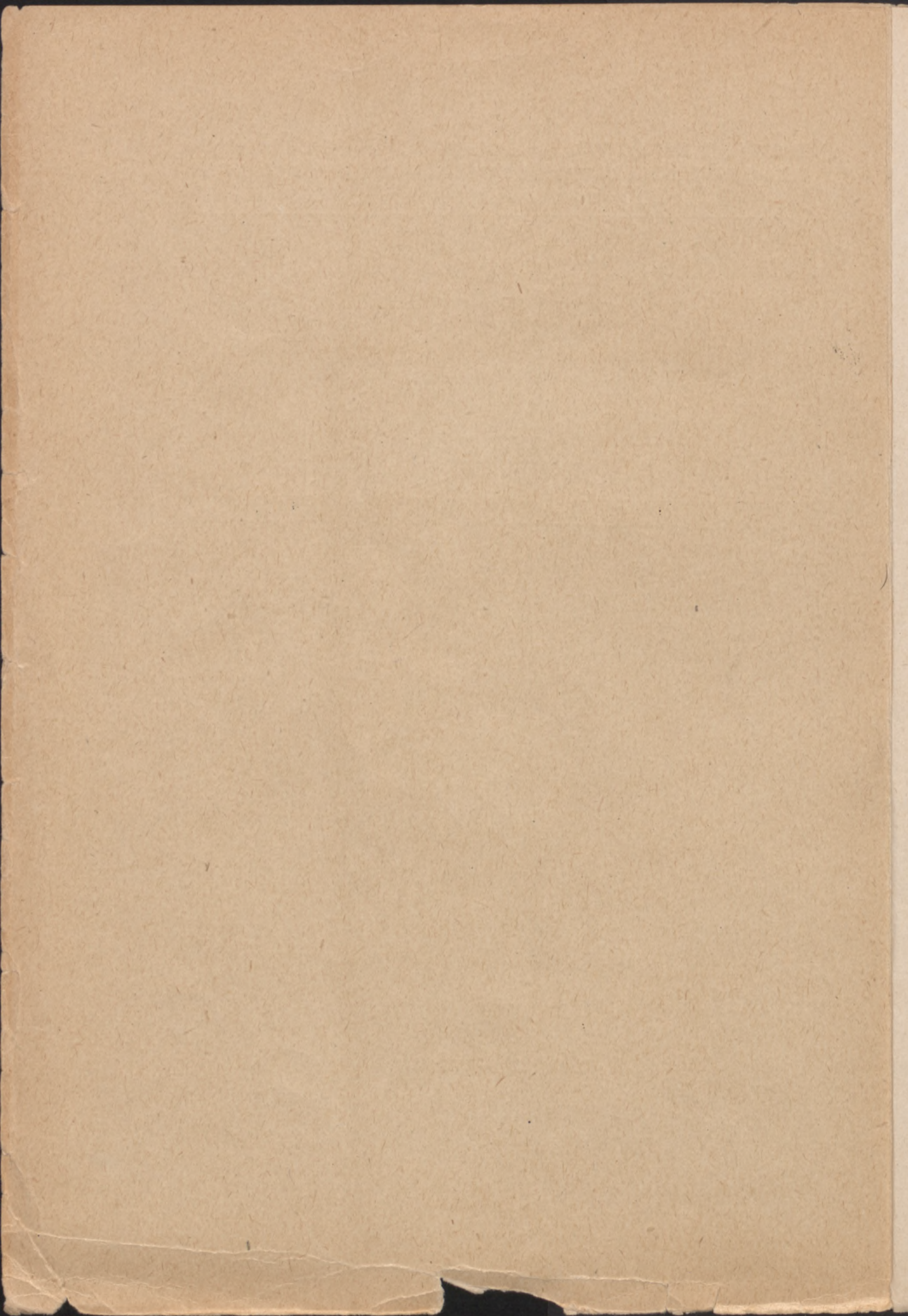


TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNEGO
TOM IV - ZESZYT 2

TADEUSZ MAROWIECKI

MUZYKA
W TWÓRCZOŚCI WYSPIAŃSKIEGO

TORUŃ 1955



MUZYKA
W TWÓRCZOŚCI WYSPIAŃSKIEGO

ARCHIWUM
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Pracę Tadeusza Makowieckiego *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* należy traktować jako tezy dyskusyjne, będące wyrazem poglądów autora.

397084

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNEGO
TOM IV - ZESZYT 2

TADEUSZ MAKOWIECKI

MUZYKA
W TWÓRCZOŚCI WYSPIAŃSKIEGO

TORUN 1955

Redaktor:
KONRAD GÓRSKI

Redaktor wydawniczy TNT:
KRYSTYNA SWINARSKA



PAŃSIWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE — WARSZAWA 1955

Oddano do składania 22. I. 54.

Druk ukończono w styczniu 1955 roku

Nakład 2 120 + 160 egz. Cena 14.— zł

Papier druk. sat. kl. V 70 g.

Ark. wyd. 7 ark. druku 7,25

Nr zam. 127. 4. II. 54. — E-5-15249

WABRZESKIE ZAKŁADY PRZEM. TEREN. — WABRZEŻNO, MICKIEWICZA 7

817372

2 500/2006

PRZEDMOWA

W ostatnich latach swego życia Tadeusz Makowiecki pracował nad dziełem o związku twórczości Wyspiańskiego z muzyką. Pracy tej nie zdążył wykończyć, doprowadził ją jednak do stanu dostatecznie rozwiniętego, żeby mogła być udostępniona w druku. Ogłaszamy więc niniejsze dzieło w tej postaci, jaką przekazują pośmiertne papiery Zmarłego.

Naczelne zagadnienie dzieła nurtowało Makowieckiego już w okresie pisania znakomitej monografii o Wyspiańskim pt. *Poeta-Malarz* (Warszawa 1935). W ostatnim rozdziale tej książki, stanowiącym syntezę całości, autor porusza marginesowo związek twórczości literackiej Wyspiańskiego z muzyką (str. 237-239). Poza utworami komponowanymi wyraźnie jako libretta, widzi ów związek przede wszystkim w tych dziełach, w których motyw muzyczny staje się osią dramatu (*Warszawianka*, *Wesele*, *Sędziowie* i *Akropolis*). Inny aspekt tegoż problemu widzi w związkach stylu literackiego z muzyką (ballady i pieśni ruszałek, onomatopeiczne strofy o dzwonach krakowskich, powtarzanie pewnych słów i zwrotów, refreny, liczne porównania i przenośnie z zakresu muzyki). Wreszcie wskazuje na metodę kompozycji dramatycznej u Wyspiańskiego, wyrażającą się w wiązaniu różnych wątków nie na zasadzie konsekwencji psychologicznej czy historycznej, lecz w sposób zbliżony do wiązania motywów muzycznych w symfoniach i koncertach. W tym ostatnim punkcie stwierdza zbliżanie się Wyspiańskiego do Wagnera, aczkolwiek zastrzega się jednocześnie by nie przeceniać wpływów Wagnera na twórczość Wyspiańskiego.

Tak wyglądał pierwszy zarys pomysłu niniejszego dzieła. Zanim jednak autor mógł przystąpić do jego realizacji (na konieczność szczegółowego opracowania związków Wyspiańskiego z muzyką zwracał w przytoczonym ustępie uwagę), ukazała się książka Tadeusza Szulca *Muzyka w dziele literackim* (Warszawa 1937), kwestionująca teoretyczną możliwość dopatrywania się pierwiastków muzycznych w dziele literackim. Wywody Szulca, bardzo sugestywne

i oparte na wnikliwej analizie środków artystycznych obu sztuk, poezji i muzyki, uświadomiły Makowieckiemu konieczność podjęcia dodatkowych studiów nad teoretyczną stroną zagadnienia, ale warunki pracy lat przedwojennych, a tym bardziej wojennych, nie pozwoliły na wykonanie tego zamierzenia. Dopiero w toruńskim okresie swego życia mógł autor wrócić do tematu, który go od tylu lat pasjonował. Na wiosnę 1950 r. praca była posunięta tak daleko, że Makowiecki przedstawił ją w formie streszczenia na posiedzeniu II Wydziału Towarzystwa Naukowego w Toruniu dn. 19 kwietnia tegoż roku. Streszczenie to, wydrukowane w Sprawozdaniach TNT (w tomie IV, Toruń 1952), pozwala nam zorientować się, w jakim stopniu autor zdołał wykończyć zamierzone dzieło i czego nie zdążył napisać. Toteż dla ułatwienia czytelnikowi tej orientacji przedrukowujemy wymienione streszczenie jako aneks na końcu niniejszej książki.

