiek i artysta*, Lwów 1922, s. 279-280). W podobnej konwencji odczytywał preludia Chopina romantyczny muzykolog Hans von Bülow, a etiudy współczesny pianista Stanisław Bunin. Oto próbka jego skojarzeń związanych z *Etiudą F – dur op. 10 nr 8*: „zakochana para (ręce) goni się w słoneczne południe alejkami pięknego, klasycznego parku u stóp wspaniałego *château*, rzecz jasna wśród szmeru fontann i śpiewu ptaków. Koda *Etiudy* wyraźnie świadczy o zmęczeniu obojga, a końcowe pasáže odmalowują swoisty *happy end*, pod co każdy ze słuchaczy może podłożyć konkretną treść – zależnie od zasobów własnej wyobraźni, albo jak mawiają starsi i bardziej doświadczeni: od stopnia zepsucia”. Kolejna kompozycja z tego opusu – *Etiuda f – moll* – ukazuje natomiast, zdaniem Bunina, „cienie przeszłości i szmer sprzecznych opinii” (S. B u n i n, *Fryderyk Chopin: Etiudy op. 10 i 25, cz. III*, tłum. A. Sułek, „Ruch Muzyczny” 2000, nr 6, s. 18). Przykłady takich zaskakujących interpretacji można by mnożyć. Nieco inną postać – bo rymowaną – przyjmują one w *Tłumaczeniach z Szopena* dokonanych przez Kornela Ujejskiego, a następnie rzeszę grafomanów, m.in. Józefa Sępa, Konstantego Krumlowskiego i Józefa Jankowskiego.

uwarunkowania natury estetycznej i historycznej. Dotyczyłoby to w szczególności sposób polskiej muzyki i poezji doby romantyzmu.

Ból narodowy, przepełniający dusze, był jednym z warunków, które umożliwiły tworzenie takich pomników boleści narodowej, jak *Ojciec zadżumionych* i jak *Marsz pogrzebowy* Chopina

– konkluduje Juliusz Kleiner ustosunkowując się do głosów kreujących dzieło Słowackiego na „symbol nieszczęść narodowych”⁴⁴. W podobnym kierunku zdaje się zmierzać Zdzisław Jachimecki, kiedy stwierdza, że „sztuka Chopina była w znacznej mierze odzwierciedleniem polskiej romantycznej kultury literackiej, [...] na umysłowość wielkiego twórcy polonezów miał wpływ głos współczesnej poezji polskiej”⁴⁵. Następnie Jachimecki dowodzi, iż by zrozumieć interpretowany przez muzykologów jako „patologia” wspaniały *Polonez-Fantazję* op. 61 Chopina konieczna jest znajomość prologu *Lilli Wenedy*, który badacz uznaje za „klucz do rozwiązania zagadki: co Chopin chciał wyrazić tym fantastycznym polonezem”⁴⁶. Cytowana wypowiedź Jachimeckiego pochodzi z roku 1934. W napisanej po latach monografii o Chopinie badacz doprecyzuje swoją myśl stwierdzając:

Kto wie, czy przypadkiem momentem genetycznym powstania utworu nie była lektura dramatu Słowackiego *Lilla Weneda*. [...] Kiedy się słyszy początek *Poloneza-Fantazji*, w którym jak gdyby brzmiały tajemnicze harfy Eola, odnosi się wrażenie, że jest to właśnie ilustracja do prologu *Lilli Wenedy*, w którym Harfiarz woła: „O! Cud! Harfy nasze grają – rycerski śpiew”, na co Roza Weneda odpowiada: „Te harfy poczuły krew. I drżą”. I przypomną się dalsze słowa fantastycznego dramatu Słowackiego: „O! chodźmy tą pieśnią jak skrą ożywić ludy po siołach. Dębowe wieńce na czołach. A w piersiach serca bursztynowe, jak słońca złote i czyste: a w ustach pieśni grobowe, co budzą narodów lwy. To są harfiarze! To wy!”⁴⁷.

⁴⁴ Juliusz Słowacki. *Dzieje twórczości*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999³, t. II – *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, s. 187. Natomiast przywoływany już Stanisław Tarnowski tak pisał o dziełach Chopina i Słowackiego: „ta muzyka powstała z tych samych pierwiastków co ta poezja, z romantyczności i z politycznego stanu Polski, [...] jak ta poezja, tak i ta muzyka nie przestaje na samej tylko artystycznej piękności, ale chce mieć i ma uczucie i natchnienie patriotyczne, [...] z tych samych pierwiastków rozwija się pod tymi samymi wpływami, [...] swoim sposobem wypowiada te same uczucia, [...] żyje w podobnych warunkach i kolejach, kończy się w tej samej chwili (dz. cyt., s. 47).

⁴⁵ *Jawne i ukryte związki muzyki z poezją*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 14, s. 8-10.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ T e n ż e, *Chopin*, Kraków 1957, s. 141-142.

Czy jednak Chopin znał dramat Słowackiego? Teoretycznie jest to możliwe: *Lilla Weneda* ukazała się drukiem w roku 1840, czyli sześć lat przed powstaniem *Poloneza-Fantazji*. W żadnym jednak z pozostałych po kompozytorze listów czy notatek nie ma informacji, która by fakt ten potwierdzała lub czyniła go w znacznym stopniu prawdopodobnym⁴⁸. Nigdy też Chopin nie skomponował pieśni do słów Słowackiego. Dlatego też porównanie uczynione przez Jachimeckiego mówi nam w zasadzie to samo, co jego stwierdzenie, iż inne dzieło Chopina – *Ballada f-moll* op. 52 – „zdaje się schodzić z duchem poezji Słowackiego, tej poezji, która z promieni gwiazdnych robiła kanwę do haftu obrazów, odmaterializowanej i zupełnie od prawa grawitacji uwolnionej fantazji”⁴⁹. Przypomina się w tym momencie Mario Praz, który pisze: „Istnieje duch pokrewieństwa między wszystkimi dziełami sztuki powstałymi w tej samej epoce”⁵⁰. Teza ta znajduje swoje potwierdzenie w twórczości romantycznej, w tym Słowackiego oraz Chopina – i to niekoniecznie na płaszczyźnie szeroko pojętej ekspresji ich utworów. Abstrahując od nastroju, jaki wywołuje w nas percepcja jakiegokolwiek dzieła Słowackiego oraz Chopina warto przyjrzeć się przez moment jego koncepcji formalnej.

Przy okazji analizy *Balladyny* J. Kleiner dostrzega w niej „ludową metodę tworzenia” stwierdzając, że Słowacki nie napisał swojego poematu „tak, jakby go ułożył wykształcony, z historią obeznany poeta kulturalny, ale tak, jakby go gmin układał”⁵¹. A jak tworzy „gmin”?

Lud wspomnienia historyczne i sprawy aktualne miesza w całość, zbliża w utworach odległe epoki i wypadki, nie troszcząc się o prawdę ni o prawdopodobieństwo, dokoła jakiejś postaci skupia mnóstwo motywów.

Słowacki poszedł jednak znacznie dalej, gdyż – kontynuuje Kleiner – „szereg różnorodnych pierwiastków umyślił złączyć i dać im równomierną samostność”⁵². W tym kontekście wydaje się uzasadnione porównanie *Balladyny*

⁴⁸ Są natomiast wzmianki o wpływie *Ballad i romansów* Mickiewicza na charakter ballad Chopina, słowa podziwu dla twórczości wieszczka oraz uwagi mówiące o zrozumieniu muzyki Chopina przez Norwida. O Słowackim nie ma ani słowa, z wyjątkiem zdania w sfałszowanym, jak udowodniono, liście do Delfiny Potockiej, w którym to jakoby Chopin miał nazwać Słowackiego poetą „cudze pegazy za ogon chwytającym”.

⁴⁹ Tamże, s. 205.

⁵⁰ *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk pięknych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 61.

⁵¹ *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, s. 9.

⁵² Tamże, s. 10.

z mazurkami Chopina powstałymi w tym samym czasie, co dzieło Słowackiego⁵³. Analizując ich harmonikę można zauważyć, iż bazuje ona głównie na triadzie harmoniczej z pominięciem akordów na stopniach pobocznych, zaś właściwy jej stosunek ilościowy funkcji typowy jest też dla muzyki ludowej⁵⁴. Podobnie jak charakterystyczne „hołubce” wykorzystywane przez Chopina – a wszystko to przetworzone i urozmaicone z wirtuozerią kompozytora, który zgłębił arkana harmonii, nie zaś – muzykanta wiejskiego. Stefan Kisielewski nazwie mazurki przedziwnym stopem najbardziej wyrafinowanych środków dźwiękowych z uchwyconą *in flagranti* narodową specyfiką folkloru. „Cóż za zestawienie pustych kwint basetli z wyszukaną alteracją i modulacją, o nieskazitelnie prostej diatonicznej linii melodycznej z subtelną chromatyczną arabeską!” – zachwyca się autor⁵⁵.

Zjawiska ukazane w zarysowanej analogii nie są zarezerwowane tylko dla Słowackiego i Chopina, dlatego sugerują one nie tyle powinowactwo pomiędzy dziełami tych właśnie artystów, ile raczej, zgodnie z koncepcją Jachimeckiego czy Praza, istnienie „ducha pokrewieństwa” łączącego poezję romantyczną z romantyczną muzyką. Z rozważań Praza wypływają także inne wnioski. W *Mnemosyne* czytamy:

A może w ogóle problem wzajemnego związku sztuk był dotąd w większości wypadków traktowany w niewłaściwy sposób? Szukano podobieństw tam, gdzie nie mogło ich być, a nie dostrzegano faktu oczywistego, który był przez pewien czas wystawiony na widok ogólny, i na który nikt nie zwrócił uwagi, jak to się zdarzyło ze zgubionym listem w opowiadaniu Poego. A czy przypadkiem nie mamy tu do czynienia ze zjawiskiem podobnym do tego, jakie profesor Włodzimierz J. Propp wykrył w dziedzinie bajki? [...] I można też postawić następane pytanie: ponieważ, niezależnie od różnic między środkami użytymi przy realizacji dzieła sztuki, w tej samej epoce ujawniają się takie same lub podobne tendencje strukturalne, to czy nie należy doszukiwać się podstawy pokrewieństwa sztuk w sposobie w jaki ludzie pojmują czy widzą, albo – jeszcze lepiej – estetycznie utrwalają fakty? A więc różne środki wyrazu pełniłyby funkcję taką samą jak bohaterowie bajek; sformułowanie: postacie zmieniają się, lecz funkcja zostaje ta sama, znalazłoby odpowiednik w zdaniu: środki wyrazu zmieniają się, lecz struktura zostaje ta sama. Być może jest to właściwa droga do znalezienia trwałej podstawy dla porównania sztuki, dla wykazania, że nie jest ono pseudonaukową fantazją [...] Wydaje się, że na dobrej drodze

⁵³ *Balladyna* powstała w 1834 r., wydrukowana została w r. 1839. *Mazurki* op. 17, z którymi ją porównuję, po 1830 a przed 1839 r.

⁵⁴ Na przykład w *Mazurku B – dur* op. 17 nr 1 na 182 funkcje harmoniczne 107 to dominanty V stopnia, 64 – toniki I stopnia, 11 – subdominanty na stopniu IV i II. Prof. Antoni Zoła zwrócił mi uwagę na fakt, że podobna harmonika występuje w pieśniach ludowych.

⁵⁵ *Chopin*, [w:] *Kompozytorzy polscy o Chopinie. Antologia*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1979, s. 34.

znalazł się Antonio Russi, kiedy stwierdziwszy w *L'arte e le arti*, iż „w normalnym doświadczeniu każdy ze zmysłów zawiera w sobie, dzięki pamięci, wszystkie inne zmysły”, stosuje tę formułę do przeżycia estetycznego mówiąc, że „w przeżyciu każdej ze sztuk są zawarte, dzięki pamięci, wszystkie inne sztuki [...]. Wielkość dzieła sztuki polega zawsze na pozostawieniu pamięci możliwości zakreślenia, wyszedłszy od danych zmysłowych właściwych jakiejś dziedzinie sztuki, pewnego marginesu niedookreślenia dla pozostałych sztuk⁵⁶.

Te cenne uwagi zdają się jednak pomijać problem „indywidualnej pamięci” przynależącej do konkretnej osoby z jej tylko właściwym zasobem wiedzy, doświadczenia, a przede wszystkim wrażliwości estetycznej. Ludzie usytuowani w określonej tradycji kulturowej percypując dzieło sztuki odmiennie reagują na to, co ono ewokuje. Nie wszystkie jego elementy dostrzegają, co innego pochłania ich uwagę. W związku z tym różne są potem ich zasoby pamięciowe. Trochę inaczej można to ująć w następujący sposób: każdy z badaczy poezji Juliusza Słowackiego ma swoje własne predylekcje. Stąd miłośnik Chopina będzie łączył Słowackiego z Chopinem, wielbiciel Bacha – z Bachem. Zygmunt Krasiński, kiedy w rozprawie *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* formułował słynne zdanie mówiące, iż ten „nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził”, pokusił się o porównanie Słowackiego – jak wiadomo – z Beethovenem⁵⁷. A i wcześniej przyrównywano technikę pisarską Słowackiego do gry Paganiniego⁵⁸ oraz Liszta⁵⁹. Natomiast w pracy Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* duża część rozważań poświęcona jest paraleli pomiędzy Słowackim a Wagnerem⁶⁰. Poza tym, biorąc pod rozwagę fakt, że poezja Słowackiego stale ewoluowała, można jeszcze pytać, „którego Słowackiego” krytyk literatury przyrównuje do Beethovena, Wagnera czy Chopina? Słowackiego jako autora swoich wczesnych, utrzymanych w sentymentalnej konwencji liryków oraz powieści poetyckich typu *Mnich*, *Arab*, czy Słowackiego – twórcę *Lilli Wenedy*, *Balladyny*, *Króla-Ducha*? Hoesick stawia obok siebie *W Szwajcarii*, *Beniowskiego*, polonezy i nokturny Chopina.

⁵⁶ Dz. cyt., s. 62-65.

⁵⁷ Dz. cyt., s. 40.

⁵⁸ „Żmiję równam z grą Paganiniego. Brak koloru, istotnego czaru i podstawy – brak roztkliwiającej czułości. Same najeżenia uporczywe” – w 1832 roku pisze H. Błotnicki w swoim *Pamiętniczku*. (cyt. za: J. S t a r n a w s k i, *Pierwsi czytelnicy Słowackiego*, „Twórczość” 1959, nr 9, s. 143).

⁵⁹ „Nie sposób z językiem i z wierszem trudniejszych dokazywać cudów. Chyba tak Liszt gra, jak on wiersze pisze” – (Z. K r a s i ń s k i, *List do R. Żaluskiego z 13 maja 1840 roku* – cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, s. 112).

⁶⁰ Dz. cyt.

Jachimecki z polonezami Chopina zestawia *Lillę Wenedę*. Matuszewski *Króla-Ducha* przyrównuje do *Pierścienia Nibelunga* Wagnera⁶¹. Podobne skojarzenia ma Juliusz Kleiner, kiedy interpretując *Samuela Zborowskiego* stwierdza, iż „o Wagnerze [...] myśleć się musi przy czytaniu scen w królestwie podwodnym”⁶². Po nazwisko Wagnera sięga też Stefania Skwarczyńska analizując grę Dobrawny na organach w *Królu-Duchu*⁶³. Nie tyle z Wagnerem, ile z muzyką symfoniczną (padają nazwiska Beethovena, Berlioza, Wagnera oraz Mahlera) zestawia *Uspokojenie* Bohdan Pocij⁶⁴. Ten sam utwór przypomina Stanisławowi Makowskiemu „poruszające wyobraźnię i budzące grozę, mo-

⁶¹ Tamże, s. 208.

⁶² Juliusz Słowacki. *Dzieje twórczości*, t. IV – *Poeta mistyk*, s. 315.

⁶³ S. S k w a r c z y Ń s k a, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów 1925, s. 83. Asumpt do utworzenia analogii z muzyką Wagnera dał autorce następujący fragment III Pieśni III Rapsodu *Króla-Ducha*:

A żona moja pod cedrową ścianą,
Która drzy na dźwięk... w kącie i w przymroczu
Orgenek złoty... w lilijach i ziołach

Miała... wiszący na srebrnych aniołach.

[...] Ona więc... leje ton... drżą suche ściany –
Sklepieniem trzęsie ton ostatni, Boży;
Zda się, że piorun je [?] tak zbłąkany
Probuje głową w ścianę – aż otworzy ...
Potem go jakiś anioł i dźwięk szklany
Rozbija ... nową pieśń płaczącą tworzy
Już nie dźwięk – nie szmer – lecz głosu ruczaje –
Ja ducha – anioł ja z rozdźwięków – wstaje [...]

(dz. cyt., t. XVI, s. 418-419)

Skwarczyńska grę Dobrawny komentuje w następujący sposób: „Symfonie tonów wyrażone są nie tylko ogólnikowo przez użycie takich słów, jak: dźwięk, ton, głos, szmer, lecz przez zobrazowanie barwy i napięcia poszczególnych tonów i ich zespołu takimi określeniami, jak: piorun, dźwięk szklany, pieśń płacząca, głosu ruczaje. Huczająca, piorunowa muzyka, tak jak Wagnerowska mocą swoją rozbijająca ściany, przechodzi w tony jękliwe, płaczące, dźwięczące barwą «szklaną», które kolejno przeradzają się w dysonansowe «głosu ruczaje»”. Można jeszcze zrozumieć, że autorce gra na organach skojarzyła się z różnorodnością orkiestry symfonicznej, gdyż mają one duże możliwości jeśli chodzi o naśladowanie barwy innych instrumentów. Porównanie z Wagnerem wydaje się jednak nadużyciem. W końcu Dobrawna gra na organach, które również potrafią wydać z siebie monumentalne brzmienie (szczególnie wtedy, gdy zarejestruje się je na *tutti*). Nie trzeba tutaj sięgać po kontekst interpretacyjny aż do potężnej obsady orkiestrowej Wagnera.

⁶⁴ *Muzyczność „Uspokojenia”, [w:] Potrącić strunę poezji kamienną. Szkice o „Uspokojeniu” Juliusza Słowackiego*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1979, s. 70-76.

numentalne kompozycje Krzysztofa Pendereckiego”⁶⁵. Inaczej Stanisław Przybyszewski – łączy „późnego Słowackiego” i Chopina jako autora *Poloneza As – dur*, któremu to przeznaczył sfinksową formułę mówiącą, iż „Szopen – on Her-Armeńczyk – wywlókł w tym tworze Króla Ducha z grobu i ukazał go narodowi...”⁶⁶. Czy takie odkrycia wnoszą coś do badań nad poezją Juliusza Słowackiego? Wątpliwe. Dlatego należy odczytywać je z odpowiednim dystansem jako ciekawostki podobne przytaczanym przez F. Hoesicka z upodobaniem rezultatom poszukiwań „dziwnych analogii” w życiu Słowackiego i Chopina. Dowiadujemy się z nich, że Chopin i Słowacki „żyli w tym samym czasie, jednakową liczbę lat, zmarli w tym samym roku wskutek tej samej choroby”. Ale to nie wszystko: ich ojcowie mieli ciemne włosy, czarne oczy, „obaj nie lubili zabelanego barszczu i mieli skłonność do obstrukcji”. Ponadto wyrozumiały odbiorca ma okazję przeczytać, między innymi, o perypetiach miłosnych interesujących go artystów (tu zaszczytna rola przypada oczywiście Marii Wodzińskiej), ich przekonaniach religijnych, a także upodobaniach estetycznych – obaj lubili fiołki. Wreszcie można natrafić na stwierdzenie, jakoby ulubionym kompozytorem Słowackiego był Chopin, którego utwory poeta „wcale dobrze” grał na fortepianie⁶⁷. Kwestia ta jest na tyle niejednoznaczna, że wymaga bardziej szczegółowego omówienia.

Formuła mówiąca o zamilowaniu żywionym przez poetę dla geniuszu Chopina traci na swojej wartości po zapoznaniu się z listami Słowackiego do matki. Lektura ta dowodzi, iż „ulubieńcem w muzyce” zarówno Salomei Bécu, jak i jej syna, był John Field uchodzący za prekursora w komponowaniu nastrojowych nokturnów nie wymagających dużej biegłości technicznej, ale zachwycających swą kantylenową melodyką. Zresztą i w tym wypadku można przypuszczać, że dla Słowackiego szczególną wartość sta-

⁶⁵ S. M a k o w s k i, *Uspokojenie*, [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1980, s. 73.

⁶⁶ *Szopen a naród*, Kraków 1910, s. 29.

⁶⁷ *Słowacki i Chopin. Paralela literacka*, „Kurier Warszawski” 1902, nr 340, s. 2. Pozostałe uwagi rozproszone są w kolejnych artykułach z tego cyklu, zamieszczonych od 339 do 342 numeru „Kuriera Warszawskiego” z 1902 roku. Pewnym zdumieniem napawa fakt, że Hoesick ma swoich naśladowców także współcześnie. Kazimierz Chruściński na przykład pisze: „Zarówno Julek, jak i Frycek mieli wrodzoną, bujną wyobraźnię, wrażliwość na piękno, zdolność wnikania w duszę innego człowieka oraz łatwość tworzenia i pisanie, co potwierdza także ich obfita korespondencja [...]. Obaj byli zdolnymi uczniami i studentami, zawsze rzetelnie przygotowanymi do odpowiedzi” etc., etc..... K. C h r u ś c i ń s k i, *Chopin i Słowacki – rozważania rocznicowe*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 2000, nr 19 a, s. 8-9.

nowiły nie tyle zalety kompozycji Fielda, ile raczej fakt, iż przywoływały one wspomnienia z domu rodzinnego. Wszak poeta, wyznając „Field jest zawsze ulubieńcem moim w muzyce”, dodaje natychmiast: „lubię wszystko co wiąże się z wspomnieniami”⁶⁸. Jako ciekawostkę można tu dodać, że Field nie cenił nazbyt admirującego go Chopina, nazywając młodego kompozytora „*un talent de chambre de malade*”⁶⁹.

Sam Słowacki nigdy nie był dobrym pianistą, podobnie jak wiele osób, które grały, ponieważ zgodne to było z konwencjami epoki romantyzmu. Wszak w dziewiętnastym wieku królowała muzyka fortepianowa. Były to czasy, kiedy rywalizację o miano wirtuoza fortepianu prowadzili Liszt i Thalberg. Koncerty dawał Schumann, Mendelssohn-Bartholdy oraz Kalkbrenner, a na wieczorach organizowanych przez George Sand grywał Fryderyk Chopin, który rozpraszał „śmiertelną nudę” zebranych improwizując „prześliczne rzeczy na fortepiano”⁷⁰. Słowacki miał nawet trudności związane z czytaniem nut, a pisać ich się nigdy nie nauczył. Stąd próby technicznego opanowania niektórych kompozycji Chopina nie przynosiły szczególnie imponujących rezultatów. O tym, w jaki sposób radził sobie z trudniejszymi fragmentami utworów fortepianowych pisze poeta tak:

Raz na wieczorze u P[otockich], kiedy była księżna w drugiej sali przy kolacji, doszła ją jakaś fantazja Szopena, grana z melancholią na fortepianie i zgrabnie ucięta w tym miejscu, gdzie trudny pasaż odkryłby spod skóry wołowej moje oślątka uszy⁷¹.

Poeta miał za złe swojemu nauczycielowi, organiście Fokowi, że ten go „gamy, prostej gamy nie nauczył” i słusznie piętnował ludzi, „którzy się na czuciu nie znają, a tylko sypanie grochu w grze wielbią”, stąd nie są w stanie docenić jego „melodyjnego talentu”⁷². Można by zatem pytać: w jakim celu Słowacki próbował grać zbyt trudne dla siebie kompozycje Chopina? I odpo-

⁶⁸ Listy Słowackiego do matki będą cytowane według edycji: J. S ł o w a c k i, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. VI – *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1983; t e n ż e, *List do matki z 6 czerwca 1833 r.*, s. 117.

⁶⁹ I. P o n i a t o w s k a, *Field*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. III, red. E. Dziębowska, Kraków 1983, s. 101-102.

⁷⁰ S ł o w a c k i, *List do matki z 3 września 1832 r.*, s. 72. Relacja poety nie dotyczy wprawdzie wieczoru u George Sand, tylko u Straszewicza, stanowi jednak jedną z najchętniej cytowanych wypowiedzi dowodzących, że Słowacki miał okazję posłuchania gry samego Chopina, który „upił się i prześliczne rzeczy improwizował na fortepiano”.

⁷¹ T e n ż e, *List do matki z 2 kwietnia 1838 r.*, s. 291.

⁷² Tamże.

wiedzią wcale nie musi być fakt, iż „Chopin był ulubionym kompozytorem Słowackiego”. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że poetą powodowała chęć zadośćuczynienia panującej w emigracyjnych salonach modzie na muzykę Chopina, stanowiącą swoisty synonim polskości i patriotyzmu. Mimo to, zarówno analiza porównawcza losów Słowackiego i Chopina, jak i przekonanie, że ten ostatni przedstawiał ideał kompozytorski w oczach poety, zrobiły zatrwającą karierę, stając się niemal obowiązkowym elementem w rozprawach dotyczących powiązań Juliusza Słowackiego z muzyką⁷³. Jak fałszywie brzmią one w połączeniu z głosem samego poety, niech dowiedzie odczytanie jednej z tych formuł w kontekście kontrowersyjnego listu do matki z lutego 1845 roku. Znany i ceniony muzykolog Józef Reiss pisze: „że Słowacki zachwycał się i grą Chopina i jego muzyką to rzecz jasna”⁷⁴. A oto komentarz samego poety do muzyki Chopina zakłócający tę jednoznaczną ocenę:

Jest zwyczajem Anglików, zwłaszcza w klasie piwowarów i ludzi grubych, krwistych organizacji, że co miesiąc używają emetyku, a bez tego zabiegliby krwią, obrośli sadłem, stracili wszelką myśl i energiją. Dla tych ludzi Bóg stworzył dawno emetyk, a teraz przysłał doskonalsze lekarstwo, to jest enerwującą muzykę Chopina. Gdy zobaczysz taką ciężką istotę, nad którą ciało utrzymuje codzienne zwycięstwo, radź jej jedną lub drugą kuracją – lecz lękaj się obu dla ludzi wywiedłych i schorzałych, bo po emetyku część ciała własnego utracą, a po koncercie Chopina część duszy własnej utracą.

I Ty, droga moja, czuła, dobra, litościwa, miłująca, siadłaś pisać do mnie wypłakawszy się w kącie z duszy całej, wypłakawszy się na próżno, więc grzesznie, wypłakawszy się, bo cię semitonami i dysonansami polonezy Ch[opina] łaskotały po wszystkich nerwach. – Wiesz więc, co napisałaś? – Oto list, który dla nerwowego, sentymentalnego człowieka wydałby się pełnym czułości a dla człowieka prostego sercem – jest listem bez serca pisanym [...]. Otóż powiem ci coś napisała. Zaczynasz od prostego wyrzutu, że marnuję moją zdolność, od wyrzutu, że nie piszę tak, jak dawniej pisałem... Jeżeli ja rzeczywiście byłem kiedyś w szczęściu, a dziś podupałem, bo bogactwo myśli jest państwem w aniołów krainie, jeżeli więc prawdziwie (a ty wiesz, że bez winy własnej podupałem), to powiedz mi, czy to do ciebie należało mi pokazywać, że w płaszczu dziurawym ujrzałaś mnie w swoim eleganckim Chopinowym salonie? [...]. Boga na świadka biorę, że ten list krytyczny skrytykował duchem, wiedząc dobrze, że on nie z głębi twojej wyszedł, ale z tej nieszczęsnej atmosfery smętnej – błąkających się teraz dusz najpiękniejszych, które chcą koniecznie, aby im ludzie smętku do smętku dolewali. Chorzy jesteście i chcecie, aby wszyscy podobnie wam jęczeli. Nerwami już, nie sercem czujecie... Lubicie, co wam nerwy rozczuła, a wstręt macie do zdrowych pokarmów... Widziałyście ty, aby kto nazajutrz po rozczeniu wielkim, przez Chopina muzykę

⁷³ Zob. m.in.: J. D e m c z y k, *Fortepian Słowackiego*, „Kurier Literacko-Naukowy” z 30 XII 1935, nr 53, s. 4; R e i s s, dz. cyt., s. 8; M. P i ą t k i e w i c z, *Muzyka w życiu Słowackiego*, „Ruch Muzyczny” 1959, nr 17/18, s. 35.

⁷⁴ Dz. cyt., s. 8.

sprawionym, stał się lepszym, piękniejszym, litośniejším, wyrósł na bohatera? [...]. Gdybym ja napisał np. *Indianę* stylem pani Sand [...] z Chopinową całą dysonansową, kwaśno-melancholiczną potęgą i sztuką drażnienia nerwów, i błyskotnością kolorów posłał tobie?... Rzekłabyś, że cud cudów... Więc jest jednak sposób mówienia rzeczy ohydnych, który je zamienia w anielskie [...] ⁷⁵.

Fragment ten można by interpretować podobnie, jak cytowaną wcześniej relację z *Czarnych kwiatów* – to znaczy uznać, że zarzuty kierowane przeciw muzyce Chopina są tylko pozorne. Chopinowskie polonezy, owszem, „enerwują”, ale nieokrzesanych, gruboskórnych prostaków oraz „ludzi wywiedłych i schorzałych”, którzy „nerwami już nie sercem czują” ⁷⁶. Domagając się od muzyki jedynie, aby ta ich wzruszała, nie są w stanie ani ocenić, ani docenić potęgi kompozytorskiej człowieka wykreowanego wszak przez Norwida na „naczelnego” u nas artystę. Wtedy list Słowackiego tworzyłby interesujący dwugłos właśnie z *Promethidionem*, gdzie odnajdujemy „taką rozmowę o Chopinie”:

– Co do mnie, polski ja w nim z a m a c h cenię,
Nie melancholiję romantyczno-mglistą,
I – chociaż małe mam wyobrażenie
O sztuce – przecież wiem, co jest muzyka,
I może lepiej wiem od grającego:
Jeśli mi kto serce bierze i odmyka,
Jak ktoś do domu wchodzący własnego...

[...] Albo muzyka, co by mi znaczyła,
Żebym ją musiał jak hieroglif badać,
Lub, wedle onych pojęć Bogumiła,
Żebym się musiał w Mazurku s p o w i a d a ć!
Co pięknem, to się każdemu podoba,
I konfesjonał na to niepotrzebny.
H o! h o p – k o n i k u m ó j, r w i j s i ę o d ż ł o b a...
H o h o p!! ... cóż na to Bogumił wielebny? ⁷⁷.

Można odnieść wrażenie, że na owego domorosłego amatora muzyki, żądającego od „najpiękniejszej ze sztuk”, aby – mawiają dziś ludzie – „była lekka i wpadała w ucho” to, co najbardziej istotne w kompozycjach Chopina, zadziałałoby właśnie jak emetyk. Norwid, uchodzący zresztą za poetę naj-

⁷⁵ S ł o w a c k i, *List do matki z lutego 1845 roku*, s. 391.

⁷⁶ Taki kierunek interpretacyjny zaproponowała mi pani prof. Danuta Paluchowska.

⁷⁷ N o r w i d, *Promethidion, Dialog „Bogumił”*, t. III, s. 433, 434.

głębiej pojmującego znaczenie dzieła Chopina⁷⁸, niejednokrotnie piętnował dyletantyzm oraz brak wrażliwości na sztukę u polskiego ziemiaństwa. Znamienny pod tym względem jest list do Joanny Kuczyńskiej, który dopełnia Norwidowską wizję gruboskórnego Polaka:

Niedawno jeden z Poznańskiego na Ekspozycji mi mówił, że on lubi i muzykę: „Bo (powiada), jak wrócę z pola, a człowiek mi obuwie z-zuje, to ja sobie siedzę i słucham, jak mi żona gra na fortepianie Chopina, a ja tak słucham sobie i nogi moczę”(!). Serce mię tak boli, że kończę [...]”⁷⁹.

Norwid, wnikliwy obserwator mechanizmów rządzących życiem społecznym, żałował także uwikłanego w salonowe konwencje kompozytora pisząc kilkanaście lat po jego śmierci:

Znałem ci ja Fryderyka Chopina, co tak na zabawkę poszedł bez-serdecznym i płaczącym nad nim konwencjonalizmom. To już lepiej rzymskich niewolników traktowano, w sztuki szczerze ich rąbiąc i karpie w sadzawce pasąc nimi [...]. Można i najwyższego liryzmu sięgać, ale trzeba przy tym w sandałach chodzić albo boso i z kijem w rękę, bo inaczej suchoty cię spalą a potem ślicznie nad tobą płakać będą i postawią ci haniebnie rzeźbiony pomnik, udający kobietę, co płacze z lirą w rękę! Tak postawiono Fryderykowi tę kobietę, co tam płacze⁸⁰.

Chopin jawi się tu jako „złamany geniusz”, który godził się pozostawać na usługach arystokratycznych gustów zyskując popularność kosztem artystycznej niezależności. Czy tak było naprawdę, wolno wątpić, skoro wspo-

⁷⁸ „W świat preludów, mazurków i nokturnów wchodził prowadzony przez „białe ręce” pani Kalergis” – pisze Tadeusz Makowiecki. „Chopin w jej programach zajmował pierwsze miejsce (później wolała Liszta). Norwid, stały gość w jej saloniku, przewracając karty nut czy słuchając egzercyj młodzieńczej, pięknej, a tak świetnej już artystki, wchodził w świat muzyki drogą uczucia. Może zresztą było odwrotnie: może w świat miłości wchodził drogą muzyki. W każdym razie wtajemniczenie w sekrety wibracji tonów i uczuć musiało być niepowszednie, skoro w cztery lata później, kiedy dojrzały Norwid miał jeszcze szczęście osobiście poznać Chopina i zbliżyć się do niego, ten mawiał, że niewielu tak rozumie jego muzykę, jak młody poeta” – T. M a k o w i e c k i, *Fortepian Szopena*, [w:] *O Norwidzie pięć studiów*, red. K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, Toruń 1949, s. 113. Zobacz także: J. Z. J a k u - b o w s k i, *Norwid i Chopin*, „Polonistyka” 1960, nr 2, s. 4-11.

⁷⁹ C. N o r w i d, *List do Joanny Kulczyckiej z listopada 1867 roku*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. IX, s. 320. W nieco zmienionej wersji ta anegdota powraca w liście do Władysława Bentkowskiego, przy czym pod koniec Norwid dodaje następujące zdanie dotyczące się swoich ziomków: „[...] oni by radzi lirykę Ezechiela na nutę *Trzeciego maja* mazurkiem podrygać w butach palonych – ram tam tam! ram tam tam!” (tamże, s. 331).

⁸⁰ T e n ż e, *List do Marii Trębickiej z września 1856 roku*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. VIII, s. 287.

minając poczynania Chopina „na paryskim bruku” Hector Berlioz tak je relacjonował:

Tylko nieliczne kółko wybranych słuchaczy, dla których słuchanie go było rzeczywistą potrzebą, mogło skłonić go, by zasiadł do fortepianu. Ileż wzruszeń umiał wtedy wzbudzać! W jakie płomienne i melancholijne marzenia umiał przelać swoją duszę! Zwykle – bywało – około północy wypowiadał się z największą swobodą; po odejściu wszelkich lwów salonowych, po obszernym omówieniu wszystkich bieżących tematów politycznych, gdy plotkarze wyczerpali anegdoty, gdy nastawiono wszystkie pułapki i zastosowano wszystkie perfidie, gdy już bardzo znużono się prozą, wtedy spełniając niemałą prośbę jakichś pięknych, inteligentnych oczu, stawał się poetą i śpiewał osjaniczną miłość bohaterów swych marzeń, ich rycerskie radości i cierpienia swej dalekiej ojczyzny, ukochanej Polski zawsze gotowej zwyciężyć i zawsze gnębionej⁸¹.

Wynika z tego, że Chopin – mimo iż godził się na zaspokajanie sentymentalnych gustów, potrafił podporządkować sobie salonową publiczność, owych „chorych”, którzy – zdaniem Słowackiego, oczekują jedynie od sztuki „rozczulania nerwów”, „dolewania smętku do smętku” *etc.* Na sukces oraz wiążące się z nim poparcie słuchaczy artysta jednak świadomie zapracował zapewniając swojej muzyce sugestywną oprawę w postaci dobrze zorganizowanych koncertów, a także starannie dopracowanego własnego wizerunku współtworzonego przez znakomity strój oraz wytworne mieszkanie⁸². Inną drogę swej kreacji poetyckiej obrał Juliusz Słowacki. Nie zabiegał on o aprobatę czytelników, lecz prowokował, drażnił opinię publiczną:

W każdym tomie znalazły się utwory urażające czytelników – pisze Alina Kowalczykowa – W *Anhellim* poeta wyszydził straszliwie emigranckie spory, ukazał je w poetyce groteski; w *Poema Piasta Dantyszka* nie dość, że makabryzujący antyestetyzm został obrazoburczo stopiony z rzewną nutą patriotyczną, w tekście znalazły się nadto parodystyczne aluzje do współczesności Polaków; *Balladynę* Słowacki uzupełnił sztywnym epilogiem, do tomu z *Lillą Wenedą* dodał najostrzejszą inwektywę przeciw rodakom – *Grób Agamemnona*. W każdej publikacji znalazł się zatem jakiś tekst szokujący dla współczesnych, a w kwietniu 1841 r., tuż przed *Beniowskim*, opublikował [...] felieton *Noc letnia*, w którym obraźliwe intencje były wyrażone wprost i z manifestowaną pychą⁸³.

⁸¹ Felieton w „*Journal de Debate*” z października 1849 roku, cyt. za: A. C z a r t - k o w s k i, Z. J e ż e w s k a, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1970, s. 344.

⁸² Bardziej szczegółowo tę problematykę omawia Ryszard Przybylski w drugim rozdziale książki *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 1995, s. 93-171.

⁸³ A. K o w a l c z y k o w a, *Wstęp*, [w:] J. S ł o w a c k i, *Beniowski*, Warszawa: Biblioteka Narodowa 1996⁴, s. 9-10.

Potem nadszedł czas *Beniowskiego*, a jego autor jawi się Bohdanowi Zaleskiemu jako osoba, która „w nic nie wierzy, nikogo nie miłuje, niczego się nie spodziewa. Siebie uważa za c e n t r u m i świata, i Polski, i wszystkich rzeczy, które jeno są: ma się słowem za Boga. Nieznośny py-szałek, zapalczywy i złośliwszy stokroć niż Bajron. Smaga niemiłosiernie biczem, kto mu się nawinie”⁸⁴.

Różny zatem od pozycji społecznej Chopina był status Słowackiego wśród współczesnych. Tamtego rodacy traktowali z pełnym admiracji zachwytem, temu pozostawiono niechętny podziw połączony z obawą. Mimo to można by uznać, że ci „gruboskórni” piętnowani przez Słowackiego w liście do matki tak, jak nie potrafili odkryć subtelności jego dojrzałej poezji, skoro określali ją za udaną artystycznie, ale bezduszną⁸⁵, tak też nie byli w stanie odkryć prawdziwej wartości muzyki Chopina, akceptując w niej jedynie element nastrojotwórczy. Jitka Ludvova w rozprawie *Dzieła Chopina w społeczeństwie XIX wieku* pisze:

Na upowszechnienie dzieł Chopina w społeczeństwie wpłynęły w dużej mierze już za życia Chopina opracowania i uproszczone wersje jego kompozycji, wydanych przez kilka ważniejszych wydawnictw. Właśnie ta forma społecznego funkcjonowania utworów Chopina kształtowała przez długie lata obraz jego osobowości twórczej [...]. Z zapisu nutowego tych opracowań widzimy, czego szeroka publiczność oczekiwała od muzyki Chopina. Kompozycje Chopina zostały zredukowane do szkieletu melodycznego oraz bardzo uproszczonej harmoniki akompaniamentu. [...] Chopin był ceniony jako autor „atrakcyjnych melodii”. [...] właśnie te salonowe opracowania nadały Chopinowi piętno „salonowego kompozytora”⁸⁶.

Po raz kolejny więc ironia słów o „enerwującej muzyce Chopina” byłaby tylko pozornie wymierzona w kompozytora, a jej prawdziwe ostrze – skierowane przeciw prymitywnym „koneserom” sztuki. Z takim odczytaniem koliduje jednak dalsza część cytowanego listu do matki:

[...] Z [tym] jednym tonem ewangelicznym możemy równać nasze utwory, aby zobaczyć ich wartość. Otóż ja ci powiem, że przed Chrystusem nie śmiałybym deklamować

⁸⁴ J. B. Z a l e s k i, *List do L. Siemieńskiego z czerwca 1841 roku*, cytując za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, s. 142.

⁸⁵ Zaleski pisał o *Beniowskim*: „Wierszowanie jego niesłuchanie świetne i zwawe. Oktawy jego lepsze niż samego Ariosta. Język giętki, czysty, ale brakuje mu jakiejś woni poetyckiej, którą daje serce, tego samego co Ariostowi. Nienawiść jego muza, a ja brzydki – Bogiem” (tamże).

⁸⁶ *Dzieła Chopina w społeczeństwie XIX wieku*, „Rocznik Chopinowski” 1988, nr 20, s. 246-247.

z zapalem ani *Szwajcarii* – ani innych osobistych poematów – ale deklamowałbym spokojnie opis walki na stepie z trzeciego aktu *Salusi* albo też Wernyhory dramę w piątym [...].

Następnie Słowacki przedstawia wizję „chłopka” czytającego jego poezję:

Wystawże go sobie, że czyta *Balladyne* – ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy. Bierze *Lillę* – to samo. Mazepa trochę mu się już wydaje nadto deklamatorskim. Lecz zajrzał w *Godzinę myśli* albo do *Lambra* – i rzucił ze wzgardą te melancholiczne skargi dziecka niedorosłego. Otóż dla tego chłopka jest *Sally*, *Ks. Marek*, *Książę Niezłomny* – ten *Książę*, który mi kości wewnętrzne połamał – gdzie są pioruny poezji – a z którym ty nie masz żadnego związku, bo nie na nerwy, ale na czyste czucie uderza, nie melancholiją, ale boleść obudza – nie rozhartowywa człowieka, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi...

Nie wiadomo wprawdzie, czy ów „chłopek” nie zachowałby się w stylu obywatela, który tak zgorszył Norwida, ale nie to jest w tym momencie istotne...

Z zaproponowaną wcześniej pro-Chopinowską interpretacją kłóci się przede wszystkim fakt, iż te same formuły, których używał do określenia polonezów Chopina, Słowacki wykorzystuje w celu zdeprecjonowania wartości swych poematów powstałych w tak zwanym okresie „przedmistycznym”. Przy tym, zabawnym zbiegiem okoliczności, poeta piętnuje *W Szwajcarii* kojarzące się po latach Hoesickowi z muzyką Chopina. Stąd i zdaniem Słowackiego dzieło to posiada podobną do kompozycji Chopina ekspresję, chociaż w tym kontekście analogia nabiera zdecydowanie pejoratywnego znaczenia. Ostateczny zatem wydźwięk listu do matki byłby taki: popularne kompozycje Chopina pozostają w opozycji do błędnie interpretowanych dzieł Słowackiego. Tamte „uderzają na nerwy”, „budzą melancholiję”, „rozhartowują człowieka”, te – działają na „czucie”, „budzą boleść”, czynią „silnym i podobnym spokojnemu aniołowi”.

Oczywiste, że badacze beztróska piszący o uwielbieniu, jakie żywił Słowacki dla muzyki Chopina albo tego listu nie znają, albo znać go nie chcą. Ci wszakże, którzy zauważają jego istnienie, zachowują się tak, jakby nie bardzo wiedzieli, co z nim począć. Szamoczą się więc pomiędzy szacunkiem dla wieszczki narodowego a konsternacją wywołaną faktem, iż bezlitośnie skrytykował on kompozytora, którego w Polsce raczej się nie krytykuje. Nie da się przecież zaprzeczyć, że recepcja muzyki Chopina we wszystkich swoich fazach zdominowana była, i jest zresztą nadal, przez głosy entuzjazmu i fascynacji. Słynne sformułowanie Nietzchego, który wyznaje, iż „sam nazbyt jest Polakiem, by za Chopina oddać całą resztę muzyki”, zawiera

wiele prawdy. Coś jednak wypadaloby zrobic z tym Słowackim, a właściwie z jego nieodpowiednimi uwagami. Badacze radzą sobie w różny sposób.

Ustosunkowując się do kwestii, Konrad Górski i Franciszek German sugerują, że Słowacki, pisząc ów kontrowersyjny list, był niepoczytalny, omamiony zgubnymi naukami Towiańskiego oraz wyniszczony przez gruźlicę. Uwagi Germana przypieczętowane są jeszcze dodatkowo zarzutami o kierowanie się przez poetę w sądach o Chopinie niskimi pobudkami, takimi jak zazdrość czy wręcz zawiść⁸⁷. Zazdrosny miałby być Słowacki oczywiście o Marię Wodzińską. Wolno jednak wątpić w to, że osobiste sympatie czy antypatie miały taką władzę nad poetą, iż pod ich wpływem całkowicie zatracił on zdolność do trzeźwego osądu. Przeczyłby temu list do matki z kwietnia 1838 roku, napisany w reakcji na plotki o rzekomym małżeństwie Chopina i Wodzińskiej. Poeta, obok wieści, „że się Szopen z Marią Wodzińską ożenił”, donosi matce o swoich kłopotach związanych z graniem „prześlicznego, ale trudnego jak diabeł” krakowiaka Chopina. Domniemany ślub Marii i Fryderyka, który Słowacki wziął za pewnik, komentuje trochę naiwnie, trochę ironicznie, ale – w każdym bądź razie – dość zabawnie:

[...] może poszła za niego trochę z przyjaźni do mnie, bo mówią ludzie, że Szopen do mnie jak dwie krople wody podobny. Jak to sentymentalnie pójść za człowieka podobnego temu, którego się pierwszą miłością kochało. – Stałość i niestałość harmonizują z sobą w takim zdarzeniu – i podług Swedenborga, już w niebie – nie z dwóch, ale z trzech dusz robi się jeden anioł po śmierci. – Ale w tym przypadku niech Marysia na mnie nie liczy; wolę się do innej jakiejś świątłej istoty w niebie przylepić – dla niej dosyć Orfeusza. Skrzydła tego anioła będą z siedmiu pedałów a z klawiszów zębki⁸⁸.

⁸⁷ K. G ó r s k i, *Mickiewicz – Towiański*, Warszawa 1986, s. 77-79; F. G e r m a n, *Fryderyk Chopin i Juliusz Słowacki. Dzieje nieprzyjaźni dwóch na słońcach swych przeciwnych bogów*, „Rocznik Chopinowski” 1980, z. 18, s. 151-168. W podobnej konwencji wypowiada się Alicja Okońska sugerując jednakże, że Słowacki świadomie zwalczał w sobie zamiłowanie do kompozycji Chopina: „Pod urokiem muzyki chopinowskiej pozostawał Słowacki bardzo długo. Dopiero uraz osobisty z powodu Marii Wodzińskiej i wpływ towiańszczyzny spowodowały dążenie do wyzwolenia się spod jej uroku” (A. O k o Ń s k a, *Wpływ opery na dramaty Słowackiego. Charakterystyka ogólna*, „Muzyka” 1961, nr 1, s. 111). Irena Chyła-Szypułowa zaś stwierdza „Wspólny obiekt westchnień i romantycznej miłości poróżnił jednak tych geniuszy literatury i muzyki” (I. C h y ł a - S z y p u ł o w a, *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000, s. 92).

⁸⁸ S ł o w a c k i, *List do matki z kwietnia 1838 roku*, s. 291. A swoją drogą ciekawe, jakie wrażenie wywarłaby na Słowackim relacja bratanka Wodzińskiej, który wspominając syna Marii, wówczas już Orpiszewskiej, pisał: „Rodzicom dziecka zdawało się, że nad ich małżeństwem unosi się geniusz tych dwóch nieśmiertelnych wieszczów, którzy miłością, jakby z gwiazd koroną – ozdobili czoło matki”. Ludwik, bo tak miało na imię dziecko Orpiszewskich, „na podobieństwo niegdyś Juliusza w rączki brał rozwartą księgę i śpiewnym

Pocieszywszy się tymi drobnymi złośliwostkami, Słowacki przecież nie okazał się na tyle zazdrosny, żeby wzgardzić muzyką Chopina. Powrócił bowiem do rozczytywania skomplikowanego krakowiaka oraz do fortepianu, który porzuci dopiero w momencie, gdy zacznie podejrzewać, że część jego natchnienia poetyckiego „wylewa się przez końce palców na klawisze”⁸⁹. Daleko stąd jeszcze do gniewnego tonu, który pojawił się dopiero w liście z 1845 roku, dyskredytującego „kwaśno-melancholiczną” naturę dzieła Chopina. Słusznie zauważył Juliusz Kleiner, że „stosunek Słowackiego do muzyki Chopinowskiej uległ zasadniczej zmianie dopiero wtedy, gdy zmienił się w ogóle stosunek poety do życia i do sztuki – w okresie mistycyzmu”⁹⁰. Taka jednak konkluzja otworzyła drogę sądom podkreślającym wpływ Towiańskiego na zmianę poglądów muzycznych Słowackiego. W relacji Konrada Górskiego poeta uznany jest niemal za bezwolne narzędzie w rękach Towiańskiego mającego osobiste porachunki z Chopinem, który nie chciał poddać się wpływowi Koła. Stąd czytamy:

Do [...] wykolejeń należy zaliczyć i zmianę zarówno Mickiewicza, jak i Słowackiego do Chopina. Tym razem oddziaływanie Mistrza podyktowane było mściwością za zdecydowanie krytyczną postawę, jaką od pierwszej chwili zajął Chopin wobec wszystkich proroców i osoby Towiańskiego.

Następnie Górski cytuje Mickiewicza wyrzucającego Chopinowi, iż ten „mógłby porywać tłumy, a zadaje sobie trud łaskotania nerwów arystokratycznych”, by skonstatować, że „taka dyskwalifikacja Chopina była niczym w porównaniu do tego, jak go obmalował Słowacki w okresie, gdy był opętany przez Mistrza”. Zdaniem Górskiego, poeta w swoim czasie zachwycał się Chopinem, ale „oddziaływanie prymitywu duchowego, niezdolnego do zrozumienia moralnych wartości, które rodzą się w wyniku przeżycia estetycznego” doprowadziło do „spustoszeń w jego duszy i umyśle”⁹¹. W podobnym tonie wypowiada się Franciszek German dodając poza tym, że „reszty dokonała choroba, nieuleczalna i uciążliwa dla niego [tj. dla Słowackiego

rymem długo nad nią zawodził. Przykładem Fryderyka u kolan grającej matki całymi godzinami wsłuchiwał się w dźwięk rozbrzmiałych strun fortepianu”. Niestety, cudowne dziecko szybko zmarło (A. W o d z i ń s k i, *Maria Wodzińska*, „Słowo” 1882, nr 261 – cyt. za: D. W a r z y k o w s k a - W i e r c i o c h o w a, *Muza Słowackiego i Chopina. Opowieść biograficzna o Marii Wodzińskiej*, Warszawa 1986, s. 233).

⁸⁹ S ł o w a c k i, *List do matki z 21 sierpnia 1838 roku*, s. 304.

⁹⁰ *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, s. 176.

⁹¹ Dz. cyt., s. 77-79.

– A. S.] i dla otoczenia”, a „matka, kobieta egzaltowana i przewrażliwiona, nie mu na odległość pomoc nie mogła”⁹².

Na takie sposoby szuka się usprawiedliwienia, którego poeta wcale przecież nie potrzebuje. Założenie, że Słowacki pozostawał pod oddziaływaniem „prymitywu duchowego”, chociaż ostateczne zerwanie z Kołem Towiańskiego dokonało się szybko, przy tym na dwa lata przed powstaniem listu o polonezach Chopina, zdaje się sugerować, iż wartość jego poezji z tego okresu jest równie wątpliwa. A przecież późna twórczość Słowackiego nie wskazuje na to, że jej autor jest osobą, w której ciele i umyśle dokonano spustoszeń – choć zdarzały się i takie odczytania⁹³. Aluzje dotyczące się wpływu gruźlicy na poetę, można skwitować odpowiedzią utrzymaną w podobnej konwencji: przecież ta sama choroba nękała Chopina, więc może miał rację Słowacki doszukując się w jego muzyce elementów chorobliwych? Pozostałoby to w zgodzie z tymi wszystkimi interpretacjami muzyki Chopina – począwszy od zawartych w książce Liszta – w których daje o sobie znać „idiom *morbidezny*” każący zakładać, że „człowiek chorowity i cierpiący musi w swej muzyce dać wyraz przede wszystkim owej słabości, cierpieniu i chorobie”⁹⁴.

Trudno też zgodzić się z formułami określającymi ów list mianem „kompromitującego pisma”, „stkiem zjadliwych i niesprawiedliwych inwektyw pod adresem Chopina”⁹⁵, listem „pełnym straszliwych obelg pod adresem Chopina”⁹⁶, czy też domysłami traktującymi list Słowackiego jako wyraz zawiści „d o b i j a j ą c e g o s i ę o u z n a n i e [podkr. A. S.]”

⁹² Dz. cyt., s. 165.

⁹³ Zob. A. M a ł e c k i, *Juliusz Słowacki jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, Lwów 1901. Autor krytykując „chorobliwą fantazję” oraz „mglistości mistyczne” Słowackiego sugeruje, że poeta to „ślepe narzędzie w dłoniach czegoś drugiego, co by trudno było sprowadzić do jakiejś nazwy” (t. III, s. 95), a *Król-Duch* jawi mu się jako „fałsz filozoficzny i moralny” (t. III, s. 457). Znakiem odwrócenia tej tendencji w badaniach nad późną twórczością Słowackiego jest konferencja naukowa, która odbyła się pod koniec lat siedemdziesiątych w Warszawie. Referaty na niej wygłoszone zostały zebrane w tomie *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje. Sympozjum Warszawa 10-11 grudnia*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.

⁹⁴ M. T o m a s z e w s k i, *Chopin na nowo odczytany*, Kraków 1996, s. 151. Wynikiem takiego rozumowania jest na przykład wierszyk z 1947 roku A. M. Swinarskiego *Stuchając Chopina*: „Żółkną chore klawisze – i nawet scherzo jest chore na romantyczne suchoty...” – oto jego próbka.

⁹⁵ M. C i e ś l a - K o r y t o w s k a, *Dlaczego się minęli?*, [w:] t a ż, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 80.

⁹⁶ J. M. R y m k i e w i c z, *Chopin Fryderyk*, [w:] t e n ż e, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 64.

poety, dla którego osoba Chopina „była bolesnym cierniem”⁹⁷. Słowacki w latach czterdziestych zdecydowanie już nie zabiegał o uznanie dla swoich dzieł (czego dowodzą chociażby fragmenty interesującego nas listu).

Zacytujmy jeszcze raz Juliusza Kleinera, który z właściwą sobie wnikliwością, tak oto komentuje ów dyskusyjny list:

Sąd to niewątpliwie przesadnie jednostronny i przez to niesprawiedliwy, ale oparty jednak na istotnych pierwiastkach muzyki Chopina; toteż jakkolwiek razić nas może ta ocena, jest ona przecież jedynym sądem Słowackiego o utworach muzycznych, który okazuje wniknięcie w istotę dzieła⁹⁸.

Słuszna to uwaga, choć wywołująca reakcje polemiczne. Na przykład Jerzy Starnawski skłonny jest mniemać, iż Kleiner nie docenia wpływu muzyki na Słowackiego oraz uznaje, iż poeta mógł być kompetentnym krytykiem muzycznym, gdyż „znał dobrze wielką muzykę europejską i wczuwał się w istniejące wówczas zjawisko wzajemnego przenikania sztuki”, chociaż „europejskiego znaczenia Chopina nie odczuł”⁹⁹, mi jednak bliższa jest konstatacja Kleinera. Poeta, owszem, bywał często w operze, ale czy właśnie muzyka zachwycała go w niej najbardziej? Sposób percepcji sztuki muzycznej przez Słowackiego ukazuje jego relacja z obejrzanego w Paryżu *Roberta Diabła* Meyerbeera:

W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie w teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionej zupełnie *a jour* – za kolumnadami widać cmentarz oświetlony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i każdy ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą na grobie – te się z wolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – za wybiciem zegaru wszystkie upadają [...]. Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżycy – uderzył silnie moją imaginacją. W orkiestrze po raz pierwszy użyto bębnów, kotłów, dzwonków – i wszystkiego co tylko sobie [można] wystawić [...]. Słowem: *L’opera a fait un pas*¹⁰⁰.

Komentarz ten rozbraja swoim brakiem zainteresowania dla dźwiękowej strony opery. Oprócz krótkiej wzmianki o zastosowaniu bogatego instrumentarium (głównie instrumentów perkusyjnych), co zresztą i tak zdaje się nie wzbudzać w nim większych emocji, Słowacki całą swoją uwagę skupia

⁹⁷ Cieśła - Korytowska, *Dlaczego się minęli?*, s. 81.

⁹⁸ Kleiner, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, s. 177.

⁹⁹ Starnawski, dz. cyt., s. 183, s. 186.

¹⁰⁰ *List do matki z 10 grudnia 1831 roku*, s. 35.

na efektach scenograficznych, które widzi oczami poety, a może raczej – malarza. Podobny wydzźwięk ma wzmianka o *Niemiej z Portici* Aubera. Po ogólnikach w stylu „opera tak jest ładną, że oprócz *Freischütza* nic podobnego nie znam”, poeta, swobodną modulacją, przechodzi do informacji o grającej główną rolę tancerce, słynnej Taglioni, która według niego jest „nieładna, ale tak zgrabna, iż mówią wszyscy, że na świecie nic podobnego widzieć nie można”¹⁰¹. Co do *Wolnego strzelca* Webera, który stał się dla Słowackiego ideałem opery – zachwyty ten pozostawał w zupełnej zgodzie z duchem epoki. Według Alfreda Einsteina, dzieło Webera zrobiło zadziwiającą karierę w romantyzmie. Nie wiemy też, co poetę tak naprawdę zachwycało: Weberowski styl charakteryzujący się „subtelnym potraktowaniem grup instrumentalnych i poszczególnych instrumentów”, gdzie na plan pierwszy wysuwa się „zwarte tremolo smyczków, niski rejestr klarnetów, ponure akcenty puzonów, przenikliwe staccata rogów”¹⁰²? Sądząc po znanych recenzjach operowych Słowackiego, raczej typowe dla Webera wyczucie scenicznego efektu, podkreślające tok akcji¹⁰³. A może po prostu poetę zaintrygowała akcja opery? Tymczasem w liście dotyczącym muzyki Chopina poeta wskazuje na elementy melodyki i harmoniki i – mimo krytycyzmu – poświęca jej dużo więcej uwagi niż – na przykład – Zygmunt Krasiński, człowiek wrażliwy przecież na muzykę¹⁰⁴ i ceniący kompozycje Chopina, skoro z okazji festynu organizowanego przez Potocką, na którym on być nie mógł pisał: „Chwała Bogu, że się udało i że zadźwięczały palce Szopenowe na fortepianie onym [tj. kupionym Delfinie przez Krasińskiego – A. S.]. Nie pączków, ale tych dźwięków nie słyszanych żal mi”¹⁰⁵.