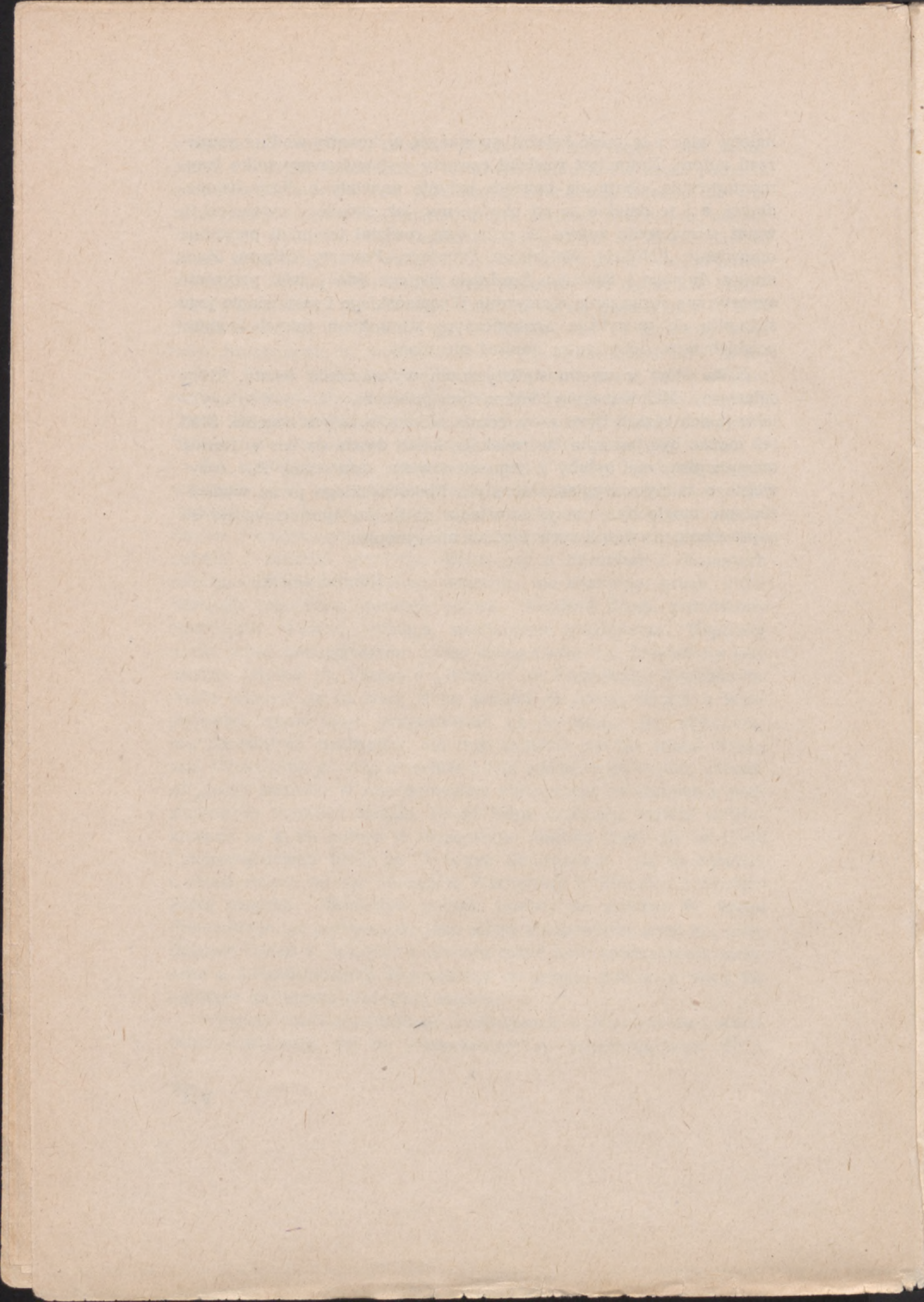
Jak wynika z tekstu streszczenia, mniej więcej 5/6 dzieła zostało wykonane. W szczegółach sprawa przedstawia się jak następuje. Całkowicie wykończony jest rozdział wstępny, poświęcony rozważaniom teoretycznym o wzajemnym stosunku poezji i muzyki. Podobnie i rozdział pierwszy, traktujący o librettach i dramatach młodzieńczych aż do *Legionu* włącznie, ma charakter pracy, która uzyskała ostateczną aprobatę autora. Rozdział drugi, poświęcony omówieniu *Wesela*, wymaga specjalnego komentarza. Napisany został przed zredagowaniem całego dzieła i miał być drukowany jako osobny artykuł pt. *Uwagi o „Weselu“* w *Pamiętniku Teatralnym*. Autor włączył go na razie w tej postaci do nowej książki o *Wyspiańskim*, zamierzając przystosować go do całości po wykończeniu pozostałych rozdziałów, ale tego zamiaru już nie zdołał wykonać. Drukujemy go więc z zachowaniem pierwotnego tytułu, uzasadniającego istnienie w nim wywodów niezupełnie związanych z podstawowym tematem książki. Część tegoż rozdziału została wydrukowana za życia autora w czasopiśmie *Arkona* (rocz. II, nr 11-12 listopad-grudzień 1947) pt. *W kręgu Słowackiego*. Są to wywody o zbieżnościach między koncepcją Wernyhory w *Weselu* i dramatem *Złota czaszka*. Zaznaczyć jednak trzeba, że artykuł *W kręgu Słowackiego* nie pokrywa się jako całość z odpowiadającym mu fragmentem *Uwag o „Weselu“* i zawiera różne inne spostrzeżenia związane z oddziaływaniem Słowackiego na poezję polską, a więc nie należące do tematu niniejszej książki.

Wywody rozdziału trzeciego, traktującego o *Wyzwoleniu* i *Akropolis*, pokrywają się ze streszczeniem w Sprawozdaniach TNT,

należy więc i tę część książki uważać za wykonaną według zamierzeń autora. Natomiast rozdział czwarty jest wykonany tylko fragmentarycznie, obejmuje bowiem jedynie wywody o *Nocy listopadowej*, a i te dalekie są od ukończenia, jak świadczy cytowane tu wciąż streszczenie autora. A poza tym rozdział ten miał przynieść omówienie *Achilleis*, *Bolesława Śmiałego*, *Powrotu Odyssa*, *Zygmunta Augusta* i *Sędziów*. Rozdziału piątego, który miał przynieść syntetyczne rozważania o artyzmie Wyspiańskiego i zestawienie jego stosunku do muzyki z analogicznym stosunkiem innych poetów polskich tejże doby, autor napisać nie zdążył.

Kilka słów jeszcze o stylistycznym wykończeniu tekstu, który ogłaszamy. Makowiecki był doskonałym pisarzem, ale — jak to zwykle w takich razach bywa — wiecznie niezadowolonym z siebie. Stąd też można być pewnym, że redakcja, która doszła do nas w formie maszynopisu, nie byłaby z jego stanowiska ostateczną. Ale oczywiście o żadnym wygładzaniu stylu Makowieckiego przez wydawców nie mogło być mowy; adiustacja do druku ograniczyła się do poprawienia niewątpliwych błędów maszynopisu.

Konrad Górski



Wstęp

POEZJA A MUZYKA

I

Uwagi poniższe częściowo żywią ambicje postawienia nowych zagadnień i ukazania możliwości nowych rozwiązań. W większości dążą do usystematyzowania i uporządkowania poglądów istniejących. Nawet to proste zadanie jednak nie jest bynajmniej proste, gdyż rzadko w której dziedzinie taka istnieje rozbieżność sądów i taka ich chaotyczność. We mgle terminów ujmowanych metaforycznie gubią się nawet kontury problemów.