¹⁰¹ *List do matki z 7 marca 1832 roku*, s. 42.

¹⁰² E i n s t e i n, dz. cyt., s. 123.

¹⁰³ Einstein dostarcza takiego, między innymi, przykładu: „W wielkiej scenie Agaty, przy słowach *Welch schöne Nacht!*, roztacza się przed nami cały przepych rozgwieżdżonego nieba w jasną, letnią noc” (dz. cyt., s. 122).

¹⁰⁴ Świadczy o tym, chociażby, następujący fragment z jego listu do Delfiny Potockiej: „Gdym Babuiną szedł [...], przy kościele, z domu jakowegoś na Babuino ozwała się muzyka – i śpiewy, a piękne, a śpiewały hymn, któryś grywała w Heidelbergu Piusowy. To drganie strun i głosów, i na tym miejscu, tak mnie nagle napadło, tak szpony sepie zatopiło mi w pierś, żem się musiał oprzeć o ścianę. Serce okrutnie pulsować zaczęło [...]. Najokropniejszy napad nerwowy zmusił mnie usiąść na schodach kościoła tego, na węgle tej ulicy, i grały struny, i śpiewała pieśń, jakby zmartwychwstający grali i śpiewali, bo to pieśń życia pełna i ruchu porywającego do czynów i nadziei [...]” (Z. K r a s i ń s k i, *List do Delfiny Potockiej z 8 stycznia 1848 roku*, [w:] t e n ż e, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, t. III, Warszawa 1975, s. 574).

¹⁰⁵ Tamże, s. 225.

Pozostałe wzmianki o Chopinie w listach Krasińskiego do Potockiej mają charakter zgoła inny:

Biedny Chopin, więc Lelia [czyli George Sand – A. S.] w końcu uznała, że lepszy brat choćby konający, niż najzdrowszy umizgnik?¹⁰⁶.

I jeszcze:

Dobrześ zrobiła, że tego biednego Szopena usłyszenia, jeszcze nim zgaśnie, obrałaś sposobność. Wszyscy powtarzają, że Sandowa jego w księciu Karolu wystawiła¹⁰⁷.

Biedny Chopin. Wosk się dotknął ognia spod ziemi, ognia z piekieł i stopniał. Wszyscy, co tylko się jej dotknęli, skończyli na przekleństwie. To Don Juan w spódnicy¹⁰⁸.

Podobne cytaty można by mnożyć.

Słowacki inaczej – nie używa formuł w stylu „biedny Chopin”... , ale skupia się raczej na muzyce i próbuje wyjaśnić, dlaczego nie może dołączyć do chóru głosów zachwycających się nią. I jego wypowiedź nie dowodzi wcale, że poeta „nie rozumiał muzyki Chopina”¹⁰⁹. W odczuciu Słowackiego jest to muzyka „enerwująca” ze względu na nasycenie „semitonami i dyssonansami łaskoczącymi po wszystkich nerwach”, na „kwaśno-melancholiczną potęgę i sztukę drażnienia nerwów” oraz na „błyskotność kolorów”. W zupełnie podobny sposób, oczywiście z pominięciem sądów wartościujących, piszą muzykolodzy o twórczości „późnego Chopina”. Należy bowiem wziąć pod uwagę fakt, że opinia Słowackiego wcale nie musi dotyczyć całej pochopinowskiej spuścizny muzycznej. Styl Chopina przechodził przecież różne fazy ewolucji, a charakterystykę uczynioną przez Słowackiego trudno byłoby przecież odnieść na przykład do mazurków. Poeta zatem mógł grać na fortepianie zachwycającego go, chociaż trudnego, krakowiaka oraz walce powstałe najpóźniej w latach trzydziestych (bo tak datowane są listy Słowackiego, donoszące o jego dokonaniach jako pianisty), a za kilka lat wypowiadać się krytycznie o melancholijnych polonezach¹¹⁰. A że rzeczywiście niektóre

¹⁰⁶ Tamże, t. II, s. 295.

¹⁰⁷ Tamże, t. III, s. 237.

¹⁰⁸ Tamże, s. 635.

¹⁰⁹ A. C z a r t k o w s k i, Z. J e ż e w s k a, *Chopin żywy*, Warszawa 1959, s. 505.

¹¹⁰ Nie jest zatem tak, jak sugeruje Jarosław Marek Rymkiewicz kwitujący swoje osobliwe dywagacje konkluzją: „Krótco mówiąc, kto posłucha nokturnów czy mazurków, ten się wyrzyga (wyrzyga część duszy)” (dz. cyt., s. 64).

z nich miały charakter melancholijny, dowodzi sam Chopin, który w liście do wydawcy określił swoje polonezy tworzące opus 26 (czyli *Polonez cis-moll* i *es-moll*) mianem „*polonaises mélancoliques*”¹¹¹.

List Słowackiego powstał w roku 1845. Lata 1841-1845 w życiu Chopina Mieczysław Tomaszewski określa mianem „fazy romantyzmu refleksyjnego” wymieniając charakterystyczne dla skomponowanych w tym czasie dzieł (między innymi trzech ostatnich polonezów: *fis-moll* op. 44, *As-dur* op. 53 oraz *As-dur* op. 61):

Zwiększona zostaje rola barwy dźwięku, zwiększona subtelność harmoniczna przy rosnącej wciąż chromatykacji i romantycznym skupieniu na brzmieniu. W planie tonalnym przeważają układy paradygmatyczne, symetria bywa porzucana na rzecz proporcjonalności. Faktura ulega polifonizacji, forma ulega rozchwianiu¹¹².

Chopin stosuje cały wachlarz dysonansów, które pozostawia bez rozwiązania. Są to na przykład akordy z dodaną sekstą lub septymą na wszystkich stopniach, czterodźwięki septymowe na VII stopniu z kwartą zamiast tercji oraz charakterystyczna dominanta septymowa z sekstą zamiast kwinty. Dodatkowo kompozytor podkreśla jeszcze akcentami dźwięki obce. Postanawia przy tym uwypuklić nastrój. Śledząc ewolucję stylu Chopina, Maria Piotrowska zauważa, że u „późnego Chopina” w przebiegach muzycznych „akcja” cofa się na plan dalszy, ustępując miejsca „nastrojowi” artykułowanemu w szczególnie wyrazisty sposób, a ów wyraz przeżyć określano jako „dziwaczny nieraz do niezrozumiałości”¹¹³. Bo Słowacki w swych osądach, wbrew pozorom, wcale nie był osamotniony.

Współczesnym wydawały się jego [tzn. Chopina – A. S.] kompozycje dziwaczne, „chorobliwie ekscentryczne” (Schumann), a Field [...] zawarłszy znajomość z Chopinem mówił wręcz o „talencie tchnącym aurą pomieszczeń zamieszkiwanych przez ludzi chorych”. [...] Niewątpliwie, uczuciowość Chopina doprowadzona do przesady mogła dać efekty patologiczne

pisze Alfred Einstein¹¹⁴, a sądy utrzymane w tym tonie cytują też inni badacze¹¹⁵. Oczywiście, opinie te przytaczam nieco tendencyjnie, ale dopiero

¹¹¹ T o m a s z e w s k i, *Chopin...*, s. 342.

¹¹² T e n ż e, *Muzyka Chopina na nowo odczytana...*, s. 28.

¹¹³ M. P i o t r o w s k a, „Późny Chopin”, [w:] *Przemiany stylu Chopina*, red. M. Gołąb, Kraków 1993, s. 161-163.

¹¹⁴ Dz. cyt., s. 233-234.

¹¹⁵ Zob. I. P o n i a t o w s k a, *Twórczość Chopina w świetle pierwszych monografii. Przyczynek do badań nad recepcją muzyki w XIX w.*, „Rocznik Chopinowski” 1988, nr 20; Z. C h e c h l i Ń s k a, *Zagadnienie znajomości utworów Chopina i ich roli w Polsce w XIX w.*, tamże.

w świetle tego typu wywodów gwałtowne wyrzuty Słowackiego zaczynają brzmieć konsonansowo:

[...] Chorzy jesteście i chcecie, aby wszyscy podobnie wam jęczeli. Nerwami już, nie sercem czujecie... Lubicie, co wam nerwy rozczuła, a wstręt macie do zdrowych pokarmów...

W gruncie rzeczy ta wypowiedź jest nie tyle anty-Chopinowska, ile raczej anty-romantyczna. Negując istotne cechy estetyczne muzyki romantycznej ujawniające się w niektórych kompozycjach Chopina (Liszt widział na przykład w *Polonezie fis-moll* op. 44 „zapis o charakterze widzeń sennych w stylu Byrona”¹¹⁶), poeta krytykuje także *Lambra* – „obraz wieku” oraz *Godzinę myśli*, o której to Kleiner pisał, że od niej „można by rozpocząć studium romantyzmu. Skupiły się zasadnicze rysy psychiki romantycznej w owej dziwnie pięknej parze przyjaciół o piętnie chorobliwości. Bo Słowacki cechy romantyczne uznaje za chorobę duszy, jak gdyby idąc za zdaniem Goethego, że klasycyzm to zdrowie, romantycyzm to chorobliwość”¹¹⁷. Sam Słowacki w *Liście drugim do autora „Irydiona”* pisał:

Ile razy zwyczajem terazniejszych poetów chciałem zacząć kwilącą serca dyssekcją lub melancholizowaniem sztucznych obrazów prostą legendę okrasić, tyle razy mary zjawione krzyczały z krajów przeszłości: Serca nasze były zdrowe i ciała¹¹⁸.

Świetny dyrygent Bohdan Wodiczko zwykł mawiać, że nie lubi muzyki romantycznej, która „dopuszcza monstrualne przerosty, rozděcia formy, zgęszczenia i zgrubienia instrumentacji, nadmiar ekspresji, demonstrowanie własnego wnętrza, zachłystywanie się własnymi przeżyciami, koturnowy monumentalizm, patos i w gruncie rzeczy taniać pozornie głębokich jakości emocjonalnych”¹¹⁹. Alfred Einstein pisał natomiast, że romantycy „żądali

¹¹⁶ T o m a s z e w s k i, *Chopin...*, s. 343.

¹¹⁷ J. K l e i n e r, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, wstęp i oprac. J. Starnawski, t. I: *Twórczość młodzieńcza*, Kraków 1999. Podobny wydźwięk towarzyszy Kleinerowskiej interpretacji *Lambra* traktowanego przez badacza jako „studium o psychice romantycznej, o romantycznej postawie wobec świata”, którą Słowacki uznawał za „nienormalną pomimo jej piękna, pomimo jej uroku” (J. K l e i n e r, *Słowacki*, Wrocław 1969⁴, s. 59).

¹¹⁸ Cytuję za Juliuszem Kleinerem (*Juliusz Słowacki...*, t. I, s. 185).

¹¹⁹ B. P o c i e j, *Bohdan Wodiczko*, Kraków 1964, s. 12. W celu zilustrowania tej tezy wypada jeszcze raz powrócić do Zygmunta Krasińskiego, który w liście do Delfiny tak oto opisuje swoje doznania: „Otóż od kilku dni, przy wielkim osłabieniu ciała i nieutulonym smętku duszy, wszczęła się we mnie namiętność do grania samemu na fortepianie, a to oczy

od muzyki czegoś innego, pragnęli by wprawiała ich w „trans”. Pragnęli odczuwać pełnię życia poprzez wrażenia słuchowe, szukali w muzyce namiastki życia”¹²⁰. Nie jest tu oczywiście moją intencją negowanie wartości estetycznych muzyki romantycznej, czy też opowiadanie się po stronie jej przeciwników. Pragnę tylko pokazać jak różnie bywa ona interpretowana także przez muzykologów i muzyków (których nikt przecież nie posądza o małostkowość, niepoczytalność, prostactwo, „mistyczne opętanie” – wręcz przeciwnie), gdyż wypowiedź Słowackiego jest do ich głosów paralelna. List poety, który przecież „jasno widział, ile było pozy w różnych romantycznych cierpieniach, ile fałszu w różnych formach romantycznego poetyzowania życia i romantycznego chronienia się przed zadaniami realnymi w sferę fikcji”¹²¹, który „ze wzgardą” odrzucał także swoje dzieła jako „melancholiczne skargi dziecka niedorośłego” nie jest „kompromitującym pismem” napisanym przez człowieka niepoczytalnego. Jest tekstem pełnym retorycznego ferworu – owszem, ale doskonale wpisuje się w kontekst myśli „Słowackiego lat ostatnich”.

Jaki ideał muzyki preferował poeta w tym czasie? Czy znał i cenił utwory dawnych mistrzów? Trudno rozstrzygać. Relacja o kontakcie z muzyką przedromantyczną zachowała się tylko jedna.

Skibicki [...] pociągnął mnie na koncert historyczny w konwersatorium muzycznym. Dziwne to jest zjawisko – koncert historyczny. Pan Fétis, profesor, czytał rozprawę o sztuce oper od najdawniejszych czasów, a po każdej z trzech rozpraw następowały przykłady – przez pierwszych śpiewaków – i stare sztuki śpiewane były przy tych instrumentach, których dawniej używano. Nic piękniejszego dla mnie, jak słyszeć Rubiniego, naśladowującego jakiegoś śpiewaka przy akompaniamencie klawicymbału, harf i wioll. Wystawić sobie nie możecie, jakie to interesujące, jak miło wpada w ucho postęp sztuki, jak widać każdy przeskok do doskonałości, jak się wreszcie ładne wydawały arie Webera i Rossiniego na końcu śpiewane. Ścisnąłem Skibickiego za sprawioną mi przyjemność¹²².

zamknąwszy lub zgasiwszy świece. [...] Czasem zdarza się przypadkiem nuta, która zajęknie, jak niektóre z tych, którem słyszał pod ręką Twoją [...], przyciskam niektóre klawisze wzdętym sercem, powtarzam tę lub ową nutę ostrzej, silniej, jakby ona mówiła: «Ty», i jak gdybyś słyszeć moją duszę, w taki sposób wołającą mogła [...]. Ten prawdziwy krzyk serca wyrażony fałszywym akordem, potężny jest, i czuję, że nie ma wyższej dla uczucia mowy nad muzykę! Czuję wtedy, że wymowniej mówię do Ciebie niż kiedykolwiek słowami! I tak czasem przez godzinę całą gram i płaczę, czyli rozmawiam z Tobą!” (Z. K r a s i ń s k i, *List do Delfiny Potockiej z 31 grudnia 1843 roku*, t. III, s. 233).

¹²⁰ E i n s t e i n, dz. cyt., s. 51.

¹²¹ K l e i n e r, *Juliusz Słowacki...*, t. I, s. 186.

¹²² S ł o w a c k i, *List do matki z kwietnia 1832 roku*, s. 52-53.

Zastanawia, czyje kompozycje śpiewał Rubini¹²³ przy wtórze klawesynu, harf i wiol oraz czy robił to zgodnie z wymogami wykonawstwa muzyki dawnej. Prawdopodobnie nie. Raczej „romantyzował” je używając wibrata oraz innych sztuczek wokalnych popularnych w swojej epoce. Biorąc pod uwagę ten fakt, nie można apriorycznie zakładać, iż Słowacki na owym „koncercie historycznym” miał okazję wysłuchania, na przykład, dzieł barokowych, zaprezentowanych w stylu barokowym, a nie romantycznym, zmieniającym przecież w znaczny sposób ich charakter¹²⁴.

Alina Kowalczykova, podążając śladami „barokowej młodości” Słowackiego pisze, iż ten

nie lubił współczesnego malarstwa, bo przez całe życie nosił w sercu i wyobraźni taką sztukę, jaką młodzińcem poznał w Wilnie; pozostał wierny Wilnu – i barokowi, i sztuce głęboko przenikniętej duchem chrześcijańskim. Błękitowi i złotu i patosowi wileńskich ołtarzy¹²⁵.

W kontekście rozważań na temat tajników architektonicznych Wilna autorka ukazuje, jak to „asymetryczna fantazyjność panoramy miasta, rokokowa finezja barokowej architektury, nieprawdopodobny przepych sakralnych wnętrz” ukształtowały u Słowackiego „poetykę barokowej wrażliwości estetycznej”¹²⁶.

¹²³ Rubini Giovanni Battista (7 IV 1794-3 III 1854) – włoski śpiewak; tenor o niezwykłych możliwościach głosu sięgającego w górze do f². W latach 1825-45 zyskał sławę najwybitniejszego tenora w Europie. Dla niego pisał V. Bellini tenorowe partie w *Normie* i *Purytanach*. (*Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1968, s. 898).

¹²⁴ W 1829 roku Mendelssohn wykonał pierwszy raz publicznie *Pasję według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha. W relacji muzykologów wyglądało to w sposób następujący: „Było to wydarzenie typowo «romantyczne». I co za zmiany w ciągu zaledwie stu lat! *Pasję* skomponowaną przez Bacha na użytek nabożeństw i ceremonii liturgicznych przeniesiono do sali koncertowej; żeby pokazać ją łatwiej strawną skrócono ją, unowocześniono w brzmieniu i [...] «przystosowano do możliwości wykonawców»! Nie tylko zresztą do możliwości wykonawców ale i gustów publiczności. Nie był to już Bach *Biblii*, wiary luterańskiej, majestatycznej prostoty, lecz Bach zromantyzowany, sprowadzony do mendelssohnowskiej formuły. Ale właśnie te romantyczne retusze wywierały najsilniejsze wrażenie na publiczności. Dopiero z upływem lat zaczęły w XIX wieku stopniowo opadać z Bacha naleciałości romantyczne i coraz wyraźniej rysować się czyste kontury jego postaci. (E i n s t e i n, dz. cyt., s. 57).

¹²⁵ A. K o w a l c z y k o w a, *Słowacki*, Warszawa 1999², s. 47.

¹²⁶ Tamże, s. 39. Teza ta na pewno wyda się słuszna osobie uznającej zdecydowany prymat doznań z czasów dzieciństwa nad późniejszymi doświadczeniami kształtującymi ludzką osobowość. Należy jednak mieć świadomość tego, że na ową „barokową wyobraźnię” Słowackiego mogły wpłynąć także obiekty architektoniczne w stylu barokowym, które zwiedzał już po opuszczeniu kraju – na przykład w Paryżu.

Dla osoby zajmującej się zagadnieniem istnienia muzyki w dziele Słowackiego, problematyka zarysowana przez Kowalczykową odsłania nową, kuszącą perspektywę. Skoro poeta po krótkim okresie fascynacji tak definitywnie odwrócił się od muzyki romantycznej, której swoistym uosobieniem jest Chopin, to może posiadał predylekcję do kompozycji przedromantycznych? Przecież bywając we wspaniałych wileńskich kościołach św. Jana, św. Katarzyny i innych, Słowacki zobligowany był niejako do wysłuchania rozbrzmiewającej w nich muzyki. A ponieważ instrumentem nieodzownym w kościele są organy, mistrzami zaś muzyki organowej – kompozytorzy barokowi, prawdopodobnie dzieła ich wykonywali również organiści romantyczni; chociażby genialny wirtuoz Józef Renner działający w tym czasie w Wilnie, czy „metr” Słowackiego – Józef Fok zatrudniony przy kościele św. Jana¹²⁷. Stąd Słowacki miałby okazję zetknięcia się z polifonicznymi dziełami Buxtehudego, Bacha, Haendla, co mogłoby z kolei wpłynąć na „polifoniczną” strukturę jego wyobraźni. Istnieje w estetyce muzycznej teza, że człowiek zdeterminowany jest przez dwa typy myślenia: „czy tego chcemy, czy nie, świadomie lub podświadomie – myślimy fugą, myślimy sonatą”¹²⁸.

Biorąc pod uwagę fakt, że badaczom poezji Słowackiego zdarza się dopatrywać w sposobie jej ukształtowania odpowiedników muzycznej formy fugi¹²⁹, można by przypuszczać, że on „myślał fugą”. Ale nawet jeżeli tak było, nie możemy – jak uczyniła to Kowalczykowa w odniesieniu do sztuk plastycznych – uznać, że przyczyniła się do tego atmosfera „barokowego” Wilna z lat, kiedy przebywał w nim Słowacki. Wprawdzie życie muzyczne

¹²⁷ Obu artystów wymienia A. Miller w pracy *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745-1865). Studium z dziejów kultury polskiej*, Wilno 1936 (rozdział IV: *Muzyka w Wilnie u schyłku w. XVIII i początku w. XIX (1775-1831)*), s. 154-196).

¹²⁸ B. P o c i e j, *Myśleć fugą, myśleć sonatą...*, „Ruch Muzyczny” 2000, nr 3, s. 6-7. Myśleć fugą – „rozwijając muzykę wzdłuż i wszerz; rozwijać polifonicznie – imitacyjnie i kontrpunktycznie [...]. Takie rozwijanie utworu musiało się wprawdzie w jakimś momencie skończyć, lecz można je było dowolnie przedłużać [...], fuga jest formą potencjalnie otwartą”. Inaczej sonata – forma zamknięta. Myśleć sonatą – „myśleć tematycznie, harmonicznym, architektonicznie – budowy proporcjonalnej, zamkniętej, wykończonej”.

¹²⁹ J. Tenner widzi fugę we fragmencie *Balladyny* (dz. cyt., s. 521-522), J. W. Reiss w *Lilli Wenedzie* – chóry z fugami (dz. cyt., s. 7). T. Makowiecki tworzy zupełnie nową formę muzyczną o nazwie „wariacje typu «fugi»” w odniesieniu do *Kuligu, Mnicha, Araba, Ojca zadżumionych, Poema Piasta Dantyszka* (dz. cyt., s. 22), a S. Makowski widzi „fugi” w *Uspokojeniu* (dz. cyt., s. 72). O polifonicznej strukturze dzieła Słowackiego wspomina też A. Okońska (*Wpływ opery na dramaty Słowackiego. Charakterystyka ogólna*, s. 124) oraz D. Seweryn (zob.: „*Gisant*” – „*Transi*”, czyli *fuga na skrzypce solo i Nasz brat, ten umarły, czyli kanon per motum contrarium*, [w:] t e n ż e, *Słowacki nie-mistyczny*, Lublin 2001).

w Wilnie kwitło, ale koncentrowało się ono wokół muzyki klasycznej i romantycznej (popularne były zwłaszcza dzieła mistrzów homofonii: Haydna, Mozarta, Webera, Schuberta). Wyparła ona, nawet z kościołów, chorał gregoriański oraz polifoniczne kompozycje liturgiczne¹³⁰. Słowacki jednak miał kontakt z muzyką organową i polifoniczną – czy to podczas pobytu w Wilnie, czy też w trakcie zwiedzania kościołów, jakie napotykał na emigracji. Gdyby było inaczej, nie udałoby mu się stworzyć tak wielu pięknych metafor oddających ducha gry na organach, na czele z tymi w genialnym *Uspokojeniu*. Spośród nich warto wymienić jeszcze interesującą metaforę utworzoną w pisanym z Florencji liście do matki, gdzie poeta świątynię przemienia w organy, kolumny – w piszczałki organowe, a wiatr – w organistę:

O, piękniej było, kiedym sam siedział przy księżycu między kolumnami olbrzymiego kościoła Jowisza, u stóp Akropolis ateńskiej. Wiatr przedzierając się przez te kolumny grał na nich jak na organach¹³¹.

Wśród instrumentów najczęściej pojawiających się w dziełach Słowackiego, obok harfy i liry, Juliusz Kleiner wymienia – właśnie organy, a właściwie „złote organy”¹³². Zdarza się też, że organizacja brzmieniowa utworu prowokuje badacza do pisania o „organowej mocy spokojnej” tchnącej z dzieła Słowackiego¹³³. Pojawiają się u poety także bezpośrednie nawiązania do polifonii. W pierwszej pieśni *Beniowskiego* czytamy:

¹³⁰ U A. Millera można wyczytać, że pod koniec XVIII w. w Wilnie „zmienił się duch muzyki katedralnej i innych kościołów, ulegając współczesnym prądom w muzyce europejskiej. Zaczyna podupadać kant gregoriański; na chór wkracza muzyka nowoczesna, posiłkująca się formą oratoryjną. A ponieważ oratoria współczesne Tellemanna, Hassego, Grauna, Haydna, a nawet msze tej epoki, komponowane w Niemczech, pisane były w stylu operowym, panującym wszechwładnie na zachodniej scenie – przeto rychło doszło do zbanalizowania tego stylu u drugorzędnych kompozytorów” (dz. cyt., s. 157).

¹³¹ S ł o w a c k i, *List do matki z 21 sierpnia 1837 roku*, s. 271.

¹³² *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, s. 200. Przykłady występowania w poezji Słowackiego nazwy „organy” odnotowuje I. E. Kubiak (*Słownictwo muzyczne w poezji Juliusza Słowackiego*, praca magisterska napisana na seminarium z literatury romantyzmu pod kierunkiem prof. dr hab. D. Paluchowskiej, Lublin 1996, s. 119-120; mps.).

¹³³ Do utworzenia tej analogii sprowokował Kleinera następujący fragment *Genesis z Ducha*: „Na skałach Oceanowych postawiłeś mię, Boże, abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle uczułem w przeszłości Nieśmiertelnym, Synem Bożym, stwórcą widzialności i jednym z tych, którzy ci miłość dobrowolną oddają na złotych słońcu i gwiazdach” (K l e i n e r, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, s. 273).

[...] – Nasz bohater
 Dom swój opuszczał ze swym starym sługą,
 Jak opuszczała swój dom panna Plater.....
 A kiedyś, dawniej, Czarnecki z kolczugą.....
 Ach tak, jak później nasz Sejmowy krater,
 Który wybuchnął wielką, jasną fugą
 Z Warszawy – Wisłę przewędrował promem...
 I mówi, że jak ślimak wyszedł z domem...

(*Beniowski. Poema, pięć pierwszych pieśni*, pieśń I,
 w. 337-344)

Dociekania dotyczące predylekcji czy umiejętności muzycznych poety mogą być uznane przez osoby ostrzegające przed popadnięciem w tak zwany „biografizm” w interpretacjach literackich za niepotrzebne czy wręcz błędne. Zupełnie niesłusznie. Problematyką tą warto się zająć przynajmniej z dwóch względów. Po pierwsze – dlatego, że często przywoływana jest ona przez badaczy, a tym samym stanowi przyczynek do badań nad ich sposobem percepcji dzieła Słowackiego. Po drugie – zainteresowania, czy wykształcenie muzyczne autora, wydają się istotne przy analizie jego wiersza, chociażby z tego powodu, że znajomość zasad, jakimi rządzi się utwór muzyczny, mogła zostać niejako „przetransponowana” przez poetę na dzieło literackie. Takie właśnie jest rozumowanie J. Kleinera, kiedy pisze:

[...] ogromnie ważnym faktem staje się u poetów znajomość innych sztuk; potęgując bowiem wrażliwość poety w danym zakresie, dając mu poznać nowe pierwiastki, nowe środki artystyczne, tym samym ułatwia rozszerzenie granic poezji¹³⁴.

Wspominałam już list Słowackiego, w którym poeta, opisując swoje dokonania jako pianisty, a także kompozytora („skomponowałem był walec do tańcowania, który się bardzo wszystkim podoba”), zaczyna domniemywać, że część jego władzy twórczej „musiała wylewać się przez końce palców na klawisze”, po czym dodaje: „– Chciałbym, żeby nie tak było, bo wtenczas muzykę poświęcę, jak wiele innych rzeczy poświęciłem dla tego głodnego węża, co mię gryzie”¹³⁵. Może zatem, kiedy Słowacki zaprzestał już gry na pianinie, proces przez niego wspomniany nabrał kierunku odwrotnego

¹³⁴ *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, s. 165. Alicja Okońska natomiast stwierdza: „[...] nie ulega wątpliwości, że dźwięczne strofy Słowackiego nie miałyby już w pierwszych utworach tego (jak sam określił) „rewelatorstwa muzyki”, gdyby nie jego stały kontakt z muzyką” (dz. cyt., s. 97).

¹³⁵ S ł o w a c k i, *List do matki z 21 sierpnia 1838 roku*, s. 304.

i okaże się, że muzyka w jakiś sposób „spływała z pióra na kartkę papieru” tworząc „muzyczny” świat jego wierszy? Oddajmy znowu głos poecie.

– Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów – bo je mają podszeptane... a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, to jest dzwonią jakimś tajnym wspomnieniem w każdym duchu.