Toteż nie dziw, że uwagi o związkach czyjejs konkretnej twórczości poetyckiej z muzyką muszą być poprzedzone rozważaniami, choćby najbardziej ogólnymi, o możliwościach i rodzajach takich związków. Sprawy to bowiem jeszcze bodaj trudniejsze, niż związki literatury z malarstwem, jeszcze bardziej sporne i mniej zbadane.

Tych ogólnych rozważań tym bardziej ominąć nie można, że istnieje w polskiej literaturze naukowej książka¹ napisana bardzo metodycznie a traktująca o stosunkach między poezją a muzyką, w której autor zanegował samą możliwość postawienia i naukowego rozwiązania tych problemów. Obok takiej książki nikt, kto zajmuje się tym tematem, nie może przejść obojętnie.

Autor (S z u l c) stwierdzając, że materiał obu sztuk jest krańcowo różny: dźwięki i szmery (dźwięki działające bezpośrednio i szmery = słowa, które działają przez pojęcia, wyobrażenia, sztuka semantyczna i asemantyczna itp.) uważa, że związki (rzekome) między obu sztukami opierają się wyłącznie na nieporozumieniach terminologicznych². Co więcej, kunsztownie udowadnia, że nawet prawo analogii nie działa w tym wypadku. Z wielką tedy pasją uderza na

¹ Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

² Reprezentuje tu Szulc na swoim odcinku dążenie czasu do różniczkowania życia i kultury, do autonomizacji „czystego“ malarstwa, matematyki czy

badaczy literatury, którzy z taką nieodpowiedzialnością stosują terminy muzykologiczne, pisząc o rytmie prozy, melodii wiersza, tonacjach, akordach, uwerturach, pianissimach itd. w dziele literackim. Uważa te „chwyty“ — możliwe w impresjach krytyków — za niedopuszczalne w pracach naukowych, które nie mogą się opierać na przenośniach i słowach wieloznacznych. Ten postulat jednoznaczności terminologicznej jest oczywiście bezsporny. Sama jednak sprawa stosunków między poezją a muzyką nie jest tak prosta.

Wyjaśnienie stosunków między literaturą a muzyką jest zadaniem obecnego szkicu. Jego celem będzie stwierdzić, że: 1) istnieją związki między obu sztukami, 2) istnieją liczne i bardzo różnorodne typy i rodzaje tych związków, 3) istnieje potrzeba i ważność ich naukowego poznania, wreszcie, 4) istnieje możliwość ich poznania. Przy tym decydować będą fakty i wzgląd na realne możliwości ich ujęcia.

Najpierw nasuwa się pytanie: czy istniały i istnieją w świecie faktów takie sprawy jak związki między literaturą i muzyką? Odpowiedź jest jednoznaczna. Tragedia grecka urodziła się niewątpliwie z „ducha muzyki“, między obrzędowym tańcem a uroczystym śpiewem, — mamy na to dość danych. Hebrajska twórczość psalmiczna nienadaremnie związana jest z królem-pieśniarzem, z Dawidem. Średniowieczna muzyka i pieśń liturgiczna związane ściśle z tekstem dały podstawę późniejszej przebogatej twórczości muzyczno-słownej: hymnom, kantatom, pieśniom wszystkich kościołów chrześcijańskich.

Dalej związane z dziedziną kultu religijnego, a bliżej z życiem obyczajowym są u wszystkich ludów świata pieśni: weselne, pogrzebowe, kołysanki, pieśni dożynkowe, „winnicowe“, żeglarskie — a dalej wojenne, patriotyczne, organizacyjne.

Gdy powyższe grupy dzieł — choć nieraz czy to literacko czy muzycznie stoją na bardzo wysokim poziomie — zaliczyć można przecież do twórczości poniekąd podporządkowanej sprawom heterogenicznym, inaczej jest w grupie dzieł jakby oderwanych, samostannych (by zastosować ten dwuznaczny termin). Wielkie rapsody bohaterskie były śpiewnie recytowane w starożytnej Grecji przy

muzyki, do badań „integralnie“ specjalnych, do zwalczania np. psychologizmu w logice, czy historyzmu w historii sztuki bądź literaturze, do izolacjonizmu wąskich specjalizacji we wszystkich naukach. Słusznie pisał Irzykowski: „Czysty teatr, czysta forma, czysta poezja (poésie pure), czysta rasa — cała ta mania czystości jest w guście epoki“ (Ateneum, 1939, nr 386).

akompaniamencie muzycznym; nie było to wyjątkiem w dziejach kultury: byliny i dumy ruskie do XIX w. pół śpiewano, pół mówiono z towarzyszeniem teorbanów czy lir, a w Jugosławii jeszcze w XX w. tak samo deklamowano heroiczne opowieści ludowe. Podobnie jest w Anglii i Skandynawii z balladami (pół śpiewanymi, pół tańczonymi). Tak bywało nie tylko z epiką, ale i z liryką. Przykładami tu najpowszechniej znanymi mogą być (poza Grecją z jej anakreontykami chociażby) — średniowieczne pieśni trubadurów i minnesaengerów, albo rozwój pieśni w epoce romantyzmu. Wreszcie w trzecim gatunku literackim, w dramacie, wystarczy wymienić cztery już wieki bujnej twórczości operowej z setkami, a może i tysiącami dzieł.

Związki te występują od zamierzchłych, wółlegendarnych czasów do dni ostatnich: można by tu przytoczyć częstą „oprawę muzyczną“ przy recytacji wierszy w radio.

Można by dalej wymienić setki najróżniejszych wariantów stosunków między sztukami. Ale na tym miejscu jest to narazie zbędne.

Możemy już bowiem stwierdzić, że podobnie jak istnieją dzieła literackie niezależne od muzycznych i muzyczne dalekie od literackich, istniały i istnieją również nie setki i nie tysiące, ale dziesiątki tysięcy przykładów najróżniejszych związków między literaturą i muzyką. To są niewątpliwe fakty.

A z chwilą gdy coś jest — może i powinno być poznane.

Żadne straszaki teoretyczne nie mogą powstrzymać praktyki badań. Tylko — jeśli zbudowano je rzetelnie — nie wolno ich po prostu omijać jak straszaków na wróble, ale trzeba brać w rachubę jak tablice ostrzegawcze mówiące, że teren jest podminowany. A wszelkie tereny graniczne i w życiu, i w nauce zawsze należą do niebezpiecznych.

Spróbujmy więc wejść ostrożnie na tereny graniczne od strony literatury. Muzykologowie nieraz już wchodzili na nie od swojej strony — zwłaszcza w ostatnich czasach. To jeszcze jeden dowód ich ważności.

II

Pierwszym zagadnieniem, które napotykamy przy analizie związków między literaturą a muzyką, jest tzw. „melodyjność“ języka poetyckiego. Wrogowie pokrewieństwa obu sztuk twierdzą, że melodyjność jest jedynie przenośnią. Rytm bowiem jest zjawiskiem

powszechnym także w świecie pozamuzycznym (np. stukot wagonów), nie jest więc specyficzną właściwością dzieł muzycznych. Melodia opiera się na zróżniczkowaniu dźwięków, mowa zaś (nie pieśń) operuje głównie szmerami. Dźwięki w muzyce poddane są pewnym określonym systemom muzycznym (np. tonacje), język mówiony ich nie ma. Tę, niezależnie od instrumentów, można ściśle i jednoznacznie określić (co do wysokości, siły dźwięku itd.), ująć liczbowo — słowa czy zgłoski są wielokrotnie bardziej zindywidualizowane, nie dadzą się tak sprecyzować.

W odpowiedzi zacznijmy od istotnie stosunkowo nie bardzo wielkiej rozpiętości dźwiękowej elementów słowa mówionego. Otóż lekceważące zwroty o przeplataniu się „szmerów“ w poezji, dziś zwłaszcza, gdy w muzyce współczesnej instrumenty perkusyjne odgrywają tak znaczną rolę — nie mają silnych podstaw.