Mickiewicza cała potęga w tym rewelatorstwie słów – czasem malarz, przechodzący na poetę, jest w słowach rewelatorem kolorytu... Dant – Wiktor Hugo... Muzyk na poetę przeszedłszy znajduje rewelatorskie wyrazy dźwięku. – Po tej wielkiej liczbie dziś muzyków, kiedyś wielka liczba będzie harmonistów poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku – aż pójdą wyżej...¹³⁶.

Zatem spoglądanie na losy poety pod kątem jego muzycznych zainteresowań nie jest, w tym przypadku, nieuzasadnione. Bardziej niebezpieczne wydaje się budowanie subiektywnych analogii sugerujących na przykład, że Słowacki to właściwie Chopin, tylko przemieniony w mistrza słowa. A w analogie takie ucieka się często wtedy, gdy badając „muzyczność” poezji Słowackiego dochodzi się do wniosku, że tak naprawdę nie wiadomo, na czym ona polega. Za przykład może posłużyć tu konstatacja Jana Łosia, który badając wersyfikację „muzycznego” wiersza Słowackiego bezradnie stwierdza:

Można tylko zauważyć, że muzykalność ta przypomina raczej utwory muzyczne w wyższym stylu, ma charakter może najbardziej zbliżony do muzyki Szopena¹³⁷.

Stosunkowo łatwo jeszcze wyobrazić sobie, że gdyby Słowacki był kompozytorem, swoje wczesne utwory napisałby w stylu Chopina – i to raczej młodego Chopina – potem jednak na pewno dążyłby do innego muzycznego ideału. Być może byłaby nim polifonia.

Na problem ten można też spojrzeć nieco inaczej. Uznając, że Słowacki jest poetą „muzycznym”, można podjąć próbę analizy muzyki jego poezji... Spróbujmy zatem odpowiedzieć na pytanie, co badacze rozumieją przez pojęcie „muzyczna” poezja czy „muzyczny” poeta i – w tym kontekście – ustalić, w jaki sposób „słuchają” poezji Juliusza Słowackiego.

¹³⁶ J. S ł o w a c k i, *Raptularz*, [w:] *Dzieła*, t. X, red. J. Krzyżanowski, oprac. W. Florian, Wrocław 1949, s. 549-550.

¹³⁷ Ł o ś, dz. cyt., s. 238.

MELODIE, RYTMY, HARMONIE

W historii literatury zdarzali się niejednokrotnie poeci, którzy niejako narzucali odbiorcy odczytywanie swoich wierszy przez pryzmat muzyki – na przykład T. S. Eliot wyznał, że pisząc *Four Quartets* myślał o *Kwartetach* Beli Bartoka, K. I. Gałczyński natomiast miał nieskromny zwyczaj mówienia o napisanych przez siebie poematach „moje fugi poczwórne”. Do grona tego nie możemy jednak zaliczyć Juliusza Słowackiego. Słowacki raz jeden w *Raptularzu* wspominał o „rewelatorstwie dźwiękowym w *Żmii* i pierwszych płodach”, a mimo to niemal od początku swojego istnienia jego poezja prowokuje do odczytywania jej w kontekście problematyki dźwiękowo-muzycznej. Najprostsza odpowiedź kwitująca przyczynę tego zjawiska wiązałaby się z faktem, że Słowacki dość często operuje słownictwem oraz skojarzeniami muzycznymi¹³⁸.

Jeżeli Mickiewicz porównywał karczmę żydowską „z przodu do korabia, a z tyłu do świątyni”, w dalszym zaś ciągu do Żyda, gdy się, modląc, kiwa” – to w porównaniach tych nie zatracił ani jednego charakterystycznego szczegółu rzeczywistości [...]. Słowackiemu drewniana oberża, w której rozlega się wesoły gwar tańczących, nasuwa na myśl „skrzypce olbrzyma napełnione Mirmidonami”. [...] Smugi deszczu są u Słowackiego „strunami”, chmara ćwierkających wróbli – „harfą szarą”, szkło, gdy pęka „nie mogąc wytrwać ogniovi” – staje w „gwiaździstych ranach”, stary połatany płaszcz rapsoda zmienia się w błękitną chmurę

– pisze Ignacy Matuszewski chcąc dowieść, iż „wyobraźnia Słowackiego jest wyobraźnią mieszaną, łączącą w sobie muzyczną rozlewność z plastyką”¹³⁹. Nietrudno zauważyć, że autora interesuje w tym przypadku nie tyle „muzyka wiersza” – czyli pewna organizacja wersyfikacyjna, czy dźwiękowa, która prowokowałaby do tworzenia analogii z muzyką – ile raczej „muzyka w wierszu”, pozostająca w warstwie tematycznej utworu literackiego. Na podobnej zasadzie wzmianki o muzyce, śpiewakach, instrumentach w poezji Słowackiego znalazły się też w rozprawach Kleinera¹⁴⁰ i Boleskiego¹⁴¹. Kleiner

¹³⁸ Udowodniała to Iwona Ewa Kubiak w swojej pracy magisterskiej (dz. cyt.).

¹³⁹ M a t u s z e w s k i, dz. cyt., s. 153, 183. Łudząco podobnie brzmią uwagi Reissa: „Smugi deszczu” są u niego strunami. „Chmara ćwierkających wróbli” jest „szarą harfą”. Gdy w roku 1839 w liście do Konstantego Gaszyńskiego pisał o nieszczęśliwym Bonawenturze Niemojewskim, jego obłąkany umysł nazywał „harfą, która jęczy, rwąc się wszystkimi strunami”. Wszędzie więc porównania i przenośnie muzyczne” (R e i s s, dz. cyt., s. 7).

¹⁴⁰ K l e i n e r, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, s. 192.

zaznaczył na dodatek przy tej okazji, że Słowacki często „widzi muzyka i instrument jego”, a „obraz śpiewaka czy instrumentu góruje nad przedstawieniem muzyki”¹⁴². Można by zatem pytać, czy i tego rodzaju praktyki poetyckie dają asumpt do mówienia o Słowackim jako „najsztubtelniejszym muzyku w poezji”? Polemizując z Manfredem Kridlem, który „przywoływane instrumenty muzyczne traktował tylko jako element tworzenia i rodzaj poetyckiej metafory”, Iwona Ewa Kubiak uznaje, że pierwiastki te – obok „terminów muzycznych, formy pieśni w utworach, śpiewających postaci, spojrzenia poety na muzykę jako sztukę – tworzą „muzyczną przestrzeń wiersza”¹⁴³. Stanowisko to, jeśli przypomnimy sobie uwagi Prąca na temat pamięci jako czynnika aktywizującego „margines niedookreślenia”, który pozostawia dla innych sztuk prawdziwie wielkie dzieło, wydaje się słuszne. Faktycznie terminologia muzyczna, użyta w dziele literackim, może wywołać skojarzenia ze sztuką dźwięków i uczynić z niej nieodzowny kontekst interpretacyjny. Ale czy to właśnie dzięki tym elementom, pozostającym na płaszczyźnie świata przedstawionego, wiersz staje się „muzyczny”? Od przywoływania słownictwa związanego z muzyką nie stroni też Cyprian Norwid, a przecież jakże często zarzuca mu się „wyłącznie literackie odczucie muzyki” od czego, zdaniem badaczy, chlubny wyjątek stanowi jedynie *Fortepian Szopena*¹⁴⁴. Czyżby aż tak silnie na interpretacjach badawczych zaważyły

¹⁴¹ A. B o l e s k i, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 40-47, 130-134.

¹⁴² K l e i n e r, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, s. 196, 198. Również w rozprawie Stefani Skwarczyńskiej pojawia się konstatacja mówiąca, że „poeta w sposób bardzo p l a s t y c z n y [podkr. A. S.] oddaje walory muzyki” (dz. cyt., s. 91).

¹⁴³ K u b i a k, dz. cyt., s. 13, 18.

¹⁴⁴ T. F i l i p, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena” ze stanowiska poety odczytany*, Kraków 1949, s. 42. Kuszaco jawi się tu perspektywa badawcza, jaką zarysowuje Kleiner przy okazji uwag na temat metaforyki Mickiewicza i Słowackiego. Jego zdaniem metafora tym różni się od porównania, czym „akord kilkudziesiękowy od kolejnego następstwa tych samych dźwięków; akord nie jest skrótem kilkunastowej frazy muzycznej, ani ona nie jest rozwinięciem akordu; są to różne twory pomimo użycia tych samych elementów, [...] percepcja kilku odrębnych tonów jest tak samo różna od percepcji akordu, jak odmienna jest od recepcji porównania recepcja metafory. [...] Porównanie zasadniczo uplastycznia – metafora często nasuwa tylko melodię jakąś, jakieś odczucie zmienionej tonacji lub wtóru muzycznego. [...] Istotą porównań jest świadome ukazanie analogii wyraźnych, gdy metaforą wypowiada się spontaniczna dążność do myślenia analogicznego, odczuwająca jedność różnorodnych zjawisk”. (J. K l e i n e r, *Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego*, Wrocław 1948, s. 6, 7, 8). Zatem metafory „muzyczne” byłyby tym elementem, który najsilniej spaja poezję z muzyką, gdyż każde czytać wiersz tak, jak słucha się muzyki. Rozumując w ten sposób można dojść do wniosku, że poezja Słowackiego wydaje się badaczom bardziej „muzyczna” niż liryka Norwida, gdyż operuje

sądy romantyków o muzyce w poezji Słowackiego? Znamienny jest bowiem fakt, że dla większości rozpraw, które obrały sobie za przedmiot „muzyczność” liryki Słowackiego, punkt wyjścia stanowi, zbanalizowane już częstością przywołań zdanie Zygmunta Krasińskiego

nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził, a w tej jego muzyce niesione Beethovena tonami płyną farby Correggia, farby Rafaela.

Pisałam już o tym, że dziewiętnastowieczne elity kulturalne wykazywały dużą wrażliwość na muzykę. Stąd częste przyrównywanie zjawisk literackich do muzycznych, a poetów do kompozytorów. Dlatego też z odpowiednim dystansem należy traktować paralele tworzone pomiędzy Słowackim a Chopinem, Lisztem, Paganinim, Beethovenem.... Romantynom po prostu z łatwością przychodziło budowanie muzycznych metafor w stylu cytowanej opinii Krasińskiego o Słowackim, któremu po latach, na marginesie wykładu o *Balladynie*, jak echo zawtóruje Cyprian Norwid:

Na pierwszy rzut oka *Balladyna* wydaje się fantazją w luźnym bardzo znaczeniu tego luźnego określnika – tak wydała się ona doraźnej masie czytelników po ukazaniu się świeżo wyszłą książką. Tak, niestety, podobno i dziś dla większej liczby literatów wydaje się ta tragedia. A przyczyna tego leży raz w tym, iż Juliusz nie był *architektem* jak Zygmunt, ani *rzeźbiarzem* jak Mickiewicz, choć mógł bywać i tym, i owym, i poetą – *muzykiem* nawet, co wszelako po szczególnie Opatrzność Bohdanowi wydzieliła¹⁴⁵.

Przypominają się w tym momencie ostrzeżenia Czesława Zgorzelskiego, który w kontekście rozważań nad „muzyczną” metaforyką wprowadzoną przez romantycznych krytyków do analizy poezji, słusznie kwestionował właściwe współczesnym historykom literatury „bezkrytyczne przejmowanie tradycji wyrosłej na gruncie innego pojmowania spraw sztuki bez właściwego ich

część) „muzycznymi” metaforami, podczas gdy Norwid sięga przeważnie po „muzyczne” porównania – kiedy na przykład uczy, jak namalować portret śpiewaka: „I osobie tej papier zmięty daj do ręki/ A tło niech będzie całe z nut, które – jak dźwięki – / Niechaj się przekreślają w gamy, w strofy, w pęki” ([*Nie myśl, nie pisz...*], w. 11-13, [w:] *Pisma wszystkie*, t. II, s. 263), czy przywołuje motyw klawiszy fortepianowych: „I dnie opuszczać będę jak klawisze”... (*Do mego brata Ludwika*, w. 129, tamże, t. I, s. 72) lub pianisty: „Jak muzyk, ostatniego gdy dotknął klawisza”... (*Pompeja*, w. 131, tamże, t. III, s. 23). Słowackiemu bliższa jest metafora narzucająca poezji całkiem nowe sensy. Inaczej wszak odczytuje się wers „I dzwoni cicha dusza – muzyczna” ([*Anioł ognisty – mój anioł lewy ...*], w. 10 [w:] *Dzieła wszystkie*, t. XII, cz. I, s. 221) niż – „dzwoni cicha dusza jak muzyka”.

¹⁴⁵ C. N o r w i d, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. (Z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)*, Paryż 1861, [w:] *Pisma wszystkie*, t. VI, s. 465.

przemyslenia”¹⁴⁶. Wypadałoby zatem zastanowić się nad wartością tych romantycznych – a jakże popularnych i dziś – sądów dotyczących poezji Słowackiego.

Zdanie wyjęte z rozprawy Z. Krasieńskiego jest bardziej nasycone poetycką metaforą, dlatego – gdy wyłączyć je z kontekstu – brzmi nieco niejasno, tym samym zostaje zepchnięte do roli efektownego frazesu. A przecież Krasieński poprzedził je obszernym, choć także w poetyckiej konwencji utrzymanym, wywodem na temat swojego pojmowania „muzycznej” poezji Słowackiego. Dlatego warto ów kontekst, przynajmniej częściowo, przytoczyć.

Traktując Mickiewicza jako „siłę dośrodkową” w polskiej poezji, Krasieński stwierdza:

Zdaje się nam, jakobyśmy czuli, gdy czytamy dzieła Słowackiego, że w nich się objawiła ta druga, konieczna, odśrodkowa siła, siła odwcielań i zaprzeczeń, której pęd, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się jak muzyka ciągłym drganiem cząsteczek i roztapianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności [...].

Czym więc w naturze płynność i rozdmlewanie się, czym tęczy koło wodospadów umizgi, czym chmury co chwila zmienne, płynące na to, by przepaść i znieznaczyć, ale nie w nicości, jedno w niebie; czym błysk łusk zakalających się na piersiach węża, czym przewrotność barw na tle opalowej białości, czym szmery rozmarzonych strumieni i szum daleki morza, czym gwary mnóstw wszelkich, nierozpoznalne a wsiękające w duszę, jakby prosto szły z wieczności, czym owe melodie śpiewu, które gasną, oddalając się coraz wyżej, coraz szerzej, jakby życie z ludzkich piersi uwolnione już w niebo wstępowało, słowem, czym to wszystko, co już zewnętrznego kształtu się pozbyło, lecz natomiast samą isticzną natury swojej prawie dotkliwie wyraziło, tym się nam marzy, że jest poezja Juliusza Słowackiego w literaturze naszej. Każda jej cząsteczka misternej, filigranowej roboty jak drobny kwiateczek. Jej ogół zaś przez to właśnie, że siły odwcielań jest formą – jakom już wyżej dotknął – ma za formę ciągłe pojedynczych cząstek stawianie i znoszenie, tworzenie i niszczenie – i utrzymuje się następstwem tych znoszeń raczej ruchem niż postacią, tak jak muzyka. Stąd ciągły pozór ironii i kaprysu, stąd pęd niewstrzymany, ale lekki, przejrzysty, na wskroś idealny¹⁴⁷.

Przez taki pryzmat Krasieński odczytuje „arcydzieła wewnętrznej melodii ducha”: *W Szwajcarii* i *Anhellego*, pełną „wewnętrznej energii” oraz „przemian kameleńskich” *Balladyne*, *Lillę Wenedę*, gdzie Słowacki „ból ponad wszystkie bóle [...] wydał jak zwykle, raczej następstwem muzycznym niż kamienną postawowatością, a wśród tych poetyckich akordów odzywają się tak mądre, tak głębokie, tak zarzynające duszę, że musisz, rad nierad, po

¹⁴⁶ *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, s. 325.

¹⁴⁷ Dz. cyt., s. 140.

każdej łzie wylanej krzyknąć: „wielki poeta”!”. Dopiero pod koniec swojego wywodu Krasiński konkluduje:

Zarzucają zwykle Słowackiemu brak całości, mówią, że ducha swego nie ściska dość w karby, że mu żelaznych, rozpoznalnych dość granic nie stawia. Ależ właśnie to wypada z tego, czym on jest, ze specyficznej jego natury, która odbija jedną ze stron wszechświata; nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził...¹⁴⁸.

Zdaniem Krasińskiego zatem o „muzyce” liryki Słowackiego decyduje „siła odwiecień i zaprzeczeń”, „pęd niewstrzymany”, „ruch” wywołany dialektycznym napięciem wpisanym w tę poezję. Istotę stanowi tu ów r u c h, na który Krasiński, posiłkując się nagromadzeniem metafor podkreślanych dodatkowo anaforą „czym”, kładzie nacisk. Bliższy jest tym samym w swoim rozumowaniu romantycznym filozofom sztuki, niż – romantycznym teoretykom literatury. Wydaje się, że jego wywód można odczytywać zwłaszcza w kontekście myśli o sztuce Schellinga, akcentującego właśnie ruch jako najistotniejszy element muzyki. „Muzyka – zdaniem Schellinga – jest sztuką, która najbardziej wyzbywa się cielesności, przedstawiając sam c z y s t y ruch jako taki, w oderwaniu od przedmiotu i unosząc się na niewidzialnych, niemal duchowych skrzydłach” – czytamy u Enrico Fubiniego¹⁴⁹. Dlatego wypowiedź Krasińskiego zdaje się dotyczyć innego aspektu „muzyczności” niż późniejsza, pozornie tak podobna w swojej wymowie konstatacja Cypriana Norwida. Ten ostatni, przywołaniem nazwiska Bohdana Zaleskiego jako osoby szczególnie obdarowanej przez Opatrzność darem muzykalności, nawiązuje

¹⁴⁸ Tamże. Na tę samą właściwość poezji Słowackiego po latach kładł też nacisk Julian Przyboś: „Gdy Mickiewicz tłumaczył muzykę, sztukę rytmu czasowego tylko używał obrazów – anegdot, lub opisów wydarzeń wcale nie wyrażających istoty muzycznej kompozycji, lecz kojarzonych programowo według tego, co powinna muzyka wyrażać. A Słowacki? We wspaniałym poemacie *Uspokojenie* poruszył mury, w rytmie muzycznej wizji ulotnił je, wyzbył ciężaru, grał kamieniami. Bo słowo Słowackiego jest lotne jak ów gołąb smutku, co nosi wieści o rzeczach, gołąb wyzbyty ciężaru tych rzeczy. I jakże często to słowo lata tak daleko od swojej treści rzeczowej, że go już nie chwyta i nie dowiadujemy się, czy niosło doświadczenie, czy tylko oderwaną grę kolorów tęczy nad niedostępną tej tęczy rzeczywistością. [...] Wyobrażenia Słowackiego – czujemy to – jakby przedwcześnie odłączyły się od spostrzeżeń, od surowego materiału widzenia, słyszenia, dotykania”. (J. P r z y b o ś, *Słowo Ostateczne*, „Twórczość”, listopad 1945, z. 4, s. 38-39). Bohdan Pocij natomiast w podobny sposób definiował „rdzenny pierwiastek muzyczny, przenikający w mniejszym lub większym stopniu całą dziedzinę sztuki” (B. P o c i e j, *Muzyczność Uspokojenia*, [w:] *Potrącić strunę poezji kamienną. Szkice o „Uspokojeniu” Juliusza Słowackiego*, red. S. Makowski, Warszawa 1979, s. 71).

¹⁴⁹ F u b i n i, dz. cyt., s. 265.

tym samym do „śpiewności” postulowanej przez dziewiętnastowieczne poetyki. Byłby więc Krasiński prekursorem tych analiz liryki Słowackiego, które mówią o jej „m u z y c z n o ś c i”, Norwid zaś – interpretacji opiewających „ś p i e w n o ś ć” w niej obecną?

Wydaje się, że mówienie o „śpiewności” poezji jest mniej ryzykowne, wszak czy to śpiewając, czy pisząc – posługujemy się językiem zwerbalizowanym, zdecydowanie bardziej konkretnym niż tak hołubiona przez romantyków „mowa uczuć”, odkrywająca swoje sensy dzięki dźwiękowym przebiegom w muzyce instrumentalnej. Zatem dostrzeżenie „śpiewności” panującej w wierszu wymaga wprawdzie określonej wiedzy z zakresu teorii literatury, być może także pewnego słuchu muzycznego, czyli w tym przypadku wrażliwości na zjawiska związane z dźwiękiem i rytmem, ale nie zakłada wykształcenia obejmującego teorię muzyki czy nawet znajomość literatury muzycznej. Krasiński sam grał na fortepianie, bywał na licznych koncertach, czego dowodzą wzmianki w jego listach, stąd prawdopodobnie miał większą kulturę muzyczną niż Norwid, bardziej był wyczulony na subtelności sztuki dźwięków. W tym momencie można z oburzeniem zakrzyknąć, że Cyprian Norwid także miał do czynienia z muzyką, chociażby dzięki osobie świetnej pianistki Marii Kalergis; Chopin twierdził, że nikt nie rozumie lepiej jego dzieła niż on, a sam poeta napisał wiele utworów świadczących o muzykalności ich autora. Oczywiście. Ale faktem jest, że przywołując, tak często wykpiwaną „katarynkę Zaleskiego” jako arcydzieło „muzyczności” literatury, Norwid okazał się mniej wrażliwym odbiorcą poezji Słowackiego niż Zygmunt Krasiński – co może się w tym wypadku łączyć także z różnicą pokoleń dzielących Krasińskiego z Norwidem. Czy jednak Norwid zupełnie nie miał racji budując paralelę pomiędzy „muzyką” Słowackiego i Zaleskiego?

Zawarte jeszcze w przedromantycznych poetykach nawoływania do „umuzyczniania” wiersza tyczyły się głównie trzech zakresów: instrumentacji dźwiękowej, kadencji rymowych i systemu metrycznego. W tym duchu wypowiedzieli się Józef Elsner, Józef Franciszek Królikowski, Euzebiusz Słowacki¹⁵⁰. Ich godnym następcą stał się Maurycy Mochnacki, a potem An-

¹⁵⁰ Ten ostatni w swoich *Prawidłach wymowy i poezji* nakazuje poetom używania „mowy mierzonej i wyrachowanej w swych głosach, której sam ton wyniosły, pełen harmonii i tyle związku z muzyką mający, wskazuje pisarzowi, kiedy go używać powinien”. Badając właściwości różnych rodzajów literackich stwierdza, że „jedną z celniejszych zalet i różnic poezji od prozy jest harmonia, czyli miłe brzmienie mowy; własność, która poezją do muzyki zbliża, i okazuje, że te dwie piękne sztuki jedna z drugiej wyniknęły. Zachowanie tych przepisów jest szczególnie obowiązkem poety: tym albowiem sposobem mowa, czyniąc przyjemne wrażenie

toni Gustaw Bem, który twierdził, że najbliższe pokrewieństwo łączy poezję z muzyką „bez której żadna pieśń obejść się nie może”¹⁵¹. Tak też prawdopodobnie rozumiał „muzyczność” poezji Adam Mickiewicz, kiedy w jednym ze swoich wykładów dotyczących literatury słowiańskiej pytał:

Cóż to jest [...] poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część; to jej dusza, życie i światło. Bez muzyki [...] nie masz poezji lirycznej¹⁵².

Istotny jest fakt, że Mickiewicz w wypowiedzi tej położył akcent na „śpiewność”, „pieśniowość” wiersza, której nie należy utożsamiać z „muzycznością” opierającą się, jak wynika z badań teoretycznoliterackich, na czymś więcej niż eufonia i prozodia. Wprawdzie jednoznaczność sądów Mickiewicza na sprawę „muzyczności” liryki zakłóca nieco formuła mówiąca o muzyce, którą poeci winni przede wszystkim „słyszeć w sobie”, nie mniej jednak zawarty jest w nich też postulat „układania muzyki do pieśni”, co można kojarzyć właśnie z prozodią. Tak pojmowane poglądy Mickiewicza na sprawę „muzyczności” literatury znalazły silny odzew u piewców tradycji ludowej, takich jak „lirnik mazowiecki” Teofil Lenartowicz i – przywołany przez Norwida jako wzór „muzycznego” poety – Bohdan Zaleski określany przez Kleina uroczym mianem „słowika ukraińskiego”. Intencję „upieśniowienia” liryki można odczytać już z obfitości tytułów nawiązujących do – tak zwanych – „gatunków synkretycznych”. Wystarczy nawet pobieżnie przejrzeć *Wybór poezyj* Bohdana Zaleskiego, by dostrzec mnogość intrygujących tytułów typu *Śpiewna zmora*, *Śpiewające jezioro*, *Śpiewak tęskniący*, *Dumka*, *Śpiew poety*, *Żywa pieśń*, gdzie bohater liryczny utworu zachwycając się dumkami ruskimi rozbajając wyznaje „pieśń tę połączę”¹⁵³. Wiadomo, że dojrzały już Słowacki o poezji Zaleskiego wypowiadał się bardzo krytycznie. Pisząc, iż harmonia mowy polega na „poważnych i szerokich wyrazach

na zmyśle słuchu, mocniej działa na imaginację, dzielniej wzrusza serce, maluje i obudza namiętności” (E. S ł o w a c k i, *Prawidła wymowy i poezji, wydanie nowe poprawione*, Wilno 1858, s. 178, 182).

¹⁵¹ *Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*, Petersburg 1899, s. 11.

¹⁵² *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, [w:] *Dziela*, t. X, tłum. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1955, s. 168.

¹⁵³ J. B. Z a l e s k i, *Wybór poezyj*, oprac. B. Stelmaszczyk-Świątek, C. Gajkowska, Wrocław 1985.

– i na otwartych samogłoskach, nie zaś na skupieniu krótkich, jednosylabowych słów i na sprowadzeniu razem tętniących spółgłosek, tak ażeby miara wierszowa była garstką zbitych razem w jedno dźwięków...” cytuje „cudnej harmonii” wiersze Mickiewicza:

A drugą ręką w wodę dla zabawki miota
Brane z fartuszka garście zaklętego złota.

po czym ironicznie sugeruje, że „Bohdan by zapewne powiedział:

Biorąc z fartuszka oh! dwie garstki złota!”¹⁵⁴

Jednak wiadomo również, że młody poeta nie był wolny od wpływu Zaleskiego, na co wskazywał już Juliusz Kleiner, kiedy odczytując *Żmiję* jako „popis rytmiczny” stwierdzał, iż „pod wpływem Zaleskiego zjawiająca się w *Dumie ukraińskiej*, rozwinięta w *Piosnce dziewczyny kozackiej* – panuje w wierszu *Żmii* rytmiczna śpiewność”¹⁵⁵. Z konstatacji tej wyłania się definicja „śpiewności” poezji odmienna od tej, jaką zawierają dotyczące „harmonii mowy” sugestie Słowackiego. Cytat z rozprawy Słowackiego *O poezjach Bohdana Zaleskiego* odsyła do brzmieniowych właściwości mowy, w nich każde szukać przyczyny, która pozwala mówić o „harmonii wiersza”. Z eufonią też na ogół kojarzy się zawartość semantyczną terminów budujących paralelę pomiędzy poezją a muzyką. Szczególnie wtedy, gdy weźmie się pod uwagę potencjał dźwiękowy zawarty w języku. Pozwala on na tworzenie figur dźwiękowych wpływających na instrumentację wiersza. A ponieważ muzyka posługuje się materiałem dźwiękowym, wydaje się zatem naturalne szukanie w tym zakresie wspólnego mianownika dla obu sztuk¹⁵⁶.

¹⁵⁴ S ł o w a c k i, *O poezjach Bohdana Zaleskiego*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. X, s. 109.

¹⁵⁵ K l e i n e r, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I – *Twórczość młodzieńcza*, s. 159.

¹⁵⁶ W tym kontekście interpretuje się „muzyczną” lirykę Mickiewicza opartą – zdaniem badaczy – przede wszystkim na prozodii, bogactwie walorów eufonicznych, czego dowodzą między innymi koncerty Wojskiego i Jankiela w *Panu Tadeuszu* oraz misternie utkana szata dźwiękowa *Sonetów krymskich* (zob. m.in.: W. A c h r e m o w i c z o w a, *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 5(1956), s. 101-140; J. K l e i n e r, *Mickiewicz*, t. I-II, Lublin 1948; L. P s z c z o ł o w s k a, *Organizacja dźwiękowa w poezji Mickiewicza*, Warszawa 1973; T. Z i e l i ń s k i, *Melos w poezji Mickiewicza*, [w:] t e n ż e, *Trzy studia*, Zamość 1922; S. Z e t o w s k i, *Muzyka w „Panu Tadeuszu”*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1958, nr 24; L. K r z e m i e n i e c k i, *Muzyka w życiu i twórczości A. Mickiewicza*, „Muzyka” 1955, nr 9-10; J. S k a r b o w s k i, „Taka pieśń jest siła, dzielność, Taka pieśń jest nieśmiertelność. Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza”, Kraków 2003;

Tymczasem Kleiner kładzie nacisk właśnie na rytm. Nie jest to, oczywiście żadne *novum*, gdyż wcześniej badacze również poświęcali uwagę temu zjawisku uznając Słowackiego za mistrza „rymowanej i rytmicznej mowy, która jest rozśpiewaniem myśli”¹⁵⁷, zaś „doskonałą rytmikę jego wierszy” za element decydujący o „wielkiej muzykalności poezji Słowackiego”¹⁵⁸. Uwaga Kleinera wydaje się jednak ważna z tego względu, że jej echa pobrzmiwają w bardziej współczesnych nam rozprawach o „muzycznym” Słowackim. Ważną rolę rytmice przypisywał przede wszystkim Czesław Zgorzelski precyzując to, co Kleiner sugerował w swojej monografii:

utwory „śpiewne”, to znaczy: konstrukcje rytmiczne o wyrażeniu pulsującym schemacie metrycznym, niemal skandowane, rozwijające się siłą inercji regularnie powracających układów wierszowych, najczęściej sylabotonicznych¹⁵⁹.

Rzeczywiście zarówno poezji jak i muzyce nie jest obce pojęcie rytmu, dlatego wydaje się możliwe przeprowadzenie analogii na tej płaszczyźnie. W dawnych kompozycjach wokalnych związek muzyki ze słowem opierał się właśnie na rytmice. Zanim wykształciła się notacja menzuralna, melodia opierała się przecież na stopach rytmicznych, akcencie słowa i intonacji mowy. Następowanie po sobie określonych struktur rytmicznych może być

M. Cieślak-Korytowska, *Z kim muzyką się podzielię?, Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu” i Jak wyrazić smutek*, [w:] *t a ż, Romantyczne przechadzki pograniczem*, dz. cyt.).

¹⁵⁷ Weysenhoff, dz. cyt., s. 175. Może zainteresować sposób, w jaki Weysenhoff rozpoczyna swoją rozprawę na temat, który współczesnym badaczom wydaje się tak trudny: „Słów kilka powiem o rzeczy tak prostej, że prawdziwym miłośnikom sztuki pisarskiej wydać się mogą zbyt prostym prelegentem”. Czy zdanie to świadczy o zbyt dużym zaufaniu do swoich możliwości, czy też o tym, iż kiedyś problematyka „muzyczności” literatury była tak oczywista, że aż banalna?

¹⁵⁸ Piekarski, *Mistrzostwo formy u J. Słowackiego...*, s. 81. Pragnienie zbadania „teorii rytmiki Słowackiego” wyrażał też Tenner, zastrzegając sobie nawet prawo do badań na tym terenie, skończyło się jednak tylko na dobrych chęciach (Tenner, *O pierwiastkach muzycznych w poezji Słowackiego...*, s. 506-522).

¹⁵⁹ Zgorzelski, *Juliusza Słowackiego – „Śpiewu tajemnice”*, s. 130. W zgodzie z tą definicją pozostaje też rozumowanie Ireneusza Opackiego dotyczące „śpiewności” poezji. Przy okazji analizy wiersza *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie* badacz pisze: „[...] najczęściej fraza metryczna pokrywa się z całością składniową [...]. Uśpiewnia to tok wypowiedzi – tym silniej, że owa zgodność składniowo-metryczna stowarzysza się – szczególnie w pierwszej strofie – z anaforą „gdzie”, nadającą też tokowi wypowiedzi wyrazistą, regularną segmentację i, symetrycznością powtórzeń, śpiewność. Jest to śpiewność spowolniona, elegijna, gdy się zważy, że owa przez anaforę sygnalizowana segmentacja tekstu obejmuje pełne i długie, bo jedenastozgłoskowe wersy”. (I. Opacki, *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*, [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1980, s. 124).

czynnikiem dynamizującym tok wiersza, a także melodii – jeżeli kompozytor wprowadza nowe schematy rytmiczne, wariacyjnie je przekształca, czy też zupełnie zmienia metrum; lub – stałym pulsem organizującym wszystkie elementy utworu. Przypominają się w tym kontekście gwałtowne protesty Tadeusza Szulca:

R y t m n i e j e s t e l e m e n t e m m u z y c z n y m. Jest samoistnym zjawiskiem, zdolnym tworzyć własne, swoje konstrukcje rytmiczne, będące w stanie same przez się wywoływać zespół silnych i różnorodnych sensacyj estetycznych. Z chwilą, gdy wola artysty – poety, muzyka, reżysera filmowego, użyje go jako składnika całości mającej stać się swoistym, niepowtarzalnym dziełem sztuki, wtedy dopiero, w obrębie tego dzieła staje się on elementem literackim, muzycznym lub filmowym. [...] R y t m w d z i e l e l i t e r a c k i m j e s t e l e m e n t e m t y l k o i j e d y n i e l i t e r a c k i m¹⁶⁰.

Bezsporna wydaje się kwestia różnicy pomiędzy rytmem wiersza i rytmem utworu muzycznego, ale faktem także jest, że zjawisko to – w swoim ogólnym zarysie – wspólne jest obu sztukom, zapewniając im określony schemat rytmiczny, a także wywołując wrażenie ruchu. W pierwszej części tego rozdziału cytowałam wypowiedź Zygmunta Krasińskiego o ruchu jako zjawisku zbliżającym poezję Słowackiego do muzyki. Wydaje się jednak, że jego rozumienie tego pojęcia nie zakładało uporządkowania, niezmiennego metrum, stałego powracania identycznych, bliźniaczo wręcz do siebie podobnych struktur rytmicznych, które pojawiają się w poezji Bohdana Zaleskiego, a także we wczesnych wierszach Słowackiego, gdzie – jak sam poeta samokrytycznie zauważa – „wiersz dziesięciozłóskowy [...] może nadto wyraźną miarą morduje ucho czytelnika”¹⁶¹. Mimo to wypada przyjrzeć się wymienionym przez Kleinera lirykom Słowackiego po to chociażby, ażeby uchwycić różnicę pomiędzy „organizacją muzyczną” charakterystyczną dla wczesnych oraz dojrzałych już wierszy Słowackiego. Oto, dające wyobrażenie o specyfice „rewelatorstwa muzycznego” młodego poety, fragmenty *Dumki ukraińskiej* oraz *Piosnki dziewczyny kozackiej*:

Czemuś smutny, Ruńko młody?
Słynieś z wdzięków i urody:
Szybko biega koń twój wrony,
I w pierścieniu włos trefniony,

¹⁶⁰ S z u l c, dz. cyt., s. 64-65, 66.

¹⁶¹ S ł o w a c k i, *Objaśnienie* dołączone do *Żmii*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. I, s. 55.

Bystre, czarne twoje oko
W sercach dziewic tkwi głęboko.

(*Dumka ukraińska*, w. 1-6, t. VIII, s. 33)

Dzisiaj i co dnia – z blaskiem miesiąca
Idę w las krętą dróżyną,
Wybieram kwiat ten z kwiatów tysiąca,
Nad którym rośla brzoza płacząca,
Nad którym łzy moje płyną ...
Jak z obłąkanej ludzie się śmieją,
Nie znają ciężkiej mej straty.
Ja zbieram kwiaty – kwiaty wędnieją.
Ja znowu idę po kwiaty.

(*Piosnka dziewczyny kozackiej*, w. 1-9, t. VIII, s. 62)

Pierwszy z cytowanych utworów Słowackiego widzi J. Kleiner jako efekt „osłuchania się” poety z ludowym brzmieniem dumek:

Bo przede wszystkim w domu pani Bécu dumka jest formą ulubioną. W muzycznym salonie, w którym rozbrzmiewa często piękny głos Aleksandry Bécu, nieraz się dają słyszeć dumki; Jan Januszewski pod ich melodie słowa podkłada; młodzieńki Juliusz zna ich niemało i ulec może łatwo sugerującemu wpływowi ich tonu. On może nawet pisze z myślą o melodii i dlatego zwłaszcza początkowe strofy układają mu się tak śpiewnie. Działa urok Zaleskiego¹⁶².

Drugi – badacz komentuje w nieco odmiennej konwencji, z wykorzystaniem innej terminologii. O ile wcześniej mówiło się o „śpiewności”, o tyle teraz, dla zilustrowania zjawisk związanych z wersologią, sięga się po „muzyczność”:

Nigdy jeszcze Słowacki tak się nie starał o piękną muzyczną strofę. Nigdy jeszcze nie wprowadził formy o tak wybitnym charakterze rytmicznym, jak ta kombinacja dziesięciozłogowca, dzielonego średniówką na dwie połowy, z ośmiozłogowcem. Wiersz dziesięciozłogowy (użyty też w dodanej potem pieśni Aldony *Czemu tak wcześniej?*) zapanuje w *Żmii*, którego formę sam poeta miał kiedyś określić jako „rewelatorstwo muzyki”. Zaczyna więc „rewelatorstwo muzyki” *Piosnka dziewczyny kozackiej*, która i treścią, o świat kozacki Goszczyńskiego z lekka opartą, zapowiada *Żmiję*¹⁶³.

A o *Żmii* napisze Kleiner tak:

¹⁶² Juliusz Słowacki. *Dzieje twórczości*, t. I, s. 56.

¹⁶³ Tamże, s. 93.

Silnie podkreślony takt muzyczny, frazowanie dzielone przez wybijanie rytmu, pojęte w duchu ludowego zamiłowania do silnej rytmiczności – stanowi przeciwieństwo w stosunku do późniejszej muzyczności Słowackiego. Ona się oprze potem nie na elementach muzyki właściwej, ale na odrębnej muzykalności mowy, wyzyska rytmikę zdania i harmonię brzmień, a z rytmiki muzycznej uczyni tylko falę, delikatnie unosząc słowa. Na razie jednak w *Żmii* rytm włada¹⁶⁴.

Zastanawia, co rozumie Kleiner w tym kontekście przez „rytmikę muzyczną”? Można by przypuszczać, że właśnie ów natarczywy, nie ulegający najmniejszym wahaniom, puls utworu, stopy rytmiczne nużące swą powracalnością, gdy w żaden sposób nie urozmaica ich intonacja zdania równoważąca taki typ wiersza. Czyżby więc miał słuszność Norwid dowodząc, że mistrzem „muzyczności” poezji był Bohdan Zaleski? Tej najprostszej, pisanej pod urokiem melodii pieśni ludowych – na pewno tak. Z zacytowanych bowiem rozważań Kleinera wyłaniają się dwa różniące się nieco od siebie sposoby na „muzyczne” ukształtowanie wiersza. Pełniej rozróżnienie to tłumaczą analizy późnej twórczości Słowackiego. Pisząc – o wprowadzonej przez ośmiozgłoskowiec – „wybitnej muzyczności” *Księdza Marka* Kleiner stwierdza, że Słowacki „uchronił się od jednostronności i od piętna śpiewki, które miał rytm ośmiozgłoskowy u Zaleskiego i w *Przedświcie*. Nie tylko urozmaicił muzykę przez wiersze nieco dłuższe lub krótsze, ale władający ośmiozgłoskowiec pozbawił średniówki; toteż zamiast ciągłych ósemek dwudzielnych Zaleskiego i Krasieńskiego dał wiersze o zmiennym ugrupowaniu wyrazów, wydobywając przy tym nadzwyczajne efekty rytmiczne [...]”¹⁶⁵. Konkluzja ta podkreśla jeszcze dystynkcję pomiędzy „muzycznością w stylu Zaleskiego” ustępującą poziomowi wyższemu – „muzykalności mowy i harmonii brzmień”. *Żmija* bowiem pretenduje tu do lekceważącego miana „śpiewki”, a za „opanowanego przez muzyczność” – również „mieszczącą się w takcie wybitnym” choć urozmaiconym – uważa się *Księdza Marka*. Słuszna zatem jest uwaga mówiąca, iż „późniejsza muzyczność Słowackiego” była inna. Prawdopodobnie ewoluowała ona razem z dojrzałością pisarską poety. Do podobnych wniosków dochodzi Andrzej Boleski, kiedy badając „muzyczną” istotę liryki lat ostatnich Słowackiego, określa „muzykę” *Żmii* jako prymitywną¹⁶⁶. Myśl taka nie jest też obca badaniom Cz. Zgorzelskiego, który w dojrzałych wierszach Słowackiego odkrywa intonację „śpiewnie

¹⁶⁴ Tamże, s. 159-160.

¹⁶⁵ Tamże, t. IV, s. 108.

¹⁶⁶ *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842-1848)*, Łódź 1949, s. 66.

uregulowaną, ale w przebiegu stroficznym dzięki modulacjom wewnętrznym dostatecznie urozmaiconą”¹⁶⁷. Już w rozprawie *Słowackiego – Śpiewu tajemnice* analizując *Pieśń na Nilu*, *Rozmowę z piramidami* oraz *Chmury* wskazywał Zgorzelski na zabiegi poety służące urozmaiceniu wersyfikacji wiersza:

Zasada metryczna, którą wiersze te realizują, panuje w nich niepodzielnie, to prawda! ale nie bez przeciwdziałania sił sprzecznych, twórczo urozmaicających tok wiersza. [...] Nawet – w realizacji schematu metrycznego. Nie zawsze realny układ elementów dociągnięty bywa do wykonania w wymiarze stuprocentowym. [...] Podobnie – w zakresie tendencji metryczacyjnych. Mimo tylu współdziałających czynników nie dochodzi przecie do pełnej stabilizacji średniówki [...]¹⁶⁸.

Zjawisko to chyba można uznać za ów wewnętrzny „ruch” w rozumieniu Zygmunta Krasińskiego, dynamikę wypowiedzi lirycznej upodabniającej się tym samym do muzyki¹⁶⁹. Co więcej: „śpiewność” liryki Słowackiego, zdaniem Czesława Zgorzelskiego, bywa urozmaicana nie tylko przez zmiany wersyfikacyjne, ale także przez „modulacje wewnętrzne”. I znowu pytamy o znaczenie tego pojęcia. Zdaniem badacza zjawisko „modulacji” wiąże się z linią intonacyjną wiersza „współgrającą” z pulsowaniem rytmicznym¹⁷⁰. Ilustruje to Zgorzelski na przykładzie *Rzymu* oraz *Na sprowadzenie prochów Napoleona*. Prześledźmy jego rozumowanie dotyczące wiersza *Rzym*.

Nagle mię trącił – płacz [x] na pustym błoniu:
„Rzymie! nie jesteś ty już [x] dawnym Rzymem”.
Tak śpiewał pasterz trzód, [x] siedząc na koniu.

Przede mną mroczne błękitnawym dymem
Sznury pałaców [x] pod Apeninami,
Nad nimi kościół ten ... [x] co jest olbrzymem.

¹⁶⁷ „*Na sprowadzenie prochów Napoleona*”, [w:] t e n ż e, *Obserwacje*, s. 125.

¹⁶⁸ *Słowackiego – Śpiewu tajemnice*, s. 135-136. Analogiczne zjawisko zaobserwował Wacław Kubacki przy okazji analizy *Hymnu*: „*Smutno mi Boże* napisał poeta regularną sestyną. [...] Sestynę *Hymnu* zróżnicował poeta muzycznie, wprowadzając w czwartym i szóstym wierszu pięciogłoskowce, coś jakby dwie kadencje safickie, przy czym druga kadencja jest jednocześnie refrenem” (W. K u b a c k i, *Religia smutku*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 4, s. 19).

¹⁶⁹ Dla porządku wypada dodać, że Zgorzelski w swojej rozprawie przywoływał jako kontekst cytowaną przeze mnie wypowiedź Krasińskiego na temat „pędu niewstrzymanego” w poezji Słowackiego. Odczytywał ją jednak jako „programowo romantyczne założenie” wskazujące na „śpiewność” poezji jako czynnik służący zasugerowaniu „nieuchwytnych wzruszeń” (*Słowackiego – Śpiewu tajemnice*, s. 142).

¹⁷⁰ *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, s. 336.

Za mną był morski brzeg, i nad falami
Okrętów tłum, [xx] jako łabędzie stado,
Które ogarnął sen pod ruinami.

I zdjął mnie wielki płacz, gdy tą gromadą
Poranny zachwiał wiatr, i pędził dalej [xx]
Jakby girlandę dusz w błękitność bladą.

I zdjął mnie wielki strach, gdy poznikali
Ci aniołowie fal – a ja zostałem
W pustyni sam [xx] – z Rzymem, co już się wali.

I nigdy w życiu takich łez nie lałem
Jak wtenczas – gdy mię spytało w pustyni
Słońce, szydzący Bóg [xx] – czy Rzym widziałem?

Zaznaczając krzyżykami w nawiasach punkty przełomowe organizujące linię intonacyjną poszczególnych strof, autor próbuje traktować ją analogicznie do linii melodycznej utworu muzycznego. Tym sposobem odkrywa w wierszu *Rzym* „ton narracyjny”, który poprzez „ton narracji opisującej” przechodzi w „wiersz wyraźniej emocjonalną lirycznością nasycony”¹⁷¹, po czym pyta:

Czy i w jakiej mierze można w określeniu takiego przebiegu linii intonacyjnej wiersza mówić o realizowaniu przez nią „melodyki” wypowiedzi poetyckiej? I czy w istocie w grze zmian tonu wprowadzanych przez odmienne, strukturalno-semantyczne sugestie tekstu wolno dopatrywać się analogii do modulacyjnych zmian tonacji muzycznej? Chyba tak, choć bezpieczniej może na pytania te, wykraczające przecie poza kompetencje rozważań teoretycznoliterackich, nie odpowiadać. Jedno wszakże w tym zjawisku wydaje się pewne, to mianowicie, iż sama metoda komponowania zarówno przebiegu linii intonacyjnej wiersza, jak i ustawienia oraz zmian naczelnego tonu wypowiedzi realizuje zasady, o których wolno chyba powiedzieć, że zależnie od koncepcji utworu bliższe są lub dalsze od rozwijania melodii w utworach muzycznych¹⁷².

¹⁷¹ Tamże, s. 336-337. Rozmieszczenie owych punktów przełomowych przedstawia autor w sposób następujący:

- | | | | |
|----|----------------|----|----------------|
| 1. | _____ x _____ | 4. | _____ |
| | _____ x _____ | | _____ xx _____ |
| | _____ x _____ | | _____ |
| 2. | _____ | 5. | _____ |
| | _____ x _____ | | _____ |
| | _____ x _____ | | _____ xx _____ |
| 3. | _____ | 6. | _____ |
| | _____ xx _____ | | _____ |
| | _____ | | _____ xx _____ |

¹⁷² Tamże, s. 338.

Pozornie wolno, wszak najprostsza definicja modulacji stwierdza, że jest to „przejście z jednej tonacji do innej”, a tworzy ją wejście na czas dłuższy do nowej tonacji i utrwalenie jej za pomocą kadencji, najlepiej doskonałej¹⁷³. Wydaje się, że uzasadnione jest posługiwanie się taką analogią w mówieniu o zmianie tonu wypowiedzi lirycznej, wtedy w wierszu Słowackiego „ton narracyjny”, „ton narracji opisującej” oraz „ton emocjonalnej liryczności” potraktowalibyśmy jako trzy „płaszczyzny tonalne” utworu. Ale należy pamiętać, że jest to w tym przypadku tylko muzyczna metafora, która nie oddaje istoty rzeczy. „Istota modulacji polega na zmianie funkcji akordu; każdy akord należy do kilku różnych tonacji, w każdej jednak tonacji ma inną funkcję” – pisze Henryk Sikorski¹⁷⁴. Mamy tu do czynienia z harmoniką, nie – jak można by wnioskować z wypowiedzi Zgorzelskiego – z melodią. A harmonia jest nauką niezwykle ścisłą, swoistą „muzyczną matematyką”, gdzie wymagana jest znajomość określonych zasad i reguł. Modulacja jest wprowadzana za pomocą akordu wspólnego dla obu tonacji; co byłoby nim w przypadku przejścia z tonu narracyjnego do opisowego w wierszu *Rzym?* Zgorzelski pomija ten problem. Nieco inna sytuacja zarysowuje się w – dotyczącej Pieśni V *Beniowskiego* – analizie J. Kleinera, którą także można powiązać ze zjawiskiem modulacji, choć terminu tego badacz nie używa:

W dwu początkowych zwrotkach brzmi *forte* identycznej długości motyw zasadniczy:

Boże! kto Ciebie nie czuł w Ukrainy
 Błękitnych polach [...]

 Kto Cię nie widział nigdy, Wielki Boże!
 Na wielkim stepie [...]

(Pieśń V, w. 437-438, 445-446)

Do motywu głównego dołącza się w obu oktawach bogato rozwinięty nastrojowy motyw dopełniający, zaznaczony w słowach drugiego wiersza. Zwrotka trzecia, całkowicie poświęcona motywowi głównemu, przeprowadza go w ciągłym *forte*, ażeby wreszcie w ostatnim wierszu

A szuka w modłach i w dobrych uczynkach [...]

(Pieśń V, w. 460)

¹⁷³ H. S i k o r s k i, *Harmonia*, cz. II, Kraków 1991, s. 101.

¹⁷⁴ Tamże.

przejsć w zupełnie inną tonację i harmonizację, w ton suchy, prozaiczny, bezdźwięczny, świetnie wydobyty bezbarwnością czasowników w strofie następnej:

Znajdzie – ja sędzę, że znajdzie [...]

(Pieśń V, w. 461)

Tonacja dawna wraca dopiero po słowach

Jehowy oblicze
Błyskawicowe jest ogromnej miary!

(Pieśń V, w. 463-464)

– wznawiając raz jeszcze tok wierszy w długim oddechu, *forte* i *crescendo* z rozmachem, ale i z majestatem kieruje rytmy wyraziste do słów najsilniejszych: „On jest Bogiem!” (Pieśń V, w. 476)¹⁷⁵.

Znowu badacz, posiłkując się zjawiskami związanymi z wersyfikacją wiersza, próbuje zarysować jak gdyby trzy „płaszczyzny tonalne”, odmienne „zharmonizowane”, zawierające zróżnicowany potencjał dynamiczny – choć i tu z punktu widzenia wykonawstwa muzycznego może zastanawiać, w jaki sposób zrobić *crescendo* (stopniowe wzmacnianie siły dźwięku) rozpoczynając od *forte* – bardziej sensownie byłoby wszak wyjść od słabszej dynamiki. Wyobrażając sobie *crescendo* mające swój początek w głośnym już *forte* dochodzimy do tonów zagranych z niewyobrażalną wprost mocą. Wielka jest siła poezji Słowackiego skoro potrafi zasugerować wrażenia słuchowe oraz potęgę brzmienia, jaką trudno byłoby wydobyć nawet orkiestrze symfonicznej w obsadzie instrumentalnej dyktowanej przez muzykę romantyczną czy współczesną! Wróćmy jednak do zagadnienia modulacji harmonicznyc. Nie wiadomo, czy Kleinerowi znane było to pojęcie, ale z jego wywodu można odczytać ich logikę: funkcję „akordów wprowadzających” pełniłyby tu słowa, czy raczej – motywy słowne o określonej ekspresji nadającej wierszowi odpowiednią „tonację”. Pozornie wydaje się, że nieco podobna intencja towarzyszyła Józefowi Weyssenhoffowi, który analogicznie do dźwięków składowych akordu próbował traktować wyrazy. On też, choć nie bezpośrednio nawiązywał do modulacji. Przywołując wersy *Grobu Agamemnona*:

Na Termopilach bez złotego pasa,
Bez czerwonego leży trup kontusza:
Ale jest nagi trup Leonidasa,

¹⁷⁵ Juliusz Słowacki. *Dzieje twórczości*, t. III – Okres „Beniowskiego”, s. 147.

Jest w marmurowych kształtach piękna dusza:
I długo płakał lud takiej ofiary,
Ognia wonnego i rozbitéj czary.

(w. 85-90)

pisał:

O miejscu i wadze każdego wyrazu można by pisać długo. Jak w akordzie, jak w greckiej amforze, jak w uśmiechu głowy Lionarda nie można tu nic ruszyć z miejsca [...]. Proszę stwierdzić w wyżej przytoczonej strofie heroiczne oświetlenie przyimka „bez” tak idealnie związane z myślą przewodnią poematu *Grób Agamemnona*, na którą choćby się i nie godzić, nie podobna nie podziwiać wichru tej wymowy, tak opanowanego przez myśl i melodię. Dwa ostatnie wiersze, nie związane z treścią główną – przelotna wizja żałoby po Leonidasie – to pod względem melodii wzór przejścia z tonu majorowego w minor¹⁷⁶.

O ileż subtelniejsze i bardziej wyrazistsze jest rozumowanie Kleinera i Zgorzelskiego! Nawet jeżeli przyjmiemy za Weysenhoffem, że tonacja majorowa to tonacja „wesoła”, a tonacja minorowa – „smutna”, to pierwsze cztery wersy cytowanego wiersza Słowackiego wcale nie robią wrażenia „wesołych”. W końcu mówi się w nich o „trupie Leonidasa”. Zatem nie wypada dopatrywać się tu analogicznej do muzyki zmiany trybu durowego na molowy, ewentualnie przekształcenia z moll na moll. Porównanie wyrazów do składników akordów muzycznych z kolei wydaje się zwykłym ornamentem, który w żaden sposób nie przyczynia się do wyjaśnienia zjawiska „modulacji lirycznych”. Zupełnie inna jest „metoda komponowania” wypowiedzi poetyckiej, a inna – muzycznej. Alicji Okońskiej natomiast zmiana rytmu wypowiedzi daje asumpt do mówienia „zmianie tonacji utworu lirycznego.” W kontekście rozważań nad „śpiewnymi” wierszami wygłaszanymi przez Skierkę oraz „cięższymi nastrojem” wersami przeznaczonymi przez Słowackiego w *Balladynie* Chochlikowi, badaczka konkluduje, iż

Dając fragmenty o różnej strukturze rytmicznej, Słowacki łączy je przez wiersze przejściowe, różniące się rytmem i od poprzedzających i od następujących. Takie „przejście”, nasuwające skojarzenie z przejściem muzycznym z jednej tonacji do drugiej, można stwierdzić np. w wierszu 280. Po „arii” Chochlika („Zbudzi się jędra i będzie – Do pracy nas zaprzęgać. To w puste żołądziej – Wkładać jaja motylic – to pomagać mrówkom...”) Skierka nie odpowiada mu od razu ośmioletkowcem, ale wierszem zbliżonym do tonu towarzysza, choć krótszym, bo 11-zgłoskowym. Zaraz jednak następnę

¹⁷⁶ Dz. cyt., s. 178.

wiersze mają tę samą „melodię”, co poprzednie jego kwestie („Ach, patrz! na słońca promyku – wytryska z wody Goplana...”) ¹⁷⁷.

– Nie melodię a rytm taki sam mają odnośne wersy *Balladyny* – chciałoby się w tym momencie odpowiedzieć. Poza tym wydaje się, że doszło tu do pewnego nadużycia: owszem inna jest ekspresja monologów wygłaszanych przez Skierkę od tych przeznaczonych Chochlikowi ¹⁷⁸, inny jest „ton” tych wypowiedzi. Jednakże w tym przypadku znaczy on tyle, co „nastrój”, a jego powiązanie z muzyczną zmianą tonacji jest tylko pozorne. Jeszcze raz wypada powtórzyć, że modulacja jest zjawiskiem harmonicznym nie – rytmicznym, nie melodycznym – jak sugerował Zgorzelski. Z tym zastrzeżeniem można by jeszcze próbować odczytywać dostrzeżone przez Zgorzelskiego zjawiska – owe „płaszczyzny tonalne” zaobserwowane w wierszu Słowackiego *Rzym* – w kontekście przesunięcia modulacyjnego, które charakteryzuje się tym, że nowa płaszczyzna tonalna bezpośrednio następuje po poprzedzającej ją, bez posiłkowania się akordami wprowadzającymi. Natomiast – współtworzące teorię „modulacji lirycznych” – twierdzenie Cz. Zgorzelskiego mówiące, iż „w grę modulacyjną wchodzi tok rytmiczny wiersza” ¹⁷⁹, jest po prostu pomyłką. Rytm może ulegać wariacjom, a nie – modulacjom, które nierozdzielnie związane są z tonalnością. Zatem rozumienie słowa „modulacja” uległo tu pewnemu semantycznemu przesunięciu znacząc tyle, co „zmiana tonu wypowiedzi”. Niemniej jednak koncepcja wyłaniająca się z rozważań Zgorzelskiego, poświęconych pierwiastkom „muzycznym” w poezji, prezentuje całościowe spojrzenie na utwór literacki jako analogon kompozycji muzycznej. Wcześniej badacz poruszał kwestię rytmiki, potem – melodyki, by w końcu stwierdzić, że czynniki te muszą być „zharmonizowane” po to, aby stworzyć „całość organizacji poetyckiej”. Co więcej: zdarzają się też u Zgorzelskiego próby tworzenia paraleli między formą literacką a formą muzyczną – do czego powrócić wypadnie nam w trzecim rozdziale niniejszej pracy. Na razie warto tylko zaznaczyć, że jest to rzadka próba stworzenia

¹⁷⁷ *Wpływ opery na dramaty Słowackiego. Ciąg dalszy*, „Muzyka” 1961, nr 1, s. 129-130.

¹⁷⁸ Pisał już zresztą o tym „popisie rytmiki” Kleiner: „Przejście od jedenastozgłoskowca, który ujmuje tok mowy w rytm stały, nie narzucający się uchu brzmieniem jakimś niezwykłym, do muzycznego ośmierzgłoskowca w ustach lekkiego, eterycznego, świetlistego Skierki, przeciwstawienie mu rozciągniętego trzynastozgłoskowca, jakim przemawia ociężały i przyziemny Chochlik, i dalsze zmiany rytmów” każą tu myśleć badaczowi o „symfonii operowo-baśniowej” (K l e i n e r, *Słowacki*, s. 79).