„Efekty szmerowe, stuki, zgrzyty, a nawet szepty odgrywają w muzyce współczesnej rolę bardzo wielką, istnieją nawet utwory wyłącznie na perkusję skomponowane... dla wysunięcia na czoło rytmu akustycznego“. Wprawdzie wielu muzyków ostrożnie stosuje „szmery“, ale po prostu negować ich znaczenia w muzyce nie można. Przepaści tu nie ma (por. także dużą rolę słowa — nie tylko śpiewu — w muzyce jazzowej).

Dalej, mimo stosunkowo niewielkiej rozpiętości dźwiękowej, mowa posiada wielkie bogactwo odcieni. Nie tylko poeci zazdroszczą nieraz muzykom skali ich tonów². Debussy np. jako ideał współczesnej muzyce dziś jeszcze nieosiągalny („une merveille qui dépèrera les plus raffinés des musiciens“)³ stawiał niebywale bogactwo niuansów cechujących głos, żywe słowo (subtelność intonacji, finezja akcentu, interwale znaczeniowe i uczuciowe: w mowie ironicznej, żartobliwej, niechętnej, rozgoryczonej, zrezygnowanej itd.); kiedy będzie mogła dojść do tego muzyka! Pisał o tym już nasz stary Kopczyński⁴.

Ale oprócz żywego słowa, istnieje jeszcze żywe słowo poetyckie, uporządkowane dźwiękowo. Spotykamy więc w różnych językach takie fakty, jak odpowiednie przeplatanie się samogłosek długich

¹ Regamey K., Rec. książki T. Szulca *Muzyka w dziele literackim*, Ateneum, II 1939, nr 3, 525.

² Np. Brémond H. w książce *Baudelaire et Wagner*.

³ Cyt. wg. Samson J., *Paul Claudel, Poète musicien*, Paris 1947, 105.

⁴ Kopczyński O., *Gramatyka języka polskiego*, Warszawa 1817, 11.

i krótkich, akcentowanych i nieakcentowanych, otwartych i zamkniętych, grupowanie spółgłosek dźwięcznych i bezdźwięcznych, podniebiennych czy zębowych. Wszystkie te czynniki dają wrażenia bardzo przyjemne, bądź obojętne, a nieraz przykre ze względów wyłącznie akustycznych, pozatreściowych.

Inną grupę zjawisk dźwiękowych w poezji tworzy powtarzanie się większych zespołów brzmieniowych w środku, a zwłaszcza na końcu wiersza i strofy: będą to aliteracja, asonanse, rymy różnych typów, wreszcie refreny — zespoły słów. Rozpoznawanie, oczekiwanie nawrotów tych czynników pokrewnie ukształtowanych wyłącznie pod względem słuchowym — nie jest obojętne dla odbiorcy poezji. Te funkcje instrumentalne głosek mogą być bardzo bogate i urozmaicone.

Trzecią wreszcie grupę „w tej obszernej dziedzinie subtelnych a bardzo istotnych właściwości wiersza“¹ tworzą frazy intonacyjne, inaczej brzmiące w zdaniu oznajmującym, pytającym czy rozkazującym, inaczej w zdaniu głównym i podrzędnym zależnie od roli syntaktyczno-logicznej. Szeregi wierszy zbudowane na analogii fraz intonacyjnych mają własne zabarwienie akustyczne. I znów „intonacje nie są czymś subiektywnym, osobistym, prywatnym, tworzą one swoistą dziedzinę danego systemu językowego“², są utrwalone i sprawdzalne.

Przechodząc do sprawy rytmu w poezji możemy przyznać, że pozwala on się zaliczyć do szerszego kręgu zjawisk zrytmizowanych, co nie przeczy jednak temu, że rytm w muzyce należy też do tego szerszego kręgu zjawisk — nie są to więc zjawiska nie mające wspólnych cech.

Jeśli zwrócimy się do systemów muzycznych, w kategoriach których układają się pewne utwory, zwłaszcza mistrzów tzw. „klasycznych“ — to i tu nie obejdzie się bez analogij. Jeśli np. utwór muzyczny utrzymany jest przez czas dłuższy, powiedzmy, w tonacji Asdur, poddajemy się — najczęściej podświadomie — kanonom w niej zawartym, żywo reagując estetycznie na przejście do innej tonacji. Podobnie jednak jest i w poezji, gdy np. po dłuższym strumieniu 8-zgłoskowców przychodzi 13-zgłoskowiec, albo jeszcze bliżej w obrębie tegoż samego 11-zgłoskowca, gdy wiersz przechodzi z systemu sylabicznego do sylabotonicznego. Znany jest tu klasyczny przykład

¹ Zawodziński K. W., *Zarys wersyfikacji polskiej*, Wilno 1936, 38.

² Furmanik St., *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1947, 37.

przejścia w system jambów z Chóru *Lilli Wenedy*: „Oczy wydarto staremu królowi... Zwątpił o sobie lud. Harfiarze płaczą...“

Znów niejaki (dalekie zresztą) analogie ze światem muzyki, gdzie pewne kanony jakby determinują pewne zjawiska, a naruszenie ich wywołuje wstrząs estetyczny. Oczywiście, w przykładzie muzyki nie chodzi o rytm, ale są i ciekawe przejścia rytmiczne, np. w *Krakowiaku* Paderewskiego.

Niezależnie od poezji, której budowa jest stosunkowo nieźle poznana, podobnie jest także i z prozą, której kompozycja i rytm są wciąż mało znane. Tymczasem Francuzi stwierdzają, że „les meilleurs musiciens de notre langue sont des prosateurs“ (Pascal, Bossuet, Chateaubriand), muzyka ich jest bardziej subtelna, nie kołysze łatwym, miarowym rytmem, jest bardziej giętka, bogata, urozmaicona, głęboka¹, podobnie pisał kiedyś Lamartine² o wyższości poetyckiej prozy ze względu na większą swobodę stylu. A R. Schumann analizując symfonię Berlioza i poruszając pokrewieństwa z mechanizmem wiersza pisze: „Es scheint die Musik wolle sich... zur ungebundenen Rede zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben“³. Na wyższy stopień uporządkowania niejednej prozy niż wiersza zwraca też uwagę Siedlecki⁴.

Wreszcie rzekoma niewymierność dźwiękowa elementów mowy w porównaniu z muzyką o tonach oddawna określonych też nie jest tak zupełna. Z chwilą wprowadzenia fonografu do badań językowych można już określać pewne przeciętne czy typowe wartości akustyczne dla pewnych zgłosek w pewnej grupie językowej. Tak np. w mowie naszych kresów ich „śpiewność“ leży „w większym interwale muzycznym między zgłoskami przyciskowymi i bezprzyciskowymi, a także w przeciąganiu ilorazowym przedostatniej w wyrazie, a redukowaniu, skracaniu wszystkich innych“⁵. Nie są to więc jakieś elementy nieuchwytnie. Oczywiście, tony powtarzające się w danej gamie są uporządkowane inaczej i wielokrotnie silniej, ale

¹ Samson J., *op. cit.*, 49.

² Lamartine A., *Cours familier de littérature*.

³ Schumann R. *in seinen Schriften u. Briefen*, Herausgeber W. Boetticher, Berlin 1942, 120.

⁴ Siedlecki Fr., *Studia z metryki polskiej*, Wilno 1937, 202 (por. także J. Tynianowa, *Problem stichotwornago jazyka*, 1924 cz. I).

⁵ Nitsch K., *Mowa ludu polskiego*, Kraków 1911, 140.

nie można już po XIX-wiecznym — mówić o niewymierności dźwiękowej elementów mowy.

Sumując wnioski z ostatnich rozważań możnaby je ująć w taką konkluzję: mowa, zwłaszcza wiązana, składa się z elementów akustycznych, rozwijających się w czasie, bardzo licznych i różnorodnych, uporządkowanych w zespoły dźwiękowo-szmerowe, zrytmizowanych, ułożonych w wyraźne systemy dźwiękowe, nieraz bardzo urozmaicone, dające pole do gry wielu elementów, elementów pozwalających się ująć ściśle a dających w rezultacie wrażenia estetyczne (często słuchowe).