¹⁷⁹ *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, s. 339.

spójnej koncepcji. Przed Zgorzelskim także historycy literatury dochodzili do konkluzji mówiących, że sam rytm nie decyduje o „muzyczności” poezji, ale poza tym nie potrafili wskazać na elementy zjawisko to współtworzące, a wszelkie uwagi na ten temat miały raczej charakter przyczynkowy, pojawiały się mimochodem na marginesie rozważań dotyczących innej problematyki. W czterotomowej monografii Kleinera o Słowackim czytelnik bardzo często natrafia na termin „muzyczny” zastosowany w odniesieniu do dzieła poety. Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że – mimo celności wielu uwag badacza – pojęcie „muzyczna” jako określenie poezji Słowackiego używane jest często intuicyjnie, nie towarzyszy mu bynajmniej pragnienie sprecyzowania znaczeń, jakie ze sobą niesie. Tego trudnego zadania podjął się natomiast Czesław Zgorzelski, przeciwstawiając się niefrasobliwemu zapożyczeniu terminów muzykologicznych przez teorię literatury. Chociaż i tak kwestia „muzyczności” liryki, w tym oczywiście i liryki Juliusza Słowackiego, nadal pozostaje niejasna.

Czynników, które – obok rytmu – wpływają na ów „muzyczny” charakter dzieła poety, próbowano szukać przede wszystkim w instrumentacji głoskowej. Już w 1909 roku Marek Piekarski, dowodząc „wielkiej muzykalności poezji Słowackiego” i zachwycając się „doskonałą rytmiką jego wierszy”, twierdził, że „muzykalność ta sięga głębiej, bo do naśladowania i poddawania wyrazami tonów, akordów i melodii”¹⁸⁰. Dla zilustrowania tej tezy Piekarski zestawia dwa wersy *Mnicha*:

Doszło mię dzikie, melodyjne pienie (w. 49)

Tym smutnym śpiewem brzmiały wasze dzwony (w. 54)

– i konkluduje:

Słyszemy wyraźnie dwa rodzaje dzwonów; w pierwszym wierszu ostry i żywy głos dzwonka jakby sygnaturki, w drugim poważny i powolny głos wielkich dzwonów. Wyrazy: *dzikie* i *melodyjne* sprzeciwiają się sobie, ale poeta łączy je dla ich wartości dźwiękowej: samogłoska *i* w wyrazie *dzikie* akcentuje ostry odcień głosu sygnaturki, a podwójny trochej *melodyjne* jego żywość.

W wywodzie tym pobrzmiewają echa teorii Gramonta, który twierdził, że o śpiewności wiersza decyduje barwa samogłosek użytych w odpowiedniej kolejności. I tak wyróżniał on: „samogłoski poważne: *a o q u* (z podgrupą

¹⁸⁰ Dz. cyt., s. 81.

ciemnych: *a q u*) oraz jasne: *i y e e* (z podgrupą ostrych: *i y*)”¹⁸¹. Stąd może Piekarski uznać, że samogłoska *i* „akcentuje ostry odcień głosu sygnaurki”. Czy jednak należy poważnie traktować takie dywagacje? Wszak – jak twierdzi Maria Renata Mayenowa – „przypisywanie wartości ekspresywnych dźwiękom ma bardzo starą tradycję”¹⁸², w związku z tym różne zdarzały się ich interpretacje. Samogłoska *i* także nie zawsze traktowana była jako „jasna i ostra”. Na przykład M. K. Sarbiewski pisał, że „*I* – w sposób podziwienia godny – jak widać – wyraża delikatność, subtelność i nikłość czegoś”, natomiast Schlegel uznawał, że „*I* – jest błękitem nieba, wyraża intymność i miłość”¹⁸³. Znane są jeszcze badania Helmholtza nad wysokością tonu właściwego samogłosek – na przykład samogłoska *o* ma wysokość odpowiadającą dźwiękowi *h*¹. Posiłkując się odkryciami Helmholtza w zakresie akustyki próbowano także, na ich podstawie, rysować „linię melodyczną” wiersza¹⁸⁴. Usiłowania te Maria Dłuska kwituje w sposób następujący:

a od *o* albo od *e* różni się tym, czym różni się ton wydobyty na skrzypcach, wiolonczeli lub klarnecie [...]. Uderzenie tonów na różnych instrumentach w pewnej określonej kolejności może być miłe dla ucha, jeśli się tę kolejność dobrze dobrało, ale to jeszcze nie muzyka. Muzyką będzie dopiero melodia, choćby na jednym tylko instrumencie wygrana¹⁸⁵.

W swoim rozumowaniu Dłuska nawiązuje do kompozycji muzycznej jako wzorca dla „schematu melodii” wiersza, dlatego jej rozważania będą jeszcze przywoływane. W tym momencie spróbujmy się jeszcze skoncentrować na pracach, które obrały sobie za przedmiot analizę szaty dźwiękowej wiersza Juliusza Słowackiego w jej najprostszych do zaobserwowania przejawach. Za przykład niech posłuży praca J. Tennera, gdzie wśród przywoływanych „pierwiastków muzycznych”, obecnych w poezji Słowackiego, główna rola przypada właśnie dźwiękonaśladownictwu. Akcentując rolę figur onomatopiecznych

¹⁸¹ Cytuję za: D ł u s k a, dz. cyt., s. 612.

¹⁸² *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979², s. 427.

¹⁸³ Cytuję za: M a y e n o w a, dz. cyt., s. 427-428.

¹⁸⁴ Maria Dłuska przywołuje osobę W. Zagórskiego, który wiersz wyjęty z *Pana Tadeusza*: „Uciekł w niebo i drzwi chmur zatrzasnął piorunem” umieszcza na pięciolinii w sposób następujący:

u e e i i u a a a o u e

(D ł u s k a, dz. cyt., s. 612).

¹⁸⁵ Tamże, s. 617.

służących zilustrowaniu zjawisk świata przyrody w poezji Słowackiego jako „jednego z głównych środków, jakimi muzyka działa na wyobraźnię słuchaczy” oraz koncentrując się na przykładach „dających bezpośrednio naśladownictwo wyrazu odczuć ludzkich i wskazujących niejako symbolicznie na wstrząśnienie organizmu naszego”¹⁸⁶, autor dochodzi do wniosku, że w poezji Słowackiego czasem „dźwięk odrywa się od pojęcia”, a wówczas „powstają figury muzyczne oparte wyłącznie na czystych pierwiastkach muzycznych słowa, bez względu na pojęcia”¹⁸⁷. Konstatacja ta jest o tyle niebezpieczna, że otwiera drogę dość neodpowiedzialnym twierdzeniom kreującym Słowackiego na poetę „ogarniętego ideą dźwięku dla samego dźwięku”¹⁸⁸. A przecież instrumentacja dźwiękowa służy tu lepszemu uwydatnieniu treści – „harmonistycy poetyczni”, o których pisał Słowacki w *Raptularzu*, po przejściu etapu „pisanie wierszy dla dźwięku” mieli wszak „pójść wyżej”...

Już Jan Łoś uznawał elementy, na które zwraca uwagę Tenner za najłatwiejsze do wyodrębnienia, ale nie wyczerpujące istoty zjawiska¹⁸⁹, a i Weysenhoff twierdził, że

Rzadko używa Słowacki onomatopei, czyli naśladowania dźwięku, o którym w wierszu mowa; wiersz jego dźwięczy sam przez się pokrewnie do treści według prawideł harmonii raczej muzycznej niż dźwiękowonaśladowczej¹⁹⁰.

Dlatego z zainteresowaniem można prześledzić wyniki bardzo rzetelnych badań, jakie podjęła Zembaty-Michalakowa nad sposobami „wykorzystania właściwości eufonicznych głosek” przez Słowackiego, by wskazać na szczególne nagromadzenie w jego poezji płynnych głosek *l* i *ł*, co – zdaniem autorki – wskazuje na „dbałość nie tylko o piękno słowa i myśli, lecz i dźwięku”¹⁹¹. Owo „piękno dźwięku” zdaje się jednak mieć znaczenie

¹⁸⁶ Dz. cyt., s. 513. Przykłady, jakie podaje autor dla zilustrowania swojej tezy, są mniej więcej tego pokroju:

„Czuję dreszcz – prru! ściętym od mrozu!”;
„Ach takem ja śnił – lecz na piramidzie,
Tfu! – odebrałem list, że za mąż idzie”.

¹⁸⁷ Tamże, s. 516.

¹⁸⁸ C. J e l l e n t a, *Harfy Juliusza Słowackiego*, „Muzyka” 1927, nr 6, s. 248. .

¹⁸⁹ Ł o ś, dz. cyt., s. 238.

¹⁹⁰ W e y s s e n h o f f, dz. cyt., s. 179. Podobne stanowisko prezentuje Andrzej Boleski uznając, że liryka Słowackiego „nie daje dowodów poszukiwania słów dźwiękowo osobliwych” (dz. cyt., s. 65).

¹⁹¹ M. Z e m b a t y - M i c h a l a k o w a, *Instrumentacja głoskowa w powieściach poetyckich Juliusza Słowackiego na tle porównawczym*, „Prace Literackie” 15(1973), s. 75-115.

szczególne, niewiele mające wspólnego z – jak to ujął Jellenta – „adoracją dźwięku dla samego dźwięku”. Zastanawiając się nad brzmieniem imienia *Ellenai J. Kleiner* stwierdza:

Dziwna jest melodia tego imienia. Łącząc je z innymi imionami poematu – Anhelli, Eloie, Ellenai – czujemy, że poeta umyślnie starał się stworzyć melodię egzotyczną w niepolski sposób budując je z samogłosek i z płynnych spółgłosek. Mają one brzmieć, jak mowa z innego świata, mowa nadziemską¹⁹².

Czy jednak omówione elementy – czyli rytm, dźwiękonaśladownictwo oraz intonacja wiersza – zadowolają jako uzasadnienie zdań identyfikujących wiersze Słowackiego z naturą zjawisk muzycznych? A. Boleski zdecydowanie temu zaprzecza.

Rytmika, walory słowa dźwiękowe tworzyły [...] tylko pierwsze, z wrażeniami słuchowymi związane ogniwo łańcucha, którego ogniwo ostateczne wtapia się w najgłębiej wewnętrzzną, całkiem już pozazmysłową sferę życia duchowego. „Barwa” psychiczna, sens słów i zawartość ich uczuciowa, są tu czynnikiem decydującym o wrażeniu muzycznym. Toteż nasuwa się tu określenie wówczas jeszcze nie znane, ale najwłaściwsze i przez swój związek z językiem muzyki – *n a s t r ó j*. [...] W zastosowaniu do liryki mistycznej Słowackiego byłoby ono niejako syntetycznym ujęciem tego, czemu poeta sam w niejednym wierszu dał wyraz poetycki: „*I d z w o n i c i c h a d u s z a m u z y c z n a*” lub „*D u s z a s i ę m o j a r o z t a p i a w ś p i e - w a n i u...*”.

O taką więc tu muzyczność chodzi. Środki techniczne działają tylko w najściślejszym skojarzeniu z wnętrzem duchowym utworu, są jego narzędziem „rewelatorskim.” Poza tym związkiem wewnętrznym, dźwiękowość słowa, jeśli staje się sama celem, mija się z istotnym niejako powołaniem swoim. [...] Z najprostszych elementów słownych, często poprzez ich zestawienia obrazowe, ale przede wszystkim z ich powiązań uczuciowych

Na ten walor języka poetyckiego Słowackiego zwracał też uwagę Weysenhoff nazywając w. 501-504 V Pieśni *Beniowskiego* „strofą z tonu *L*” (dz. cyt., s. 179). W tym momencie nasuwa się skojarzenie z występującymi w harmonice wielu kompozytorów tzw. „akordami charakterystycznymi” – na przykład w odniesieniu do Wagnera mówi się o „słynnych akordach tristanowskich”, Chopina – „akordach Chopinowskich”, może zatem to nagromadzenie spółgłosek płynnych jest pewną paralelą – stanowi charakterystyczny element „poetyckiej harmoniki” Słowackiego?

¹⁹² *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, s. 162. Próby naśladowania dźwiękowych właściwości mowy ziemskiej, bo włoskiej, widzi Kleiner w *Podróży do Ziemi Świętej*, gdzie „szereg rymów ma dawać słuchowe wrażenie języka włoskiego i w ten sposób malować pobyt we Włoszech: Otranto – canto, boli – Caraccioli, Coletty – niestety, Turyn – weturyn, cabrioletti – Paretti, Astilfem – golfem, jaja – Chiaja, dorso – Corso, święte – far-niente, przewlecze – Lecce” (t. II, s. 113).

wyzwała się ów głęboki nastrój jego liryki kontemplacyjnej, jej „cicha dusza muzyczna”¹⁹³.

No cóż, pojęcie „nastrój” jest tak pojemne a jednocześnie niekonkretne, że trudno traktować je jako termin służący lepszemu zrozumieniu złożonego zjawiska, jakim jest „muzyczność” literatury. Oczywiście utwór muzyczny czy literacki ewokuje pewien nastrój, który współtworzony jest przez różne elementy – chociażby przez rytm, a zwłaszcza semantykę poetycką. Przykładowo – J. Kleiner, przypisując Rozie Wenedzie „zupełnie inny ton muzyczny, zupełnie inny koloryt” niż Lilli, wskazuje na zjawiska związane nie z „muzycznością” poezji, a ze światem przedstawionym dramatu:

Niby purpurą – królewską i krwawą zarazem – przeciwstawia się ona białości siostry swojej. Przewodniczka duchowa harfiarzy, z piorunami sprzymierzona, obcująca z trupami i z duchami, jawi się w krwawym blasku zachodzącego słońca, wśród płomieni, w których trzaskają palone kości umarłych, wśród mroków i błysków nocy piorunowej. Wbija się w pamięć, gdy z nożem, od krwi ludzkiej dymiącym, z krwią na rzesach, wita ponuro ojca oślepiętego twardymi słowami: „Bez harfy przyszedłeś” (Akt IV, sc. 4, w. 620) – gdy staje na stosie strasznym na popiołach braci – i łańcuch ciska pod nogi Lechowi¹⁹⁴.

Z rytmem natomiast wiąże Kleiner zmianę nastroju, jaką zauważa w wierszu *Do matki mojej*. Dostrzegając panujący w nim „religijny nastrój” badacz sugeruje, że owej aurze nie odpowiadał trzynastozgłoskowiec, którym Słowacki napisał pierwsze wersy, dlatego poeta sięgnął po inny wiersz „narzucający inną melodię”¹⁹⁵. W porównaniu z tą konkluzją Boleski zdaje się przywiązywać zdecydowanie większą wagę do pojęcia „nastrój”, utożsamiając je niemal z terminem „muzyczność”, co nie brzmi zbyt przekonująco. „Nastrój” nie jest bowiem słowem – kluczem otwierającym te wrota, sygnalizuje raczej bezradność uczonego¹⁹⁶. Natomiast uwaga mówiąca o środkach tech-

¹⁹³ Dz. cyt., s. 65.

¹⁹⁴ *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, s. 293.

¹⁹⁵ Tamże, s. 99.

¹⁹⁶ Można wymienić wiele zdań świadczących o bezradności na tym polu. Należą do nich cytowane przeze mnie formuły demonizujące zagadnienie i służące zaasekurowaniu się badaczy. Zdarzają się też konkluzje wprost mówiące o niemożności rozstrzygnięcia problemu. Na przykład Jan Łoś pisze tak: „Muzykalność wiersza wszyscy czujemy doskonale [...], ale powiedzieć, na czym właściwie ona polega, nie umiemy. Zapewne składają się na nią dość liczne czynniki, składowymi jej częściami jest i rytm, i rymy, i dobór wyrazów, i szczerłość uczuć, ale może także i czysto muzyczne warunki, właściwie najtrudniejsze do wykrycia i zanalizowania” (dz. cyt., s. 615).

nicznych jako elemencie służącym wyrażeniu pewnej myśli znowu zbliża nas do nauki, jaką jest harmonia. W utworach muzycznych to ona jest czynnikiem organizującym naczelną koncepcję kompozytora, dźwięki porządkuje według określonego porządku, a posilkowana agogiką, dynamiką, artykulacją i kolorystyką, służy wywołaniu w słuchaczu określonego – jak to mówi Boleski – nastroju. Koncepcja wypowiedzi lirycznej wyznacza „ton ogólny utworu”, który może oddziaływać jak muzyka. Wiersz

swą „śpiewną”, regularną strukturą tłumaczy jak gdyby czytelnikowi, iż należy do wypowiedzi, które trzeba czytać inaczej, poetycko, bo więcej poddają czytelnikowi nastrojem wprowadzonych motywów, doborem słów o sile wzruszeniowego rezonansu, powtarzaniem frazy intonacyjnej, dźwiękiem powiązań samogłoskowych – niż tym, co mówią zdania wprost i bezpośrednio¹⁹⁷.

Wyłania się tu jeszcze jeden problem związany z tak zwaną „muzyczną” poezją. Kiedy Jan Błoński w swojej rozprawie pod tytułem *Ut musica poësis* próbował wytropić „smoka muzyczności”, którego „trzeźwi literaturoznawcy chcą uśmiercić”, stwierdził, iż „łatwo spostrzec, że poetów „muzycznych” nawiedza niewiele słów – ale za to bardzo natrętnie”:

To diamenty, szafiry, słońca, tęcze i potoki krwi u Słowackiego. To bibeloty Mallarmégo, owe lustra, świeczniki i flakony, z których wyziera nicość. To mieszczkańskie piękności Gałczyńskiego...¹⁹⁸

Zjawisko to wiąże badacz z wrażliwością poety na sferę dźwiękową wiersza, z chęcią nadania mu pewnej brzmieniowej jednolitości. Teza ta jest interesująca, ponieważ dotykając kwestii eufonii pozwala na szukanie dalej idących analogii pomiędzy muzyką a literaturą. Wydaje się, że można połączyć ją zwłaszcza z obserwacjami Kleinera, który zauważa w poezji Słowackiego „wyzyskiwanie pewnych słów niby motywów muzycznych”¹⁹⁹. Charakterystyczne jest to, jego zdaniem, dla „muzycznie skomponowanego” poematu *W Sz wajcarii*.

¹⁹⁷ Z g o r z e l s k i, *Słowackiego – „Śpiewu tajemnice”*, s. 141.

¹⁹⁸ Dz. cyt., s. 111, 116.

¹⁹⁹ *Sztuka poetycka Słowackiego*, s. 18. Znaczenie owych motywów interpretuje Kleiner podobnie jak Błoński: „powracające malarsko-muzyczne motywy przewodnie stają się głównymi środkami charakterystyki, jednolitości użyczają postaciom, uprzedzają i przygotowują momenty główne lub oddźwiękom ich nie pozwalają rozplątać się w niepamięci”, pisze na marginesie analizy *Króla-Ducha* (*Juliusz Słowacki...*, t. IV, s. 545).

Ażeby uprzytomnić sobie to komponowanie, wystarczy wymienić główne przedmioty, z jakich Słowacki układa obrazy: słońce, gwiazdy, księżyc, kaskada, tęcza, jasne łąki, szalet, anioł – gołąb, jagnię, łabędź, sarna, jelen, rybka, jaskółeczka, słowik, motyl – kwiat, róża, lilia, wiśnia, cyprys – kadzidło mirry, fontanna, alabaster

– pisze Kleiner²⁰⁰. A oto przytoczony przez badacza fragment *W Szwajcarii* będący – jego zdaniem – przykładem „czystej muzycznej kompozycji na temat najwyższego idyllicznego szczęścia, w której melodię powracającą daje motyw: „szalet, róża, wisnie i słowiki” organizujący tok wypowiedzi lirycznej:

Ach! najciekawszy na świecie nie zgadną,
 W jakim szalecie żyłem z moją miłą;
 I wiele nam róż do okien świeciło,
 I wiele wiszeń naokoło rośło,
 Ile słowików na wiszniach się niosło;
 Ile tam w każdą noc miesięczną, błądą
 Kłóteń słowików płaszczących z kaskadą [...]

 Łąka i szalet i wisnie w parowie,
 W takim parowie, że stróż anioł biały
 Rozwijał skrzydła od skały do skały,
 I nakrywał ten cały parów dziki,
 Szalet i róża i nas i słowiki.

(w. 186-192, 196-200)²⁰¹.

²⁰⁰ Tamże, t. II, s. 91.

²⁰¹ Tamże, t. II, s. 87. Podobnie interpretuje Kleiner wersy mówiące o utracie ukochanej: „analogicznie powtarzają się, jako tony wracającej melodii, zapłakana fontanna, drzewo z jęczącymi słowikami i błądy księżyc:

Jest pod moimi oknami fontanna,
 Co wiecznie jęczy zapłakany szumem:
 Jest jedno drzewo, gdzie harfowym tłumem
 Żyją słowiki; jedna szyba szklanna,
 Gdzie co noc błąda zaziera Dyjanna,
 I czoło moje smutnym blaskiem mami.
 I tak mię budzą zalanego łzami,
 Te drzewo, księżyc ten, i ta fontanna.
 I wstaję błądy, przez okno wyziéram,
 Słuchając różnych płaczów na dolinie.
 Słowiki jęczą i fontanna płynie,
 Mówią mi o niej – ja serce otwieram
 I o śmierć prędką modłę się z rozpacza,

Przykład ten kieruje na inną płaszczyznę rozważań. W dotychczasowym przeglądzie stanu badań, związanym z rozumieniem pojęcia „muzyczności” w odniesieniu do poezji Juliusza Słowackiego, największy nacisk kładłam na eksponowane w rozprawach zagadnienie „śpiewności”, z którym wiązano zjawiska z zakresu teorii literatury, do pewnego stopnia analogiczne z rytmiką, melodyką, a nawet harmoniką muzyczną. Słowo „motyw”, jako najmniejszy element formotwórczy – zarówno poezji jak i muzyki, odsyła nas jednak do zagadnień związanych z budową formy muzycznej. Owe powracające motywy w poemacie Słowackiego mają może przede wszystkim znaczenie jako czynnik uwydatniający stronę dźwiękową i rytmiczną wiersza – nawarstwienie tych samych lub podobnych zbitek wyrazowych ma wszak duże walory prozodyjne. Służy także ekspresji – ewokowaniu pogodnego, sielskiego nastroju. Zacytowany fragment *W Szwajcarii* dźwięczy w pamięci odbiorcy podobnie, jak posłyszane niekiedy melodie ukształtowane za pomocą kilku prostych, charakterystycznie zrytmizowanych motywów muzycznych. Thomas Stearn Eliot pisze:

Sądzę, że z zakresu zagadnień muzycznych najbardziej obchodziłyby poetę te, które dotyczą istoty rytmu i świadomości struktury. Nie jest wykluczone, że może się zdarzyć, iż poeta posunie analogie muzyczne za daleko i w rezultacie powstanie wrażenie sztuczności; wiem jednak również, że wiersz, czy też jakiś jego fragment, przedtem nim uzyska swój wyraz w słowie, może się pojawić w postaci jakiegoś rytmu i że z niego może się zrodzić pomysł i obraz. [...] Robić użytek ze stale powracających tematów jest czymś naturalnym tak w muzyce, jak i w poezji. Są pewne możliwości rozpracowań poetyckich, które w jakiś sposób są podobne do rozpracowania tego samego tematu na różne grupy instrumentów. Istnieją w wierszu możliwości przejść, przypominające następstwo różnych części symfonii czy kwartetu; można również rozwiązać temat poetycki na zasadzie kontrapunktu²⁰².

Śmiała to teza i budząca uzasadnione kontrowersje, które staną się przedmiotem pogłębionej refleksji w kolejnym rozdziale mojej rozprawy. W tej chwili godne uwagi wydaje się zdanie mówiące o rytmie jako czynniku, z którego wyłonić się może myśl sprecyzowana potem w utworze literackim oraz myśl o pokrewieństwie tematów literackich i muzycznych. Doskonale korespondują one z sugestią interpretacyjną Kleinera, dotyczącą wykorzy-

I schnę, i wędnę – i ach, nie umieram...
I co dnia budząc mnie fontanny płaczą.

(w. 396-410).

²⁰² *Muzyka w poezji*, [w:] t e n ż e, *Szkice poetyckie*, wybór, przekład i wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 34-35.

stania słów na podobieństwo muzycznych motywów. „Szalet, róże, wisznie i słowiki” są jednak także ważnym składnikiem decydującym o kształcie formalnym poematu Słowackiego. A wpływu form muzycznych na dzieło poety dopatruje się wielu badaczy.

„SYMFONIE TONÓW” I „POETYCKIE FUGI”

Poezje o wysokim stopniu śpiewności tym jeszcze zbliżają się do prawdziwego śpiewu, a różnią się od prozy, że oparte są na kompozycji muzycznej nie tylko w znaczeniu rytmu, ale i w znaczeniu pewnego schematu melodii

– pisze Maria Dłuska w swoich *Studiach i rozprawach*²⁰³. Sugeruje tym samym, że nie tylko metrum, ale także i elementy dźwiękowe oraz intonacja, obecne w wierszu „śpiewnym”, są zorganizowane w sposób logiczny, bliski w tej logice kompozycjom muzycznym. Konkluzja ta kieruje poszukiwania elementów „muzycznych” w poezji na obszar analizy formy – poetyckiej rozpatrywanej w kontekście formy muzycznej. Przy tym rozważania Dłuskiej zdają się dotyczyć szczególnie liryki wykazującej powinowactwo z muzyką wokalną: pieśnią, operą, pozostającymi w najbliższym kręgu skojarzeń łączących literaturę z muzyką dzięki temu, że – jako dzieła muzyczne – opierają się one przecież również na tekście słownym. Podobny nieco wydzźwięk ma uwaga Juliusza Kleinera, kiedy uznając, że utwory muzyczne, które słyszał Słowacki, nie pobudzały poety do twórczości lirycznej, a także rzadko pojawiały się w jej warstwie tematycznej, pyta:

Może jednak wpływ utworów muzycznych inaczej się objawił? Może w poezji Słowackiego występują formy zaczerpnięte z muzyki? Dwie formy mogłyby tu przede wszystkim mieć znaczenie: pieśń i opera²⁰⁴.

Paradoksalnie – w pozostałej po tym niezwykle zasłużonym historyku literatury spuściźnie analityczno-krytycznej najczęściej pojawiają się formuły łączące dzieło Słowackiego z muzyką symfoniczną. Ewentualne jego powinow-

²⁰³ Dz. cyt., s. 625.

²⁰⁴ *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, s. 189. Tutaj Kleiner odnotowuje też wzmianki o kompozytorach, ich utworach, muzyce, śpiewakach oraz instrumentach w poezji Słowackiego kwitując je przy tym – kategoryczną, choć nie pozbawioną pewnej dozy słuszności – uwagą mówiącą, iż „potrzebą duchową muzyka dlań [tj. dla Słowackiego – A. S.] nie była, poza dyletantyzm nie przeszedł nigdy” (s. 170).

wactwo z formą pieśni Kleiner dyskredytuje stwierdzeniem mówiącym, iż „forma pieśni, tj. samoistnego utworu przeznaczonego do śpiewu lub pisanego z myślą o melodii, jest na ogół obca twórczości Słowackiego, [...] zwrotka jego nie wymaga i nie potrzebuje dopełnienia ze strony muzyki; wystarcza jej muzykalność wydobyta z samego słowa”. Nie dostrzega też badacz śladów formy operowej u Słowackiego, choć zdarzają się w tej poezji – jego zdaniem – „sceny jakby wyjęte z muzycznego dramatu wagnerowskiego, [...] ale bez istotnego wpływu form muzyki na poezję”²⁰⁵. Słuszność tezy wykluczającej głębsze pokrewieństwo poezji Słowackiego z formą pieśni nie budzi kontrowersji. Cechę taką przypisuje się raczej liryce piewców tradycji ludowej – Zaleskiemu oraz Lenartowiczowi²⁰⁶. Można by więc łączyć z pieśnią jedynie te utwory Słowackiego, które powstały pod wpływem Zaleskiego – o czym pisałam już w poprzednim rozdziale. Nie tak jednoznacznie jawi się natomiast relacja pomiędzy dziełem Słowackiego a operą. Alicja Okońska w swoim obszernym studium o *Wpływie opery na dramaty Słowackiego* próbuje uporządkować tę problematykę i stawia tezę, iż „poza przeniesionymi z oper momentami wizualnymi, efektami widowiskowymi, a więc elementami kształtu teatralnego, poza wpływem muzyki na eufonię dzieł, poza różnymi epizodami i wątkami, umiejętnie przetworzonymi, wpływ opery polega również na oddziaływaniu struktury libretta operowego na konstrukcję dramatu Słowackiego”. Mimo to w dokumentacji swojej konkluzji badaczka nie wykracza raczej poza przytaczanie – czasem opatrzonych przypisami, kiedy indziej z ich pominięciem – formuł z czterotomowej monografii Kleiner²⁰⁷. A ich kwintesencją jest, zacytowana już przeze mnie, formuła

²⁰⁵ Tamże, s. 190-191.

²⁰⁶ Szczególnie poezja Teofila Lenartowicza jest podatna na tego typu interpretacje. O wpływie, jaki wywarła na nią forma pieśni, napisano wiele interesujących rozpraw; zobacz m.in.: M. Zięba, *Liryka Teofila Lenartowicza wobec pieśni ludowej*, Wrocław 1983; J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Warszawa 1971; Z. Smydłowa, *Kompozycje poetyckie Lenartowicza*, Kraków 1972.