Oczywiście, zawsze można powiedzieć, że jednak to wciąż nie jest muzyka. Ależ przecież nikt nie stawia twierdzeń o identyczności czy jednorodności tych dwóch sztuk. Jedynie stwierdzając, że w obu sztukach są pewne elementy czy właściwości wspólne, a niektóre analogiczne, mówi się o ich pokrewieństwie, choćby bardzo dalekim.

Można uwagi ostatnie sformułować jeszcze bardziej ostrożnie mówiąc, że pewne wiersze są niewątpliwie wyżej „umuzycznione“ od innych, czyli bardziej melodyjne, bardziej zrytmizowane, bardziej dźwiękowo zharmonizowane. Łatwo to sprawdzić nawet doświadczalnie. Wystarczy np. słuchaczom nie znającym języka francuskiego odczytywać wśród aleksandrynów Voltaire'a znany wiersz Verlaine'a „Les sanglots longs des violons“, albo nie znającym języka rosyjskiego wśród wierszy Łomonosowa podać któryś wiersz Jեսienina. Nie rozumiejąc treści poddadzą się prędko dźwiękowemu urokowi tych wierszy. Tak samo Włosi reagowali na recytacje Lenartowicza czy Zaleskiego: „Jakież to melodyjne, to chyba — nie po polsku“.

Coś musi być w tym, że o pewnych wierszach pewnych poetów tylko ze względów akustycznych mówi się, że są właśnie „melodyjne“, „harmonijne“, „muzyczne“. A o innych się tak nie mówi. Coś musi być w tym, że od wieków kojarzy się poezja z muzyką. Ciekawe byłoby także zbadać „muzyczne imiona“ w utworach pewnych poetów (Pelléas, Mélisande, Séllysette, les Tintagiles u Maeterlincka; Violaine, Chinchy, Yseult u Claudela; Hyperion, Bellarmin, Alabanda u Hölderlina; Anelli, Eloë, Ellenai, Balladyna, Goplana, Lilla Weneda u Słowackiego). W tekście te imiona miały „grać“ akustycznie. Inne wypadałyby z tonacji.

I jeszcze jedna sprawa. W epoce rozkwitu oper i powszechnego pędu do twórczości pieśniarskiej powstawały liczne rozprawy, które

dawały niby elementarne przepisy dla jednych i drugich artystów. Jeden np. z takich teoretyków (Rameau — XVIII w)¹ uważa za słuszne, by sylabie akcentowanej w wierszu odpowiadała w melodii nuta cała, zaś nieakcentowanej — krótka, połówka czy ćwiartka. Inny zauważa, że zdanie pytajne winno mieć w muzyce tendencję rosnącą, nie opadającą, jeszcze inny zwraca uwagę, że kadencja zapowiadająca przerwę — odpoczynek głosowy w śpiewie winna się zgadzać z tonacją zdaniową przed logicznym zamknięciem okresu². Muzyk dorabiając melodię daje niby jeden ze sposobów czytania danego wiersza. Jeszcze według Ravela „Chanter c'est mieux dire”³. Rousseau (w listach o muzyce francuskiej) pisał, że charakter narodowy danej muzyki zależy w znacznej mierze od prozodii języka, do którego należy twórca. Tego typu uwag i spostrzeżeń jest bardzo wiele (np. akcent muzyczny winien padać na słowo ważne: rzeczownik, czasownik, a nie na przyimek, partykułę)⁴.

Nie są to jedynie kaprysy miłośników pewnych kierunków w muzyce czy literaturze. Przykłady mogą je potwierdzić.

Jak wiadomo kunszt tłumacza sięga po najwyższe, niezmiernie rzadko osiągalne szczyty wtedy, gdy usiłuje w języku swoim oddać także dźwiękowe piękno zamknięte w utworze przekładanym⁵. Często wręcz zabójczym probierzem będzie próba zmierzenia bliskości akustycznej do oryginału — podłożenie melodii związanej z oryginałem. Mamy np. kilka przykładów *Marsylianki*, niektóre z nich wiernie oddają jej treść, zamykając ją w strofy o tej samej liczbie wierszy i sylab w wierszach. Spróbujmy jednak poddać je próbie śpiewu. Lekkie zdawałoby się przesunięcie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, zbieg spółgłosek bezdźwięcznych, gdzie indziej — rozziwy samogłosek, przerwy międzywyrazowe i międzyzdaniowe nie wypadające w tych samych miejscach co w oryginale, zdania pytajne czy rozkazujące, zaczynające się lub kończące o jeden takt za późno, kadencje zmienione — wszystko, gdy zaczniemy śpiewać.

¹ Rameau J. P., *Traité de l'harmonie*, Paris 1772, 161.

² Reissmann A., *Dichtkunst und Tonkunst*, Leipzig, s. a. 27—8.

³ Cytuje Samson J., *op. cit.*, 42.

⁴ Combarieu J., *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris 1894, 224.

⁵ Przykład kongenialności tłumacza Piotra Kochanowskiego daje J. Polak w art. *O harmonii głoskowej u Piotra Kochanowskiego*, *Język Polski*, 1947, 7—13.

przypomina jazdę po wybojach¹. Nie można przetłumaczyć tekstu do *Ifigenii* czy *Don Juana* Mozarta z włoskiego na niemiecki, by nie popsuć harmonii². Pewne teksty są wyraźnie bliższe pewnym konkretnym melodiom, inne — pozornie jednakowe — nie. Dotyczy to nieraz drugiej czy trzeciej strofy tegoż samego wiersza, którego pierwsza strofa świetnie zespala się z muzyką. A zatem pewne teksty literackie są bardziej muzycznie uchwytnie — inne mniej (albo inaczej), przy czym wciąż nie chodzi o treść, lecz o zespół pewnych wartości ściśle brzmieniowych. Oczywiście od razu trzeba zaznaczyć, że uwagi ostatnie dotyczą tylko skromnego odcinka. Muzycy podkładają melodie wcale niekoniecznie do wierszy szczególnie „muzycznych“ akustycznie. Po pierwsze dlatego, że nie musi pociągać ich strona zewnętrzna, formalna wiersza — częściej jego treść, a po wtóre, że wiersze bardzo cenne i kunsztowne dźwiękowo są niezmiernie trudne do przekładu na język muzyczny i łatwo popsuć różne arcysubtelne uroki ich dźwięczności i rytmiki, a co więcej — nie potrzebują niczego z zewnątrz, mają jakby swoją wewnętrzną muzykę.

W każdym bądź razie po litanii uwag i rozważań ostatnich nie sposób wątpić przynajmniej o jednym, że wśród dzieł literackich istnieją takie, które są jakby wyżej zorganizowane „dźwiękowo“, nieraz bardzo subtelnie, skomplikowanie, a zarazem precyzyjnie tak, że wyłącznie stroną akustyczną mogą dać słuchaczom zadowolenie estetyczne, oczywiście nie identyczne, ale nieco przecież bliższe do przeżyć muzycznych od tych wierszy, w których twórca nie położył akcentu na stronę „muzyczną“ (wystarczy np. porównać późne wiersze Tetmajera z wierszami Niemojewskiego). Akcent na stronę muzyczną wiersza dotyczy elementów wiersza działających nie przez kojarzenia znaczeniowe, tylko przez konstrukcję czynników brzmieniowych: rytmu, barwy, periodyczności lub kontrastowości³.

Oczywiście typ nasilenia gry elementów czysto brzmieniowych musi być wielokrotnie wyższy w muzyce, gdzie jest on jedynym czynnikiem, niż w poezji, gdzie jest tylko czynnikiem towarzyszącym — ale jest.

¹ O trudnościach posługiwania się nieraz środkami komunikatywnymi w tekście związanym z muzyką pisze też Dłuska M., *Studia z historii wersyfikacji polskiej*, Kraków 1948, 321-3.

² Ambros W. A., *Die Grenzen d. Poesie u. Musik*, Leipzig, 1855, 79.

³ Regamey K., *op. cit.* 526.

III

Inna grupa związków między poezją i muzyką nie dotyczy strony akustycznej mowy wyżej i doskonalej, nieraz niezmiernie kunsztownie zorganizowanej i zbliżonej do efektów muzycznych, ale strony treściowej obu sztuk.