²⁰⁷ A. Okońska, *Wpływ opery na dramaty Słowackiego. Charakterystyka ogólna*, s. 115. Dwa pozostałe artykuły z tego cyklu zamieszczone zostały również w „Muzyce” 1961, nr 2, s. 90-108; 1962, nr 2, s. 103-116. Niestaranność przypisów robionych przez Okońską często myli odbiorcę, któremu niezwykle trudno dociec, które z przytaczanych w rozprawie formuł pochodzą od samej badaczki, a które od Kleiner. Dodatkowym utrudnieniem jest fakt, że autorka nie podaje numerów tomów oraz stron. Większą jednak konsternację wywołują przypadki, kiedy Okońska całkowicie pomija źródła, z których zaczerpnęła „swoje” wnioski. Na przykład akapit dotyczący się *Zmii*: „Zmienność kombinacji rymów i rozmaitych rytarów

negująca istotne znaczenie formy operowej dla kształtu dzieła Słowackiego. Poza tym, jeżeli nawet przyjmijemy za Ochońską, że istotnie struktura libretta operowego znajduje swój rezonans w niektórych dramatach Słowackiego (choć i to badaczka niezadowolająco uzasadnia, skoro pisząc o wpływie na *Beniowskiego* oper Boieldieu i Mercandettiego wydaje się nie do końca przekonana o tym, że Słowacki je znał²⁰⁸), to i tak byłoby to oddziaływanie warstwy słownej, a nie muzycznej opery. Tymczasem stwierdzając, iż wśród dorobku pisarskiego Słowackiego „wiele poematów uderza oryginalnością swoich konstrukcji zbliżonych do konstrukcji utworów muzycznych” Ochońska uznaje, że

zwłaszcza często stosuje Słowacki w swoich poematach ukształtowania, gdzie, jak w fudze muzycznej, tkanina poetycka składa się z co najmniej dwóch przeplatających się głosów, które podejmują wielokrotnie główną melodię.

Pozostając jednak spadkobierczynią Kleinerer napomyka też badaczka od czasu do czasu o „symfoniach” obecnych w poezji Słowackiego²⁰⁹. Naprowadza w ten sposób swojego czytelnika na ślad dwu głównych tendencji, jakie zaznaczają się w pracach naukowych, próbujących analizować utwory Słowackiego przez pryzmat form muzycznych. Najczęściej bowiem w tym kontekście pojawiają się terminy „fuga” oraz „symfonia”, przy czym zdecydowany prymat przyznaje się tej ostatniej. Znamienny bowiem, a przez to także zastanawiający, jest fakt, że pojęcie „symfonia” zrobiło olbrzymią karierę w rozprawach historycznoliterackich, które obrały sobie za przedmiot

sprawa wrażenie ruchu, migotania, wibracji. Jak daleko sięga kunszt oddawania rytmu ruchu za pomocą rytmu wiersza, widać w następującym fragmencie:

I oto śmiga	I przez zagony
Sumak zbudzony,	Przed szybką smyczą,
Ledwo kopytem	Sadzi przez doły;
Dotyka trawy,	Gończe skowyczą
Charty wyściga	Kraczą sokoły!

Ostry, krótki wiersz maluje również szybkość czajki [...] („Muzyka” 1961, nr 1, s. 118) – jest swoistą parafrazą Kleinerowskiej analizy *Żmii* zawartej w t. I na s. 160-161 czterotomowej monografii, o Słowackim (dz. cyt.), z pominięciem jedynie fascynujących uwag pokazujących, w jaki sposób rytm wiersza utworu przeciwstawia ruch czajki ruchowi ciężkiej galery. Takich przypadków w rozprawie Ochońskiej można odnaleźć wiele.

²⁰⁸ Tamże, s. 118.

²⁰⁹ Tamże, s. 117, 121, 124, 128.

badania nie tylko poezję Juliusza Słowackiego, ale także lirykę innych autorów tworzących w dobie romantyzmu. Intryguje to tym bardziej, że żaden z polskich poetów romantycznych nie deklarował chęci świadomego nawiązania ani do sonaty, ani do jej orkiestrowej wersji, czyli symfonii, tak jak to czynił na przykład Jarosław Iwaszkiewicz w *Niebie* mającym być „usiłowaniem możliwie ścisłego oddania w słowie formy sonatowej”²¹⁰.

Już Zenon Przesmycki zachwycał się „szerokim, symfonicznie komponującym się obrazem o nader subtelnym tonach” w *Wieczorze w pustkach* Norwida²¹¹. Konstrukcję „symfonii nocy” w *Kleopatrze* próbował prześledzić Kazimierz Wyka²¹², natomiast Wiesław Rzońca pokusił się o przywołanie sformułowania „symfonia sensu” przy okazji analizy poezji tegoż autora, gdyż „jedynie estetyczne prawo przemienności właśnie symfonii zdaje się porządkować niektóre fragmenty Norwidowego dzieła”²¹³. Interpretacjami utrzymanymi w takiej konwencji uwieczniona została także poezja Adama Mickiewicza – wystarczy przywołać tu tylko uwagi Kleinera kreujące *Sonety krymskie* na „imponującą, bogatą różnorodnością tonacji symfonię, o artystycznie obmyślaną, wyrazistą architektonicę”²¹⁴. Przykłady podobnych odczytań poezji romantycznej można by mnożyć. Wydaje się, że częstotliwość ich występowania wiąże się między innymi ze świadomością ewolucji stylów muzycznych. Wśród nurtów muzyki romantycznej bardzo prędko rozwijał się symfonizm, z reprezentatywnymi dla tego prądu monumentalnymi, bogatymi kolorystycznie kompozycjami Beethovena, Berlioza, Mahlera. Stąd być może historykom literatury łatwo przychodzi powiązanie pewnych zjawisk obserwowanych na płaszczyźnie wiersza, a budzących jednocześnie asocjacje dźwiękowo-muzyczne właśnie z symfonią.

Przegląd „symfonii” skomponowanych przez Juliusza Słowackiego wypada rozpocząć od tych, które odkrył Kleiner. Zaszczytne miejsce przypada tu *Balladynie*. W stylu muzyki polifonicznej, gdzie spotykamy potrójne fugi – jawi się ona „potrójną symfonią”. Akt pierwszy dramatu Kleiner określa bowiem jako „fantastyczno-groteskową symfonię”, akt drugi – „jeszcze świetniej skomponowaną symfonię baśniowo-ludową”, całość zaś dzieła to – zdaniem

²¹⁰ J. I w a s z k i e w i c z, *Dzieła – Proza poetycka*, Warszawa 1958, s. 352.

²¹¹ [w:] C. N o r w i d, *Pisma zebrane*, red. Z. Przesmycki, t. A, cz. 2, Kraków 1912, s. 748-749.

²¹² *Harfa, luk i kolumna*, [w:] t e n ż e, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 63-65.

²¹³ *Norwid poeta pisma: próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995, s. 190.

²¹⁴ *Mickiewicz*, t. I, Lublin 1948, s. 548.

badacza – „symfonia nastrojów”²¹⁵. Nie tak już imponująco przedstawiają się pozostałe „symfonie” Słowackiego. *W Szwajcarii* – w interpretacji Klei-nera – jest jedynie „symfonią tonów”²¹⁶, *Poema Piasta Dantyszka* – „symfonią piekielną”²¹⁷, *Genesis z Ducha* „symfonią muzyczną” zakończoną „syntezą muzyczno-filozoficzną”²¹⁸, *Król Duch* „symfonią olbrzymią” tudzież „symfonią grozy i piękna”²¹⁹. To jednak nie wszystko. „Symfonia wewnętrzna”, którą Słowacki – zgodnie z dotyczącymi muzyki postulatami Mickiewicza – „słyszysz w sobie”, wnika już do finału *Jana Bieleckiego*²²⁰. Do miana symfonii pretenduje też *Książka Marek*²²¹, *Żmija*, *Beniowski*, *Samuel Zborowski*. Przy czym ze *Żmiją* jest pewien problem:

Muzyczność wnika i w koncepcję. Odcinane odrębnością treści, często różne i nastrojem, i rytmiką ustępy stoją obok siebie, jak części poszczególne symfonii czy koncertu o różnym takcie i różnej tonacji. [...] Sam początek poematu jest po prostu uwerturą, wprowadzającą szereg zasadniczych motywów – czar krajobrazu, tajemniczość zamku, wyprawy czajek, tęsknotę pieśni ukraińskiej, napaść na Turków, obraz cudownej Matki Boskiej – aż wreszcie uderza silnie w akord początkowy właściwego utworu.

Idźmy na łowy! idźmy na łowy!
Lecz gdzie nasz Żmija, Hetman Niżowy?

(P. I, w. 84-85)

Mało jest utworów, które by tak świetnie dały się pomyśleć jako temat uwertury operowej²²².

Po lekturze tego fragmentu czytelnik pozostaje porażony i... zdezorientowany mozaiką przywołanych w nim nazw form muzycznych. Jednak jeden wpływający z niego wniosek wydaje się pewny: w interpretacji Kleinerowskiej *Żmija* nie jest formą poetycką, paralelną ani do symfonii, ani do koncertu, ani do uwertury operowej w stylu Glucka – bo to on postulował w swojej reformie opery wprowadzenie uwertur, które prezentowałyby materiał tematyczny, pojawiający się potem w kolejnych aktach – tylko jakąś dziwną hybrydą skupiającą w sobie gatunki muzyczne, których fuzja

²¹⁵ T e n ż e, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, s. 14, s. 19.

²¹⁶ Tamże, s. 87.

²¹⁷ Tamże, s. 213.

²¹⁸ Tamże, t. IV, s. 273, s. 276.

²¹⁹ Tamże, s. 525; t e n ż e, *Słowacki*, s. 289.

²²⁰ Tamże, s. 27.

²²¹ Tamże, t. IV, s. 110.

²²² Tamże, t. I, s. 162.

w rzeczywistości nie jest chyba możliwa. Na podobnej zasadzie *Samuel Zborowski* z „symfonii” przeistacza się w „operę”²²³, *Ksiądz Marek* pretenduje do miana „na poły pieśni, na poły symfonii o bojach konfederackich”²²⁴, a do „symfonii”, jaką jawi się Kleinerowi Pieśń IV *Beniowskiego*, wkrada się „marsz pogrzebowy”²²⁵ – choć akurat to jest jeszcze do przyjęcia.

Z wyliczeń tych „symfonii”, opatrzonych przez Kleinera nazwami nieodparcie przywodzącymi na myśl tytuły romantycznych kompozycji programowych w stylu *Symfonii fantastycznej* Berlioza, mogłoby wynikać, że Słowacki był bardziej płodnym symfonikiem, niż sam Ludvig van Beethoven, który – jak wiadomo – stworzył tego typu tylko dziewięć kompozycji, a ta liczba jest bardzo skromna w porównaniu z ilością oraz różnorodnością poetyckich „symfonii” dostrzeżonych przez Kleinera w dziele poety. Mogłoby, gdyby nie zupełna dowolność, jaka towarzyszy badaczowi przy używaniu terminu „symfonia”. Osoba, która zapragnęłaby odnaleźć w wymienionych przez niego utworach Słowackiego odpowiednik budowy formalnej muzycznej symfonii zawiodłaby się srogo. Zawartość znaczeniowa określenia „symfonia” nie różni się tu bowiem wiele od funkcjonujących w języku potocznym metafor w stylu „symfonia zapachów” czy „symfonia smaków”. Taka leksykalizacja pojęcia muzykologicznego bywa jednak bardzo myląca, a przez to także irytująca: w niektórych przypadkach używane jest ono jako synonim różnorodności – przede wszystkim dźwiękowej, bogactwa instrumentacji głoskowej czy efektów onomatopeicznych wiersza, ale także – jak zaznaczył Kleiner wyliczając elementy składające się na „symfoniczny zespół różnorodnych środków” obecnych w poezji Słowackiego – „łączenia wrażeń zmysłów różnych, współdziałania różnych rodzajów literackich w jednym utworze, syntetyzowania różnych form: szekspirowskiej, greckiej, kaldejonowskiej, zespalanie różnych warstw językowych w *Balladynie* [...], różnych stylów w *Lilli Wenedzie* i *Beniowskim*”²²⁶. W innych natomiast analizach utworów Słowackiego zauważalne są próby budowania analogii

²²³ Tamże, t. III, s. 144.

²²⁴ Tamże, t. IV, s. 109.

²²⁵ Tamże, s. 310, 315. Zaskakuje, że do popadnięcia w podobną manierę jest skłonny nawet muzykolog. Józef Reiss pisze: „Powieści poetyckie Słowackiego, jak np. *Żmija* oraz dramaty i tragedie, przelewają się wprost od muzyki i działają albo jak poematy symfoniczne, albo jak dramaty muzyczne. Ta „symfoniczność” poezji Słowackiego nęciła wielu naszych kompozytorów do stworzenia muzyki, która by swym wyrazem nastrojowym zbliżała się do nastroju właściwego tej poezji” (R e i s s, dz. cyt., s. 7).

²²⁶ K l e i n e r, *Sztuka poetycka Słowackiego*, s. 19.

z formą muzyczną. Po raz kolejny zatem wyłania się sytuacja, w której – wypadnie powtórzyć za Michałem Bristigerem, oceniającym wartość prac naukowych parających się problematyką literacko-muzyczną – „granica między terminem teoretycznym a zwrotem metaforycznym pozostaje nieuchwytna”²²⁷. Najczęściej jednak przywołanie pojęcia „symfonia” sygnalizuje – jak już wspomniałam – obecność w dziele literackim pewnych jakości sugerujących bogate wrażenia słuchowe. Reprezentatywnym tego przykładem jest komentarz Stefanii Skwarczyńskiej do gry Dobrawny w *Królu-Duchu* (rapsod IV, pieśń III. w. 245-250, 255-265):

Symfonie tonów wyrażone są nie tylko ogólnikowo przez użycie słów takich, jak: dźwięk, ton, głos, szmer, lecz przez zobrazowanie barwy i napięcia poszczególnych tonów i ich zespołu takimi określeniami, jak: piorun, dźwięk szklany, pieśń płacząca, głosu ruczaje²²⁸.

Najczęściej też takie właśnie znaczenie mają owe niesamowite, „baśnowo-ludowe”, „fantastyczno-groteskowe” bądź osnute na tematach „grozy i piękna”, „symfonie” Słowackiego, goszczące na kartach rozpraw Kleinera. Za ilustrację tej tezy niech posłuży komentarz badacza do jednego z fragmentów *Piasta Dantyszka*:

Męka zdrajcy jest głównie męką słuchu; w jego grocie jęczą kamienie;

[...] cała tutaj ojczyzna zabita
Przychodzi płakać i jęczy i zgrzyta,
I wali głuchą przekleństwa ulewą

(w. 1530-1532);

zamyka się też scena symfonią piekielną:

I wyszły z oczu mu dwie łzy tułacze!
Wyszły – a piekło wrzasło: Zdrajca płacze!
Tu zadziwieni ciemni aniołowie,
Zaczęli śmiać się i wyć mu na głowie.
Tu się tajemne rozjęczały ściany [...]
.....
A jeszcze dalej duchowie zaskalni,
Spoza ścian, słychać, płaczą niewidzialni.

²²⁷ *Problem związków słowa i muzyki. Założenia wstępne*, „Muzyka” 1979, nr 4, s. 22.

²²⁸ Dz. cyt., s. 83.

Chwieje się piekło, wre krzykiem i łzami.
Uciekłem, uszy zakrywszy rękami.

(w. 1548-1588, 1594-1597)²²⁹.

Utworzenie paraleli z symfonią sprowokowała w tym wypadku zapewne mnogość metafor dających wrażenie różnorodności brzmieniowej, władającej światem przedstawionym w zacytowanych wersach; różnorodności, na którą składają się partie „rozpisane” na kilka instrumentów, jakimi jawi się tutaj piekło, „ciemni aniołowie”, ściany, „duchowicze zaskalni”... Byłaby więc to tylko bardzo powierzchowna zbieżność i to nie tyle z symfonią, ile raczej z impresjami słuchowymi wywołanymi przez orkiestrę symfoniczną. Tego typu odniesienia są typowe. Wśród Kleinerowskich analiz można jednak odnaleźć również takie, które próbują nawiązać do budowy formalnej symfonii. Do nich wypada zaliczyć interpretację fragmentów Pieśni IV *Beniowskiego*.

Każda oktawa ma rytmikę swoistą i własny naczelny motyw muzyczny. Kiedy się zaczyna sen na jawie, brzmia równolegle obok siebie dwie melodie:

Czuję, jak pachną kochanki warkocze,
Widzę, jaki ma w oczach blask promienny;
Czuję znów smutki tęskne i prorocze,
Wtóruję mi znów szumiąc liść jesienny.

(Pieśń IV, w. 475-478)

Jeden motyw – jasności i rozkoszy – dany jest w dźwięku wyrazów „pachną” i „blask” – drugi, molowy, brzmi tonami słów o smutkach i liściu jesiennym, co wtóruję szumiąc.

Następnie badacz koncentruje się na „falowaniu zmiennych, nieregularnych cezur” w wersach 481-488, by stwierdzić:

I w dwu następnych zwrotkach, związanych równoległością pomysłów [...] falowanie uczuć wyraża się zmiennością cezur i silnymi pauzami w środku wiersza, podstawę muzyczną zaś daje najpierw „wicher zalu”, potem słowo „czar” wysunięte efektownie na czoło strofy: „Twój czar nade mną trwa” (Pieśń IV, w. 497).

To pierwsza część symfonii²³⁰.

²²⁹ Dz. cyt., t. II, s. 213-214.

²³⁰ Tamże, t. III, s. 143-144.

Najbardziej zwięzła definicja symfonii mówi, iż jest to „cykliczna forma orkiestrowa, opierająca się na budowie cyklu sonatowego”²³¹. Zaś najpopularniejszy – także w romantyzmie – klasyczny schemat takiego cyklu składa się z czterech części (*allegro-adagio-menuet-allegro*), z których zwłaszcza skrajne kształtowane są za pomocą *allegro sonatowego* rozpadającego się na ekspozycję, przetworzenie, reprzykę oraz – czasami – codę. Mogłoby się wydawać, że w swojej analizie – a przynajmniej w jej początkowej fazie – Kleiner stara się pozostawać w zgodzie z tymi regułami. Ekspozycja jest pokazem najczęściej dwóch tematów, przy czym drugi, mimo że kontrastuje z pierwszym, występuje w tonacji pokrewnej. Tutaj mogłyby ich rolę pełnić „motywy jasności i rozkoszy” oraz „motywy smutku” zgodnie z wymogami zróżnicowane pod względem ekspresyjnym i wyrazowym. Następujące po nich wersy (do wiersza 488) stanowiłyby odpowiednik przetworzenia, gdzie przedstawione linie tematyczne, dzięki „stałemu falowaniu zmiennych, nieregularnych cesur” zostałyby poddane pracy motywiczno-tematycznej, by – przekształcone – pojawić się w dwu kolejnych zwrotkach, czyli „reprzyce”, gdzie wprowadzony w „ekspozycji” konflikt pomiędzy motywem żalu a motywem oczarowania znalazłby wspólną wypadkową w słowach „Twój czar nade mną trwa”. Trzeba jednak wykazać dużo dobrej woli, żeby w rozumowaniu Kleinera dostrzec konsekwentną analogię pomiędzy fragmentem *Beniowskiego* a zasadami formy muzycznej. Tym bardziej, że badacz stale pisze o „brzmiących równolegle obok siebie dwóch melodiach”, co kojarzy się raczej z polifonią niż homofoniczną fakturą, na jakiej oparte jest *allegro sonatowe*. Przypominają się wprawdzie fragmenty rozpraw Józefa Chomińskiego piszącego o roli polifonii w pracy tematycznej, jednak subtelności tych wywodów podążają innym torem niż interpretacja Kleinera. Analiza kolejnych oktaw w tym kontekście wydaje się jeszcze mniej wyrazista.

Teraz dwie oktawy wypełnia jakiejś *andante*, melodia o rytmie regularnym. o tonach poważnych a ściszonych, które w obu zwrotkach symetrycznie zamykają się wybitnym frazowaniem muzycznym:

Staliśmy jak dwa sny || – oboje | – myśląc.

.....
Sercu zadawszy śmierć || – znaleźli | życie.

(Pieśń IV, w. 512, 520)

²³¹ *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1968, s. 1001.

Wiersze mówiące o marach, o śmierci, stają się łagodnym, chociaż głęboko smętnym, marszem pogrzebowym:

Z taką więc ciszą i z taką powagą
Wejdziemy kiedyś w Elizejskie bory.

(Pieśń IV, w. 513-514)²³²

Potem pojawiają się znowu uwagi o zmiennym rytmie, dynamice, ciągłym ruchu panującym w sferze tematycznej utworu. Formuł dotyczących symfonii już nie napotykamy – giną one wśród innych wniosków. Zatem nie ma tu wielkiego sensu próba traktowania przytoczonych analiz Kleinera jako wiarygodnego dowodu istnienia analogii pomiędzy formą poetycką a muzyczną. W innym miejscu rozważań nad *Beniowskim* czytamy u Kleinera:

W każdej pieśni Słowacki daje charakterystykę sztuki własnej, występuje jako rzecznik poezji czystej, która nie przez ideę, nie przez tezy spełnia posłannictwo, ale przez czarodziejską moc piękna. Wirtuoz, rozkoszujący się swym dziełem, posąg i świątynię czyni sobie z wiązania słów bogatych – i z nadzwyczajnym poczuciem mistrzostwa ujmuje główne cechy stylu swego – jego giętkość, która dla każdego tonu znajdzie formę najdoskonalszą, jego blask, który przecież nie wyklucza dostojnej posagowości marmurowej, jego s y m f o n i c z n ą m u z y c z n o ś ć [podkr. – A. S.], co umie harmonię dziką stworzyć z szumów i waru myśli zhukanych, jego zdolność transformatorską, która wszystko potrafi przemienić w cudy, „rozłabędzić” wszystko, „roześpiewać” (Pieśń II, w. 109) i wreszcie – tkwiącą w nim siłę ożywczą lotu²³³.

Nie o analogię z budową formalną symfonii tu chodzi, lecz o podkreślenie obecności efektów dźwiękowych oraz zaakcentowanie niezwykłego, dynamicznego potencjału tkwiącego w wielu dziełach Słowackiego, lub też – jak to ujął Bohdan Pociąg – wskazanie na „pokrewieństwo wyobraźni: poety – wizyjnego dramaturga i kompozytora – symfonia romantycznego (kompozytora typu Berlioza czy Wagnera)”²³⁴.

²³² K l e i n e r, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. III, s. 143-149. Termin „symfonia” użyty – lecz zupełnie niezobowiązująco – w odniesieniu do *Beniowskiego* pada też w rozprawie Trzpisza: „Przeważna część dźwięcznych strof *Beniowskiego* – zwłaszcza tych, w których odzwierciedla się Słowackiego „purpurowa melancholia” i Sofoklesowskie „niestety” – sprawia wprost wrażenie muzycznej symfonii” (*Estetyczno-krytyczne poglądy Słowackiego w „Beniowskim”*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, s. 31).

²³³ Dz. cyt., s. 137.

²³⁴ Dz. cyt., s. 74.

Tak też chyba należy rozumieć sens wielu interpretacji poematu *Uspokojenie*, rozpatrywanego jako literacki odpowiednik symfonii muzycznej. Spośród nich najbardziej chyba znany, najkonsekwentniej przedstawiający „symfoniczność” poematu Słowackiego jest przywoływany przed momentem szkic Pocięja. Nie można jednak nie doceniać intuicji Juliana Przybosa, który bodaj jako pierwszy zwracając uwagę na „muzyczność” *Uspokojenia* pisał, iż Słowacki w nim „poruszył mury, w rytmie muzycznej wizji ulotnił je, wyzbył z ciężaru, grał kamieniami”²³⁵. Dopiero po latach w nieco podobnym stylu zawtóruje Pocięj:

Jeśli przyjmiemy, że każdy z wielkich poetów ma w swojej twórczości jakiś charakterystyczny dla siebie, odrębny i nadrzędny rytm-tempo-przebieg-czas-puls, jakiś swój charakterystyczny stopień szybkości, rodzaj wewnętrznego ruchu – to ruch poezji Słowackiego określimy jako szybki, a nierzadko gwałtowny, przyspieszony, wybuchowy. To wrażenie przyspieszenia, szybkości, rwącego ruchu – często rozprzestrzeniającego się gwałtownie i wielokierunkowo (zawsze jednak w ramach regularnego pulsu metrum) – osiąga poeta poprzez swoiste zagęszczenie słów-pojęć i metafor sugerujących obrazy (wyglądy) niezwykle, szokujące, uderzające (poruszone „matki-kamienice”, „wrzeszczące” kamienie, zwijający się wicher, wyposażony w widzialne właściwości)²³⁶.

Te jednak obserwacje dały asumpt autorowi do dalej idących wniosków – to jest interpretacji *Uspokojenia* jako „swoistego analogonu utworu symfonicznego”. Ów „swoisty analogon”, widziany jego oczami, ma wszak przynajmniej jeden mankament. Pocięj, będąc z wykształcenia muzykologiem, stara się odpowiedzialnie używać terminologii z zakresu teorii muzyki. Wyodrębnia w *Uspokojeniu* „ekspozycję, przetworzenie i reprzyżę”, zwraca uwagę na „błyskawiczne, zaskakująco jaskrawe, mocne wizualno-brzmieniowe efekty” oraz „wspaniałe stopniowanie, narastające napięcie wiersza”, które zdaje mu się „muzycznym”. Lecz znowu rozumowanie to okaże się nieco mylące, jeśli zechcemy skonfrontować je z zasadami analizy form muzycznych. W interpretacji Pocięja *Uspokojenie* bowiem jawi się jedynie jako ewentualny, bo oparty na bardzo swobodnym schemacie *allegro sonatowego*, odpowiednik „pierwszej części symfonii” – z czym mieliśmy już do czynienia w dotyczącej *Beniowskiego* interpretacji Kleintera – a nie, zgodnie z sugestiami badacza, całego utworu symfonicznego. Jeszcze bardziej mgliście rysuje się intencja Stanisława Makowskiego jako autora, powstałej prawie w tym samym czasie co praca Pocięja, rozprawy, której przedmiotem jest

²³⁵ Dz. cyt., s. 39.

²³⁶ Dz. cyt., s. 74.

analiza poematu Słowackiego²³⁷. Tutaj także odbiorca napotyka na uwagi mówiące, iż *Uspokojenie*

obok swoistej kompozycji przestrzennoświatłnej i wizualnego obrazu plastycznego ma również charakter jakby potężnej kompozycji symfonicznej. Motyw wybuchu powstania został tu rozpisany na cały zespół coraz to innych głosów i instrumentów, które rozwijają go przynajmniej czterokrotnie.

Postrzeganie „motywu wybuchu powstania” jako melodii rozpisanej na orkiestrę i chór przypomina dotyczące „muzycznego” wykorzystywania motywów w literaturze uwagi Eliota oraz koncepcję Kleinerera mówiącą o „muzycznym komponowaniu słów” przez Słowackiego – stanowi zatem jeszcze jeden przyczynek poświadczający słuszność Kleinerowskiego sądu. Makowski nie precyzuje jednak swoich dość ogólnikowych uwag: nie podaje na przykład, w których wersach *Uspokojenia* dochodzi – jego zdaniem – do „przynajmniej czterokrotnego” rozwijania głównego motywu.

Kwestia „muzycznej” formy poematu Słowackiego, poruszana w analizie Makowskiego, jest niejasna także dlatego, że obok uwag mówiących o kompozycji pozostającej w zgodzie z wymogami dyktowanymi przez muzykę symfoniczną zupełnie niezależnie pojawiają się nawiązania do polifonii:

wizyjnością odznaczają się również oparte na przekształconych w instrumenty muzyczne motywach kościoła katedralnego (organy) i kolumny Zygmunta (struna) dwie ostatnie „fugi” rozwijające naczelny motyw utworu.

W efekcie rysuje się wizja wielkiej symfonii z fugami w finale w stylu *Symfonii Jowiszowej* Mozarta czy – może raczej *IX Symfonii* Beethovena, będącej wyrazem fascynacji kompozytora ideą Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Pojawia się jednak co najmniej jedno fundamentalne pytanie: na jakiej zasadzie Makowski odnajduje w *Uspokojeniu* fugi i to aż dwie? To tajemnica badacza, który w żaden sposób naszkicowanej myśli nie rozwija, pozostawiając swojego odbiorcę z takimi oto dylematami, ale za to racząc go w zamian wyznaniem mówiącym, że tak zarysowana budowa formalna poematu w połączeniu z „odpowiednio zestrojonymi krzykami, świstami, szumami, wyciami, rykami i wystrzałami” przypomina „poruszające wyobrażnię i budzące grozę monumentalne kompozycje Krzysztofa Pendereckiego”. Takie skojarzenie można uznać jedynie za wynik zainteresowania Makowskiego

²³⁷ S. M a k o w s k i, *Uspokojenie* [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy*, s. 73.

muzyką współczesną oraz kompozycjami Pendereckiego, bowiem przywoływane w kontekście *Uspokojenia* zdaje się jedynie swobodną impresją. Stefani Skwarczyńskiej owe tajemnicze „szумы” oraz budzące grozę „świsty” dałyby prawdopodobnie asumpt do przywołania nazwiska Wagnera... Na zasadzie luźnych asocjacji po termin „symfonia” w kontekście analizy *Uspokojenia* sięga wielu historyków literatury, czyniąc z tego pojęcia niezobowiązujący ornament dla swoich wywodów. Zbigniew Sudolski na przykład postrzega poemat Słowackiego jako „niezwykłe plenarne widowisko typu światło i dźwięk, w którym impresjonistyczna zmienność światła łączyła się w potężną symfonię muzyczną, „grała kamieniami”²³⁸. Natomiast Stanisław Świrko uznaje, iż

cały poemat wciąż gra i faluje jak wielostrunna harfa, każdy wyraz wprost śpiewa, dzwoni i huczy akordami harmonii i dysonansów i wszystko razem zlewa się w jakąś potężną, wspaniałą i pełną grozy, a przedziwną w swej kompozycji symfonię bojową, w której zatarta została niemal wszelka granica między tonem i słowem, a muzyka i poezja tworzą jedną, niepodzielną całość. *Uspokojenie* to Szopenowska *Etiuda rewolucyjna* przetransponowana na muzykę poezji²³⁹.