Przeciwnicy tezy o pokrewieństwie poezji z muzyką w tej dziedzinie głównie protestują przeciwko podsuwaniu muzyce jakichś rzekomo (określonych) czytelnych treści emocjonalnych, jakichś nastrojów, uczuć, tęsknot i marzeń wyrażanych jakoby przez dzieła muzyczne. To jest — twierdzą — nieznośna metaforyka literacka. Dzieła muzyczne są właśnie wybitnie intelektualne, abstrakcyjne, ale nieuchwytnie pojęciowo (sic!); dlatego chętnie krytycy muzyczni mówią, (a ściślej mówili) o matematyce tonów i o pokrewieństwie swej sztuki z matematyką.

Zacznijmy od zastrzeżeń. Właśnie analogia z matematyką jest „nieznośną metaforą“. To że wysokość tonów można ująć w pewne cyfry, a rytmikę też da się sformułować liczbowo ($2/4$, $6/8$ itd.), że pauzy sprowadzają się do określonej długości — nic nie ma wspólnego z matematyką. Żadnych funkcji czy wzorów matematycznych nie stosuje się w nokturnie, żadnych działań nie rozwiązuje preludium. Typ oktawy Beniowskiego można ująć także symbolami: $11a + 11b + 11a + 11b + 11a + 11b + 11c + 11c$ — ale to oczywiście nie ma nic wspólnego z algebrą. Prawa matematyczne akustyki stokroć są ważniejsze dla konstruktorów instrumentów muzycznych niż dla kompozytorów¹.

Po wtóre, w każdej sztuce, a więc i w muzyce dzieła różnych epok i różnych twórców mają różny charakter. Niektórym, naturalnie, absurdem byłoby przypisywać koniecznie jakieś „marzenia“, czy „nastroje“, „obrazy“ twórcy. W innych okresach jednak, np. w romantyzmie, koniecznością jest wyjść poza abstrakcyjne arabeski tonów; o zabarwieniu uczuciowym licznych utworów Chopina, Schumannna czy Griega nie podobna przecieź wątpić. Również liczne wyznania osobiste twórców rozstrzygają te sprawy ponad wszelką wątpliwość. Wreszcie nazwy takie jak *Eroica* czy *Appassionata* mają swoją wymowę, podobnie jak *Księżycowa sonata*, czy Beethovena *Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit* (op. 132).

Znamienne są takie reakcje pisarzy pewnych epok, zwłaszcza romantycznych. Tak np. George Sand, jej rodzaj słuchania i rozumie-

¹ Lasserre P., *Philosophie du goût musical*, Paris 1932, 27.

nia muzyki był właściwy dla większości romantyków i typowo literacki. Muzyka wprowadzała w stan marzenia, który ułatwiał napływ obrazów, będących jakby komentarzem do muzyki¹. A Balzac pisał do p. Hańskiej, że muzyka dla niego to ożywienie wspomnień: „Entendre de la musique c'est mieux aimer ce qu'on aime“². Pisano nieraz o specjalnym „uczuleniu“ muzycznym pisarzy romantycznych³, a także o zdolnościach literackich muzyków z doby romantyzmu⁴, bądź o talentach obojnaczych (Hoffmann, Grillparzer, Ludwig, Nietzsche, Wagner). Również w drugiej połowie XIX w. liczni muzycy — zwłaszcza we Francji — pisali pod wpływem literatury, a znów poeci symboliści — pod wpływem muzyki, (np. Berlioz — Verlaine)⁵ Mallarmé nawet teoretycznie pisał o tym (*La musique et les lettres*)⁶.

Tu dochodzimy do bogatego złoza muzyki programowej oraz dzieł zbliżonych do niej; należą do nich zarówno pewne gatunki np. rapsodie, ballady, kołysanki, nokturny, jak tzw. „pièces caractéristiques“ bądź wreszcie utwory bardziej określone tematycznie: *Powracająca fala*, *Step*, *Las*, *Popołudnie Fauna*, *Fontanna Aretuzy*, *Jardins sous la pluie*. Dzieła to różnych okresów i mistrzów, a jednak nieraz bardzo wysokiej klasy.

W dziełach tych niewątpliwie wielką rolę gra strona treściowa.

Fakt, że nie wszyscy i bynajmniej nie zawsze przeżywali myśli, obrazy czy nastroje poddawane tytułem utworu, nie zbija zasady. Ktoś np. kto by słuchał tzw. popularnie deszczowego preludium, a nie znał jego nazwiska (czy raczej przezwiska) — niekoniecznie musiałby przy słuchaniu przeżywać wrażenie odtwórcze deszczu, niepogody, kropel bębniących o szyby czy dach. Na pewno jednak — jeśli nie będzie słuchał jedynie z nastawieniem formalistycznym — będzie przeżywał uczucia i nastroje pokrewne: monotonii, upartej jednostajności, nużącej melancholii, zniechęcenia, smutku, a zatem pośrednio związane z obrazem dominującym w tym utworze, niby dalsze rezonansowe alikwoty zasadniczego tonu — ciągłość deszczu. W każdym bądź razie, gdyby słuchaczowi tego utworu dopiero po

¹ Evans L., *Les romantiques et la musique*, Paris 1934, 68.

² Balzac H., *Lettres* — 1 VII 1834.

³ Baldensperger M., *Romantisme et sensibilité musicale*.

⁴ Kraussold M., *Geist u. Stoff der Operndichtung*, Wien 1931, 100.

⁵ Coeuroy A., *Musique et littérature*, Paris 1923, 3.

⁶ Mauclair C., *L'art en silence*.

wysłuchaniu powiedziano jego popularny tytuł — pewnie by się nie zdziwił i zaaprobował wybór nazwy.

Kiedy tak bywa ze względnie samodzielnyymi utworami muzycznymi, cóż mówić o operze. Już Gluck pisał, że muzyka w operze winna wzmocnić treść przeżyć uczuciowych, napięcie sytuacyjne, nastrój, a więc związać się jak najściślej z treścią dramatyczną ujętą w tekście literackim: „Je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours“¹.

Innym dowodem możności ujmowania treści dzieła muzycznego są takie niezmiernie liczne utwory, które powstały pod wyraźnym wpływem dzieła literackiego. Berlioz pisze swego *Fausta*, Liszt poemat: *Ce qu'on entend sur la montagne* pod wpływem wiersza V. Hugo, Richard Strauss daje m.i. poemat *Also sprach Zarathustra*, nawiązujący do Nietzschego². Nie wiążąc ściśle tego poematu z filozofią Nietzschego stwierdza jednak, że treścią jego jest „proces wyzwania się człowieka z więzów życiowych pełzań i wzbijania się na wyżyny nowego, jasnego bytu“ — co jest też główną treścią dzieła o nadczłowieku. Beethoven wiązał sonatę F-moll — *Appassionatę* z *Burzą Szekspira*. A Mendelssohn w uwerturze *Meeresstille* chciał wiersz Goethego³ dosłownie wiersz po wierszu „treściowo“ przetłumaczyć na język muzyczny.

Jeszcze innym dowodem są niezliczone melodie dodawane do libret operowych: dlaczego muzyk innego typu melodię przydziela duetowi szczęśliwych kochanków, inną ich rozstaniu, jeszcze inną walce byków czy zaklęciom maga. Także przy melorecytacjach czy „oprawie muzycznej“ wierszy lirycznych w radio wybiera się różne „typy“ muzyki. Wprawdzie do jakiegoś utworu można „dobrać“ wielorakie, różnorodne melodie, ale z pewnym jednak ograniczeniem. Jeśli z jakimś wierszem harmonizuje np. utwór muzyczny typu kołysanki (mniejsza o to czyje), to na pewno nieodpowiedni będzie — czardasz czy hymn gregoriański. Przynajmniej w tak szerokich zakresach, jakie obejmują np. terminy *allegretto scherzando* czy *largo maestoso* można umiejscowić odpowiedni wiersz ze względu jedynie na jego pokrewieństwo treściowe.

¹ Cyt. Schuré E., *Histoire du drame musical*, Paris 1927, 156.

² J. Reiss, *Problem treści w muzyce*, Warszawa 1922, 88.

³ Ambros W. A., *op. cit.*, 89.

Dotąd mówiliśmy o treści wyłącznie od strony dzieła muzycznego i można było — w toku rozważań — stwierdzić, że nie ma absolutnej przepaści dzielącej zawartość uczuciowo-nastrojową dzieła muzycznego od możliwości właściwej na nią reakcji ze strony odbiorcy.

Oczywiście, znów jeszcze raz należy z naciskiem zaznaczyć, że uwagi powyższe nie dotyczą wszystkich dzieł muzycznych, a jedynie ich części. Zastrzeżenie to jest konieczne, gdyż muzykolodzy często wysuwają przykład w rodzaju: „a jakaż jest treść pewnej fugi Bacha?“ czym chcą dobić przeciwników, tzw. „słuchaczy naiwnych“ albo „niemuzykalnych“. Nie, tu argument idzie na „out“. Nikt bowiem nie twierdzi, aby uwagi podobne jak nasze powyżej miały dotyczyć wszystkich bez wyjątku dzieł muzycznych.

Nie znaczy to, by dzieła muzyki „czystej“, „absolutnej“ („wissen sie vielleicht was absolute Musik ist? — ich nicht“ pisał R. Strauss¹ nie miały także głębokiej treści, nie falowały wyrazem głębokich przeżyć natury treściowej (*Pasja św. Jana* Bacha różni się od tegoż *Pasji św. Mateusza*; „jakoś“ wiążą się one treściowo z charakterem obu ewangelii)². Swoisty jednak świat tych przeżyć nie jest wytłumaczalny jednoznacznie na język pojęciowy komunikatywny. Dlatego w rozważaniach obecnych na razie ograniczam się do pewnej części muzyki, tej mianowicie, która jest wyraźnie „czytelna“ i przeznaczona do „czytania“.

A dalej, stwierdzając, że treść pewnej niezbyt wielkiej części dzieł muzycznych jest uchwytna dla odbiorcy, musimy opatrzyć ją jeszcze jednym bardzo ważnym zastrzeżeniem, że „uchwytność“ ta nigdy nie jest jednoznaczna. Zrozumienie czy odczucie treści pewnych dzieł muzycznych dotyczy tylko ogólnych zakresów, nie zaś precyzyjnie i jednoznacznie określonych pojęć. Tak np. słuchacz *Träumerei* Schumanna może podsuwać mu tytuł „marzenie“, „tęsknota“, „wspomnienie“, „sen słodki“, cicha rozmowa wieczorna“, „łagodność“ „melancholia“ itp. nawet „zapach lip czy akacji“, ale na pewno nie odczuje tego jako „galop Walkirii“, albo „lokomotywa“. Inaczej zaś słuchacz symfonii Honeggera. Nikt nie nazwał symfonii „Heroicznej“ — „Pastoralną“, ani odwrotnie. Nikt nie zagrał na weselu *Requiem* Mozarta, ani na pogrzebie — tegoż *Wesela Figara*. Słusznie piszą muzykologowie, że gdyby Beethoven nie dał tytułu *Coriolanouvertüre*, wszyscy by i tak odczuli tragizm rozdarcia w tym

¹ Schering A., *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936.

² Diltthey W., *Von deutscher Dichtung u. Musik*, 1933, 225-7.

utworze; klucz interpretacyjny pozwolił tylko szczegółowej określić składowe motywy¹. Czytelność treści dzieł muzycznych możliwa jest tylko w szeroko zakreślonym kręgu pojęć, uczuć, czy obrazów sobie pokrewnych, ale krążąc w pewnej orbicie nie daje się łatwo przenosić do innej, tak że przynajmniej większość odbiorców — podobnie ukształconych — będzie dany utwór umieszczać raczej w tym kręgu niż w innym. Promieniowanie — powiedzmy — „semantyczne“ jakiegoś utworu w psychice słuchacza nie bywa absolutnie dowolne, przeciwnie, obraca się w kręgu obrazów, uczuć, myśli dla tego dzieła jednolitych².

Tłumaczeń może być wiele. Niektórzy badacze, wychodząc ze spostrzeżeń, że każde uczucie smutku czy radości, z wątpienia czy gniewu, ma charakterystyczny dla siebie rytm wewnętrznych napięć i rozluźnień — twierdzą, że pewne dzieła muzyczne potrafią w nas zbudzić analogiczny rytm. Wtedy, rzutując nasze doświadczenia z doznań (melancholii czy zapału) przeżywanych kiedyś w rzeczywistości na pokrewne falowania psychofizycznych podnieceń i uspokojień przy słuchaniu jakiegoś utworu — odgadujemy jego treść uczuciową³. Już Berlioz podkreślał wyraźnie efekty fizjologiczne słuchania muzyki: wzmoczenie lub osłabienie tętna, oddechu, napięcie mięśni itd. Słusznie jednak krytycy ostrzegają przed zbyt fizjologicznym komentowaniem. Zanadto zbliża się wtedy słuchacz muzyki do poziomu żabiego uda reagującego na prąd galwaniczny⁴.

W każdym razie — niezależnie od sposobów tłumaczenia możemy powiedzieć, że przy słuchaniu pewnych utworów muzycznych przybieramy postawę semantyczną, polegającą na „skierowaniu intencji słuchacza na typ przedmiotów poprzez układy dźwiękowe. Oczywiście nie może to być skierowanie intencji na jakiś ściśle określony przedmiot, ale na sam gatunek przedmiotu“ (szum lasu, stuk maszyny)⁵.

Jeżeli treść dzieł muzycznych jest uchwytna dla wielu słuchaczy (nie tylko dla muzykologów), może być uchwytna także dla niektórych poetów. Tu przechodzę do domeny poezji.

Na pierwsze miejsce można wysunąć dorabianie tekstu do istniejącej melodii; musi poeta jakoś „czuć“ treść uczuciowo-nastrojową

¹ Schering A., *op. cit.* 48.

² Szuman St., Lissa Z., *Jak słuchać muzyki*, Warszawa 1948.

³ Por. też Regamey K., *Treść i forma w muzyce*, Warszawa 1933, 15.

⁴ Ambros W. A., *op. cit.*, 36.

⁵ Lissa Z., *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?* *Myśl Współczesna*, X 1948.

danej melodii, nie tylko znać mechanicznie ilość taktów, aby utrafić słowami w „ton“ danego fragmentu. Tekst jego pieśni będzie wtedy jedną z możliwych interpretacji pewnej muzyki. Takich faktów mamy dużo (zwłaszcza w XVIII w.).

Można by uwagi te podeprzeć analogią zgodności odwrotnej czyli muzyki z poezją. Analizując np. późniejszą twórczość pieśniarską Chopina badacz stwierdza, że „interpretacja poetyckich szczegółów do tekstów Mickiewicza, Krasickiego czy Pola — jest trafna i przekonująca. Kadencja i skoki muzyczne w melodyce *Życzenia* i *Mojej Pieszczotki* oddającej naiwną erotykę, chromatyczna progresja motywów (*Moja Pieszczotka*, *Piosenka Litewska*) wyrażająca pożądanie i obawę, fermaty i augmentacje rytmiczne tonów przy szczególnie ważnych słowach tekstu, specjalnie dobrane tło harmoniczne, kolorystyka programowa i tragiczna (*Wojak*, *Leci liście z drzewa*), ponura nuta pedałowa itp. świadczą o głębszym wniknięciu w poetycką treść dzieła“¹. Oczywiście zatem i droga odwrotna jest możliwa: doskonałe przyleganie tekstu wiersza dorabianego do muzyki.

Jeszcze bodaj częściej zdarza się, że poeta pisze pod wpływem nastroju jakiegoś fragmentu muzycznego, który staje się zatem ważny dla genezy utworu literackiego („Leconte de Lisle inspirait à Franck ses *Eolides*, à Massenet ses *Erinnyes*“²), staje się pobudką jego powstania, choć sam utwór następnie wprowadza nowe obce motywy...