Po raz kolejny można by więc pytać: czym w efekcie jawi się autorowi poemat Słowackiego – subtelną kompozycją na harfę solo (wszak harfa jest instrumentem, który posiada raczej ciche brzmienie), monumentalną, porażającą, graną *fortissimo* przez różne instrumenty muzyczną symfonią, czy – w końcu – etiudą fortepianową o jeszcze innych możliwościach wyrazowych. Wśród tego chaosu wywołanego nagromadzeniem terminów muzykologicznych jedno wydaje się oczywiste: ich naukowa bezwartościowość. Konstatacja Świrki w dobitny bowiem sposób ukazuje, jak niewiele one w istocie znaczą, schodząc tym samym do roli czynnika służącego ekspresji wypowiedzi. Wydaje się, że badacz nawarstwia „muzyczne” metafory w celu wyrazistego zaakcentowania zaobserwowanych w poemacie dźwiękowych przedstawień. Stąd najpierw przywołuje harfę – symbol poezji lirycznej, następnie – wpadając w koleiny utworzone przez literaturoznawców nadużywających tego terminu – sięga do symfonii, by w gradacji tej dojść do zupełnie już abstrakcyjnej, choć bliskiej w swojej wymowie także innym historykom literatury – o czym pisałam wcześniej – tezy sugerującej, iż *Uspokojenie* to właściwie cudowna transpozycja *Etiudy rewolucyjnej* Chopina.

²³⁸ Słowacki. *Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996, s. 257.

²³⁹ Słowacki *poeta* Warszawy, Warszawa 1980², s. 161.

Mimo całej kontrowersyjności przywołanych formuł intryguje jednak fakt, że niektóre utwory Słowackiego są szczególnie podatne na tego typu odczytania. Przypadek *Uspokojenia* można jeszcze próbować tłumaczyć popularnością rozprawy Pocięja – stąd w analizach poematu stale obecna byłaby problematyka związana z muzyką symfoniczną. Zdarzają się wszak przypadki, gdzie ten sam utwór poetycki, czy też jego fragment, bywa interpretowany przez kilku badaczy w kontekście różnych form muzycznych.

W ten właśnie sposób przebiega recepcja monologu Grabca z pierwszego aktu *Balladyny*, ustępu postrzeganego dość często jako odpowiednik formalny różnych kompozycji muzycznych. Oto ów słynny monolog:

Mój tata grał na dudach; pięknie grywał pjany,
 Ale kiedy na trzeźwo, okropnie rzępolił;
 Do tego był balwierzem i wieś całą golił,
 Golił i grał na dudach, bo golił w sobotę,
 Na dudach grał w niedzielę; a miał taką cnotę,
 Że nie pił, kiedy golił, a pił, kiedy grywał.
 I wszystko szło jak z płatka. Wtém kogut zaśpiewał,
 I mój ojciec małżeństwem z żoną los zespolił.
 Panna młoda wąs miała, ojciec wąs ogolił.
 I wszystko szło jak z płatka. Lecz tu nowe cuda!
 Żona grała na dudach, a tatuś był duda;
 Grała więc po tatusiu, i dopóty grała,
 Aż go na cmentarzysku wiejskim pogrzebała.
 Ja zaś, pośmiertne dzieło pana organisty,
 Jestem, jak mówią, ojca wizerunek czysty,
 Bo lubię stary miodek i kocham gorzonę,
 I uciekam od matki...

(Akt I, sc. 2, w. 429-445).

Juliusz Tenner scharakteryzował ten fragment jako „fugę poetycką”, a jego interpretacja zdobyła ogromną popularność – jej reminiscencje pojawiają się nawet w rozprawach powstających współcześnie, ostatnio w książce Marka Troszyńskiego *Austeria pod „Królem-Duchem”*²⁴⁰. Według Tennera „tematem głównym”, wracającym osiem razy „w rozmaitych naśladownictwach, wa-

²⁴⁰ Warszawa 2001, s. 210: „Wirtuozerskim koncertem możliwości poety w nadaniu wypowiedzi dramatycznej konstrukcji utworu muzycznego jest słynny monolog Grabca w *Balladynie*. Opowiadając o swym pochodzeniu, swoją narrację kształtuje naśladując zasady komponowania fugi. Wirtuozowsko żongluje kilkoma przeplatającymi się i nawracającymi tematami w rozmaitych wariantach; oplecionymi w dodatku wokół postaci związanej z muzyką – organisty [...]”.

riantach i odcieniach” są słowa „Mój tata grał na dudach”, kontratematem, przywoływanym cztery razy, motyw „golił”, harmonię pośrednią (termin autora) zaś stanowi motyw „I wszystko szło jak z płatka”. Finał natomiast

poprzedza formalna „stretta” muzyczna, gdzie temat główny czterokrotnie w przyśpieszonym tempie, w błyskotliwych przemianach się przewija – istne żonglerstwo dźwiękami:

Żona grała na dudach, a tatuś był duda,
Grała więc po tatusiu i dopóty grała [...] ażeby się rozpląnąć spokojnie w zakończeniu:
Aż go na cmentarzysku wiejskim pogrzebała²⁴¹.

Od razu można zauważyć, że Tenner nagiął tekst przemówienia Grabca do swojej interpretacji, gdyż nie uwzględnił czterech ostatnich wersów, które kłóciły się z jego wizją „poetyckiej fugi”. Stąd wypływa wniosek, iż nie tyle wiersz domaga się, prowokuje do przywołania jako kontekstu interpretacyjnego fugi muzycznej, ile raczej pragnienie badacza, by odczytywać monolog pod tym właśnie kątem, jest tak silne, że postanawia on zignorować te wiersze, które zburzyłyby mu wymyśloną koncepcję. Stąd interpretacja Tennera już przy pobieżnym odczytaniu pretenduje co najwyżej do miana osobliwej ciekawostki. Ponadto w fudze nie istnieje, chyba, że jest to fuga dwutematowa, „kontratemat” – są imitacje tematu (*dux*) – odpowiedzi (*comes*) realne bądź tonalne. Imitacje tematu występują jednak również w innych, mniej skomplikowanych formach polifonicznych, na przykład w inwencjach. Dlaczego zatem fuga, a nie inwencja dwugłosowa? Najważniejsza wątpliwość wiązałaby się tutaj jednak z faktem, że nie można mówić ani o fudze, ani o ściśle związanych z nią środkach polifonicznych, jakimi są imitacja i kontrapunkt, bez wertykalnego współistnienia kilku (a przynajmniej dwóch) głosów, z których każdy jednocześnie rozwija się samodzielnie. Mówienie o temacie fugi miałoby sens tylko wtedy, gdyby powracał on wielokrotnie w różnych głosach. Podobnie przeprowadzenie *stretta* jako specjalnego rodzaju imitacji mogłoby udać się tylko wtedy, gdyby w przyspieszonym tempie weszły wszystkie głosy imitujące. Bez takiego współistnienia mamy do czynienia z fakturą homofoniczną. Dlatego sposób, w jaki przedstawił Tenner „poetycką fugę” swojego pomysłu, jest pewnym nadużyciem. Podobnie należy rozumieć głosy, które interpretują takie utwory Słowackiego, jak *Kulig*, *Mnich*, *Arab*

²⁴¹ T e n n e r, dz. cyt., s. 521.

czy *Ojciec zadżumionych* jako zbliżenie do „wariacji typu «fugi», gdzie obok motywów ornamentacyjnych spotykamy główne”²⁴². Wariacje mogą zawierać fugę – na przykład *Wariacje na temat Diabellego* Beethovena zawierają fughetę i 3-tematową fugę – ale nigdy odwrotnie.

A jak przedstawiają się inne, kontrastujące z odczytaniem Tennera, próby łączenia monologu Grabca z określonymi formami muzycznymi? Kleiner, jak już wspomniałam, akt I *Balladyny* nazywa „fantastyczno-groteskową symfonią”, stąd interesujący nas monolog jawi mu się jako „wirtuozowski popis włączonej do orkiestry rozklekotanej katarynki”²⁴³. Porównanie do rozklekotanej katarynki jest nie do pogodzenia z porównaniem do fugi, stąd konstatacja Kleinera podważa sens analogii przywołanej przez Tennera. Podobnie zresztą rzecz się ma z tezą Alicji Okońskiej, która bazując na niezaprzeczalnym fakcie, że – ostatecznie – przemówienie Grabca jest monologiem oraz próbując wskazać jak najwięcej argumentów dowodzących, iż opera jednak wywarła duży wpływ na dramaty Słowackiego, postanawia przyrównać ten fragment *Balladyny* do arii operowej. A ponieważ historia muzyki nie odnotowuje przypadków poświadczających, że fugę wykonał solo jakiś – najbardziej nawet genialny – śpiewak, to interpretacja Okońskiej byłaby kolejną negacją przede wszystkim „polifonicznego” stanowiska Tennera znajdującego się na przeciwległym biegunie do bazujących na fakturze homofonicznej paralel z katarynką oraz arią operową. Okońska nie poprzestała wszakże na zacytowanej przeze mnie konstatacji, ale w znacznym stopniu ją skomplikowała wywodem, który wydaje się swoistą syntezą zaprezentowanych stanowisk Tennera oraz Kleinera. Badaczka bowiem uznaje ów fragment *Balladyny* za „humoreskę, arię komiczną Grabca, o niemal katarynkowym refrenie słów «tata» i «dudy»”, a komizmu upatruje w „równoległości motywów grania i golenia, wracających z natrętną uporczywością”²⁴⁴. Po czym – niepomna na swoje wcześniejsze uwagi – autorka wprowadza jeszcze większy chaos uznając, iż monolog Grabca „przypomina budowę fugę muzyczną”²⁴⁵. Do przedstawionych interpretacji dodam własną. Otóż moim zdaniem analizowanego fragmentu *Balladyny* nie należy odczytywać ani w kontekście muzycznej fugi, ani traktować analogicznie do partii rozklekotanej katarynki, ani też jakiejś dziwacznej, szalenie skomplikowanej humoreski

²⁴² M a k o w i e c k i, dz. cyt., s. 22.

²⁴³ Juliusz Słowacki. *Dzieje twórczości*, t. II, s. 13.

²⁴⁴ *Wpływ opery na dramaty Słowackiego*, „Muzyka” 1961, nr 1, s. 130.

²⁴⁵ Tamże, nr 2, s. 95.

tudzież arii komicznej tak naprawdę przypominającej fugę, lecz – w sposób paralelny do *allegra sonatowego*. Odpowiednik pierwszego, bardziej niż drugi rozbudowanego i ekspresyjnego, tematu stanowi motyw grania połączony z motywem picia; drugi temat to motyw golenia. Zaś kolejne części „*allegra*” zarysowują się w sposób następujący:

Ekspozycja:	Mój tata grał na dudach; pięknie grywał pjany, Ale kiedy na trzeźwo, okropnie rzępolił; [temat I] Do tego był balwierzem i wieś całą golił, [temat II]
Przetworzenie:	Golił i grał na dudach, bo golił w sobotę, Na dudach grał w niedzielę, a miał taką cnotę, Że nie pił kiedy golił, a pił kiedy grywał.
Łącznik modulujący:	I wszystko szło jak z płatka.
Repryza wchodząca w nowej tonacji:	Wtém kogut zaśpiewał, I ojciec mój małżeństwem z żoną los zespolił, Panna młoda wąs miała, ojciec wąs ogolił,
Łącznik modulujący:	I wszystko szło jak z płatka. Lecz tu nowe cuda! Żona grała na dudach, a tatuś był duda; Grała więc po tatusiu i dopóty grała, Aż go na cmentarzysku wiejskim pogrzebała.
Kadencja:	
Coda:	Ja zaś, pośmiertne dzieło pana organisty, Jestem, jak mówią, ojca wizerunek czysty, Bo lubię stary miodek i kocham gorzonnę, I uciekam od matki ...

Dzięki łącznikom modulującym stało się możliwe dodatkowe przetworzenie w repryzie. Kadencja doskonała („formuła melodyczna, melodyczno-harmoniczna, a nawet rytmiczna i dynamiczna, służąca do zakończenia utworu lub jego części”, u której podstawy leży połączenie D – T²⁴⁶), kończąca ją i rozładowująca napięcie, jest niemal „dosłowna” – wszak łacińskie *cadere* znaczy tyle co „opadać”. Pozostałe części „*allegra*” nie mają już tak wyraźnego zakończenia, które można by przyrównać do kadencji doskonałej. Bardziej uzasadnione byłoby ewentualne przywołanie pojęcia mniej wyrazistej kadencji plagalnej (S-T), zwodniczej lub – wzmagającej element ekspresyjny – zawieszonyj (tej ostatniej w wersecie kończącym codę monologu Grabca). Analogię można też ciągnąć dalej, traktując tekst jako odpowiednik muzycz-

²⁴⁶ *Mała encyklopedia muzyki*, s. 478. D – dominanta, T – tonika.

nej partytury. Intonacja wznosząca bądź opadająca w wierszu wskazywałaby na kierunek linii melodycznej: ascendentalny (wznoszący) lub descendentalny (opadający). Nagromadzenie w wierszu głosek dźwięcznych i wybuchowych przy głośniej próbie jego odczytania dyktowałoby interpretację raczej *forte* niż *piano*, bezdźwięcznych oraz szczelinowych – odwrotnie. System znaków interpunkcyjnych sugerujący potrzebę oddzielania od siebie poszczególnych członów wypowiedzi pełniłby tym samym rolę przynależną w teorii muzyki terminom *staccato* i *portato*, dyktującym mniej lub bardziej ostre odrywanie następujących po sobie dźwięków. Przerzutnie mogłyby zasugerować zmianę artykulacji na *legato* – płynne łączenie sąsiadujących dźwięków, a w wierszu – wersów. Znaki interpunkcyjne, takie jak wielokropek czy pauza, wskazywałyby na muzyczne sposoby przedłużania – kropkę, łuk czy fermatę, zaś rolę znaków agogicznych pełniłyby czasowniki ruchu narzucające tempo *allegro*, a ich brak oznaczałby – *andante*²⁴⁷.

Sądzę, że moja interpretacja pozostaje w większej zgodzie z tekstem Słowackiego niż zaprezentowane wcześniej. I tak jest jednak karkołomna, a tworząc zaprezentowane analogie uświadamiałam sobie jednocześnie, jak wiele istnieje możliwości polemizowania z przedstawioną koncepcją. Trudno się bowiem na serio spierać o prymat którejś z przywołanych interpretacji. Monolog Grabca nie jest przecież formą muzyczną, tylko formą poetycką, a Słowacki nie deklarował – a przynajmniej nic o tym nie wiadomo – chęci skonstruowania go na zasadzie jakiegokolwiek formy muzycznej.

Podobnie zresztą należy traktować cytowaną, zupełnie enigmatyczną wzmiankę Makowskiego o „dwóch fugach” w zakończeniu *Uspokojenia* oraz – zbliżoną w swojej wymowie – koncepcję interpretacyjną *Lilli Wenedy* zaproponowaną przez Reissa:

Dzieło to ma w swojej koncepcji poetyckiej formę potężnego oratorium dramatycznego. Sceny, owiane najgłębszym liryzmem uczucia, działają jak arie w oratoriach,

²⁴⁷ O tekście poetyckim, jako swego rodzaju partyturze, w nieco inny sposób pisał Ryszard Przybylski. Według niego Słowacki w *Podróży do Ziemi Świętej* „mając świadomość, że zobaczenie opisywanego pejzażu jest uzależnione od wyobraźni odbiorcy, postanowił pokierować jego okiem wewnętrznym. Nie opisywał tego, co widziało jego własne oko cielesne. Przestał „malować słowami”. Obnażył przed czytelnikiem, w jaki sposób rzeczywistość empiryczna ulega przetworzeniu w rzeczywistość poetycką, i kazał mu dokonać tej transfiguracji we własnej wyobraźni. W ten sposób opis poetycki przestał być obrazem czy malowidłem. Stał się zapisem przetwarzania wrażeń zmysłowych w poezję, partyturą muzyki doznań poetyckich” (*Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 26).

a sceny patetyczne, pełne dramatycznego napięcia, odpowiadają dialogowanym partiom oratoryjnym; chóry zaś działają jak fugi w finałach oratoriów²⁴⁸.

Konstatacja ta choć także nacechowana charakterystycznym dla rozpraw traktujących o zbliżeniach formy muzycznej i poetyckiej zagęszczeniem nieadekwatnie użytych terminów muzykologicznych, ma wszak pewną zaletę. Reiss pisze, iż chóry działają jak fugi a nie, że są fugami. Rozwijając tę myśl można pokusić się o stwierdzenie, że owe „poetyckie fugi” – czy może bezpieczniejszy byłoby powiedzieć – konstrukcje o charakterze polifonicznym należą do subiektywnej konkretyzacji dokonującej się w umyśle odbiorcy. Argumentem przemawiającym na korzyść takiej tezy jest znana – chociażby dzięki M. Bachtinowi²⁴⁹ – kwestia wieloznaczności, „wielogłosowości” słowa; kontrargumentem – świadomość jej subiektywizmu. Niemniej jednak właśnie wieloznaczność słowa, szczególnie słowa uwikłanego w organizację poetycką, jest najprostszym, choć może nie do końca satysfakcjonującym wytłumaczeniem „polifoniczności” wypowiedzi literackiej. Maria Renata Mayenowa pisze, że

wiersz jest tym laboratorium, w którym powstają nowe, ulotne językowe znaczenia, i z tego powodu wszelkie wahania i wieloznaczności monologu, czystego monologu, mogą się w nim bardziej bezpośrednio wypowiedzieć. Stwarzając dodatkowe rozczłonkowanie strumienia mowy, wiersz daje możliwości [...] dodatkowej bezpośredniej ekspresji o bardzo bogatym charakterze. Semantyka rymu jest jednym z aspektów tego zagadnienia. Interpretacja przerzutni jest jego innym aspektem, jej istnienie ujawnia tę dwugłosowość wypowiedzi wierszowanej, która jest jej zasadniczą cechą i sprawia, że mimo kosztów ograniczeń nakładanych przez metr na możliwości wyboru z językowego repertuaru forma ta nie ulega odrzuceniu²⁵⁰.

Daleko wprowadzie jeszcze od takiego rozumowania do sądów mówiących, że jakiś utwór literacki jest połączony bliskim pokrewieństwem z fugą muzyczną. Nikt zresztą do tej pory w zadowalający sposób nie uargumentował zasadności tworzenia tego typu porównań. Jednak pozostaje kwestią raczej bezsporną, iż każda wypowiedź poetycka jest w pewien sposób polifoniczna, choć jej ukształtowanie nie musi wcale kojarzyć się z fugą – formą muzyczną, komponowaną według ścisłych zasad harmonicznym, melodycznym i rytmicznym, dyktowanych przez teorię kontrapunktu. Poezja Słowackiego niejednokrotnie była odczytywana jako „dwoista”. Zbigniew Raszewski

²⁴⁸ Reiss, dz. cyt., s. 7.

²⁴⁹ *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1971.

²⁵⁰ Dz. cyt., s. 373.

pisał, iż „ważne wydaje się stwierdzenie, że w *Mazepie* są jakby dwie sztuki i dwóch protagonistów”²⁵¹, Alina Kowalczykowska dostrzegła w tym samym dziele „splot tonacji tragicznej i komediowej, wzniosłej i przyziemnej” występujących równocześnie²⁵². „Dwudzielny” jest także, według badaczki, *Sen Srebrny Salomei*, gdzie „obrazy liryczne i makabryczne nakładają się na siebie, miłość i rzezie, i znów miłość, i żywe pochodnie, i liryczny, wesoły niemal finał”. Właśnie o polifonii dzieła Słowackiego zdaje się świadczyć zaobserwowana przez Kowalczykowską właściwość *Snu Srebrnego*: „w linearnym przyswajaniu tekstu kompozycja wydaje się chaotyczna”, a przecież wszystkie elementy dramatu „są ze sobą strukturalnie związane, tworzą biegnący równolegle z romansowym wątek buntu hajdamackiego”²⁵³. Takie właśnie wnioski, mimo że wcale nie czynione w kontekście muzyki polifonicznej, ani – tym bardziej – nie zmierzające do sugerowania zazwyczaj wyimaginowanych analogii z fugą, mają większą wartość, każą bardziej serio myśleć o polifonicznej strukturze niektórych utworów Słowackiego, niż na przykład interpretacja Tennera. Przyrównywanie utworu literackiego do muzycznej fugi można uznać jedynie za nobilitację dla niego, czy raczej – należałoby sprecyzować – dla jego autora, wyrazem podziwu dla jego artystycznego kunsztu.

Spośród form muzycznych jedynie „wariacje” już dawno zostały zaadaptowane przez poetykę, a semantyka tego pojęcia w swoim ogólnym zarysie rzeczywiście jest bliska także muzykologii. Jako forma muzyczna wariacje składają się z tematu oraz szeregu jego przekształceń; jako literacka – „rozwijanie tego samego tematu w konstrukcyjnie wyodrębnionej części, powracającej w coraz to nowych odmianach”, co zdaniem Czesława Zgorzelskiego można zaobserwować na przykładzie „typowych wariacji lirycznych”, czyli *Rozmowy z piramidami*²⁵⁴. Jest to jednak jeden z nielicznych przy-

²⁵¹ *Mazepa*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 449.

²⁵² Dz. cyt., s. 183.

²⁵³ Tamże, s. 188, s. 189. Kowalczykowska cytuje tu także interesujące spostrzeżenie Stanisława Turowskiego: „Wszystkie sprawy wikłają się wzajemnie, żadna osobno rozwiązana być nie może, rozmaitość kończy się jednością katastrofy, strasznej dla jednych, a dla drugich pełnej wesela” (S. T u r o w s k i, *Wstęp*, [w:] J. S ł o w a c k i, *Sen Srebrny Salomei*, Kraków 1923, s. 31).

²⁵⁴ *O śpiewnej oraz retorycznej organizacji poezji Słowackiego*, [w:] t e n ż e, *Obserwacje*, s. 228. „Rozwijanie szerokiego motywu i wariacje na jego temat” dostrzega Kleiner w *Księdzu Marku (Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości, t. IV, s. 107)* zaś *Księcia niezłomnego* badacz uznaje za „wariacje giętkie i urozmaicone na temat oryginału” (dz. cyt., s. 156) – choć tu

padków, kiedy kształt formy poetyckiej przypomina formę muzyczną nie tylko na zasadzie muzycznej metafory – często na dodatek użytej nieadekwatnie, bez dostatecznej znajomości definicji pojęcia zaczerpniętego z dziedziny muzykologii. Zastrzeżenia te potwierdzane są przez wnioski wyciągnięte z krytycznego przeglądu literatury przedmiotu, w której pojawiają się tezy sugerujące, iż Juliusz Słowacki jest, jeżeli nie „najsubtelniejszym”, to na pewno bardzo subtelnym „muzykiem w poezji”.

W umyśle odbiorcy czytającego o „symfoniach nastrojów”, „poetyckich fugach”, „modulacjach muzycznych”, jakich dokonuje poeta w swoim dziele, wyłania się obraz modelowego autora tego typu muzycznych porównań i metafor. Jawi się on przede wszystkim jako osoba czytająca i interpretująca poezję Słowackiego w sposób niezwykle emocjonalny. Kiedy więc próbuje ukazać swoją fascynację jakimś utworem poety, szuka słów najbardziej ekspresyjnie ją oddających. Stąd nie pisze trywialnej uwagi w stylu „poezja Słowackiego bardzo mi się podoba, ponieważ...”, lecz – „poezja Słowackiego jest jak muzyka”, czy – „budzi we mnie odczucia takie, jak muzyka”. Często przywołuje się w tym momencie nazwisko jakiegoś, przeważnie romantycznego, wybitnego kompozytora i wtedy formuła ta przybiera postać następującą: „poezja Słowackiego przypomina muzykę Chopina, Wagnera, Beethovena...”. Bywa, że dla uzyskania większej jeszcze ekspresji wypowiedzi jej autor sięga do konkretnych utworów muzycznych, a wtedy padają tytuły *Etiuda rewolucyjna*, *Pierścień Nibelunga* lub nazwy określonych gatunków: nokturny, polonezy, mazurki. A wszystko to w celu potwierdzenia siły oddziaływania dzieła Słowackiego oraz – jak się wydaje – zademonstrowania erudycji badacza tworzącego tak wymyślne paralele.

Cechy charakterystyczne dla utworów Słowackiego można jeszcze przyrównać – jeżeli nie do stylu konkretnego kompozytora, to do jakiegoś nurtu stylistycznego, panującego w muzyce. Wtedy analogie te mają wydźwięk następujący: poezja Juliusza Słowackiego jest tak bogata i różnorodna, że przypomina monumentalne romantyczne symfonie; lub: jest tak wieloznaczna i trudna do interpretacji, że kojarzy się z muzyką polifoniczną – szczególnie z kunsztownymi fugami. W rezultacie okazuje się, że nazwa „symfonia”, tak często używana w kontekście dzieła Słowackiego, niewiele ma wspólnego z prawdziwymi symfoniami, a sygnalizuje jedynie dostrzeżenie przez badacza w utworze różnorodności tematycznej, stylistycznej, dźwiękowej. „Fuga” z kolei

może bardziej zasadne byłoby użycie liczby pojedynczej. Mógłby być traktowany *Książę niezłomny* tylko jako jedna wariacja, a nie cały cykl wariacyjny.

wskazywałaby na „wielogłosowość” wypowiedzi literackiej. Sytuacja taka powtarza się także przy użyciu terminów związanych z elementami muzyki: szczególnie z harmoniką, która na kartach literaturoznawczych rozpraw przeistacza się w harmonię – czyli zgodność panującą pomiędzy poszczególnymi elementami utworu literackiego. Na podobnej zasadzie termin „modulacje” zaczyna oznaczać jedynie zmianę stylu wypowiedzi oraz nastroju wiersza, podobnie zresztą, jak formuły mówiące o „muzycznej” zmianie trybu, na przykład, z dur na moll. Dzieje się tak nawet w przypadkach, kiedy badacz świadomie dąży do wskazania wiarygodnego dowodu na istnienie analogii pomiędzy muzyką i literaturą. Wtedy jednak często wyłania się problem niedostatecznej znajomości terminologii muzykologicznej używanej nieadekwatnie. Równie powszechne są przypadki, kiedy autor rozprawy o muzyce w poezji Słowackiego pozostaje bezradny wobec problematyki, a wtedy od uwag dotyczących rytmu i instrumentacji głoskowej, które nie wyczerpują istoty zjawiska, ucieka w mało precyzyjne rozważania dotyczące nastroju. Stąd jego badania – podobnie jak przywoływanie „symfonii”, „fug”, nazwisk kompozytorów oraz tytułów ich dzieł dla lepszego zrozumienia utworów Słowackiego – mają głównie wartość ekspresyjną. Po raz kolejny zatem wyłania się wniosek mówiący, iż interpretowanie liryki Juliusza Słowackiego za pomocą pojęć zaczerpniętych z zakresu nauki o muzyce – tej najbardziej ekspresyjnej ze wszystkich sztuk, potrafiącej przekazywać prawdy niewyraźalne werbalnie – dowodzić ma geniuszu poety. W stosunku do jego dzieł pełni natomiast rolę tła rezonansowego.

„THE SUBTLEST MUSICIAN IN POETRY?”
JULIUSZ SŁOWACKI AND MUSIC

S u m m a r y

In the literature of the subject Juliusz Słowacki is considered to be a „musical” poet, and hence his works along with the analytical and interpretative studies that have accumulated around them are an intriguing material allowing one to state which factors – according to the researchers – make it possible to classify them as „musical”. They also show mechanisms through which musicology affects the language of literary studies, the reception of musicological terms, their semantic range and value in interpreting literature.

„Musical” interpretations of Słowacki’s work are focused around four superior problem areas. They are:

- the alleged similarities between Słowacki’s life and work and the work of various composers, especially that of Chopin;
- verbal motifs coming from the circle of musical work – „music in the poem” remaining in the thematic layer of the literary work;
- problems of prosody, euphony, rhythmicity and metre (the so-called „melodiousness”, „rhythmicity” and „musicality”).

A critical discussion of the mentioned ways of interpreting Słowacki’s poetical works allows the author to state that they have first of all an expressive value, and the interpretation of his works by means of notions taken from the field of research on music generally functions on the principle of lexicalization of musicological terms.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, muzyka, romantyzm, korespondencja sztuk.

Key words: Juliusz Słowacki, music, Romanticism, correspondence of arts.