Znowu analogie w dziedzinie muzyki potwierdzają zapładniającą rolę drugiej sztuki bardzo licznymi przykładami. Choćby w twórczości Berlioz (i w jego stosunku do Szekspira i Goethego) mamy dziesiątki dowodów³; podobnie u Schumanna⁴ czy Liszta⁵, bądź R. Straussa.

Jakby połączeniem szeregów obu powyższych możliwości są „przekłady“ utworów muzycznych na język literacki. Przekłady te słusznie otrzymują najsrozsze ciągi. Tłumaczenia bowiem pewnych treści na całkowicie odrębne elementy mowy odmiennej sztuki muszą wydać się karykaturą, a co najmniej — dowolnością. Ale fakt,

¹ Barbag S., *Studium o pieśniach Chopina*, Kraków 1927, 55.

² Coeuroy A., *op. cit.*, 3.

³ Portales G. de, *Berlioz et l'Europe Romantique*, Paris 1935.

⁴ Schumann R. *in seinem Schriften u. Briefen*.

⁵ Liszt Fr., *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1910, IV.

że odpowiedniość nie została utrzymana, nie przekreśla zagadnienia. Weźmy najbardziej znane w Polsce — tłumaczenia Chopina wierszem przez Ujejskiego. Czujemy np. że jego *Marsz żałobny* jest niezwykle zubożeniem odpowiedniej części sonaty B-moll. Nikt znający Chopina nie może słuchać tego wiersza bez niechęci. Ale... mimo że jest ubogi i płytki, że musimy uznać liczne dowolności w interpretacji, gdyby nas zapytano, z jakim utworem Chopina się wiąże, czy z *Marszem żałobnym*, czy z *Valse Brillante* 1, czy z tzw. etiudą rewolucyjną — odpowiedź będzie jedna. Gdy przewyciężymy pierwszy odruch niechęci (z żadnym nic go nie wiąże!) musimy przyznać, że przecież jakoś raczej w pewien sposób potrąca podobne lub te same elementy treściowe co pierwszy, a nie drugi czy trzeci.

Zbliżenie jest tu względne. Dystans pozostaje olbrzymi. Jedyne można powiedzieć, że jest on nieco (choćby minimalnie) mniejszy, niż w przypadku innych zupełnie samodzielnych utworów ze względu na treść.

Dystans pozostaje olbrzymi. Ale — w badaniach spraw trudno uchwytnych wystarczy, że strzałka drgnie. Promienie kosmiczne powodują odchylenie rzędu milionowych części — ale wystarczy, że strzałka drgnie. Mnie wystarczy, gdy mogę stwierdzić, że badany utwór literacki bliższy jest ze względów treściowych utworowi muzycznemu A, nie zaś utworowi B czy C. Co stwierdza jakby, że treść dzieła muzycznego A okazała się — poezjo-aktywna.

Nie tu miejsce na zarzut, że chcę zidentyfikować oba utwory czy spokrewnić je blisko. Nie. Uznaję dystans różnic. Ale muszę stwierdzić, że istnieją utwory literackie zupełnie obce treści dzieł muzycznych i istnieją niektóre, gdzie — choćby minimalnie, ledwie dostrzegalnie — ale znać przecież wpływ treści konkretnie określonych utworów muzycznych.

Działa w nich chęć zbliżenia się do tych utworów i powoduje lekkie zabarwienie treściowej natury.

A więc obok stwierdzenia, że pewne dzieła literackie — zachowując oczywiście odrębność i dystans odmienności — nieco, choćby o włos zbliżają się do muzycznych, ze względu na formę dźwiękową są jakby przyciągane przez muzykę od strony akustycznej, możemy powiedzieć, że są także takie, które nieco, minimalnie, o włos, ale jednak zbliżają się do muzyki ze względu na treść wyrażoną w pewnych utworach muzycznych, i to nie tylko — programowo programowych.

Będzie tu chodziło również o takie utwory, które są wyraźnie podane jako przekład na język literacki, np. Żeromskiego wrażenia z *Symfonii Patetycznej* Czajkowskiego (*Dzieje grzechu*).

IV

W rozważaniach ostatnich nad wpływem treści pewnych dzieł muzycznych na pewne dzieła literackie mieściła się uwaga, że czytelność treści dzieł muzycznych nie bywa jednoznaczna, ale dotyczy dość szerokiego zakresu uczuć, myśli i nastrojów, w obrębie których dopiero się sprawdza.

Uwaga ta pozwala przejść do następnego, ważnego zagadnienia. Nie tylko treść pewnych określonych utworów muzycznych oddziaływała na pewne określone utwory literackie, ale działał również — i to wielokrotnie częściej i powszechniej — ogólny typ ujmowania i wyrażania treści przez niektóre dzieła muzyczne. Scharakteryzowaliśmy wyżej ten typ przez niemożność uchwycenia jej subtelnie skomplikowanej treści w jednoznaczne kategorie pojęciowe czy obrazowe. Otóż owa „niedookreśloność“ pojęciowa i obrazowa, będąca strukturalną, istotną, konieczną właściwością treści muzycznych (pewnych dzieł) stała się niby wzorem dla niektórych, dość zresztą licznych dzieł literackich w tym sensie, że autorzy zapragnęli w owych wierszach zamknąć trudno uchwytnę, arcsubtelne treści swych przeżyć tak, aby materiał słowny, w którym kształtowali ową treść — broń Boże, nie nadał jej określonego, precyzyjnie wyraźnego sensu pojęciowego ani też wypukłego obrazu z konkretnymi wyobrażeniami, szczegółami. Celowa, zamierzona mglistość i nieokreśloność pewnych treści wiersza (a mianowicie tzw. treści niewyraźnych, niewypowiedzialnych, które — w myśl licznych estetyk — były właśnie domeną muzyki) miała czytelnika skierować poza pojęciowo-wyobrażeniowy sens samego tekstu. Ważne było to, co zostało przemilczane między wierszami. Albo inaczej mówiąc i dokładniej: ważne nie były te pojęcia czy wyobrażenia, które były oznaczone bezpośrednio w tekście, ale drugie czy dalsze ich skojarzenia wywołane przez słowa. Ważny był strumień skojarzeń towarzyszący rozumieniu słów tekstu, jakby równoległego do niego, który swą nastrojową zwiewnością i uczuciowym zabarwieniem zbliżał się do typu przeżyć i skojarzeń towarzyszących nieraz słuchaniu pewnego typu dzieł muzyki. Tam również ważny jest charakter strumienia skojarzeń towarzyszących muzyce.



W poezjach tego rodzaju słowa wyznaczają słuchaczom kierunek i rodzaj wzruszeń, przeżyć, myśli, bez ich nazywania, drogą gromadzenia bodźców. A muzyka. Pisze Rudziński: „Muzyka jest sztuką, która za pośrednictwem dźwięków organizuje nasze życie emocjonalne w określonym przez każde dzieło kierunku¹”. Kierunkowość treści jest tu ważna.

Muzykolodzy — słusznie — akcentują inność treściową dzieł muzycznych, która nie jest po prostu mglistością, czy nieokreślonością, a jedynie nie daje się — mimo precyzji muzycznego sformułowania — wtłoczyć w konwencje słowne. Podobnie wyraził się kiedyś Mendelssohn: „Ludzie skarżą się, że muzyka jest wieloznaczna, podczas gdy wyrazy mowy są jasno zrozumiałe. Moje doświadczenia są wprost odwrotne. Ja odnoszę wrażenia, że słowa w porównaniu z prawdziwą, rzetelną muzyką są wieloznaczne (mają coś niewystarczającego)²”. Słowa, pojęcia, obrazy jakby paczyły, wykrzywiały treść emocjonalną. „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”. Liczne podobne wypowiedzi poetów świadczą, jak bliskie im są te poczucia obcości słów wobec przeżywanego treści. Poeci w odczuciu nie są tu dalecy od muzyków.

Wierszy tego typu, zwłaszcza w pewnych okresach literatury, jest wiele i wiele jest odmian w obrębie typu. Są wiersze, w których przez migotliwą pierzchliwość myśli, uczuć i obrazów tylko napomyka się o treści, a ściśle o dość szerokim zakresie treściowym (np. w wierszach Br. Ostrowskiej).

W innych, przez nawroty tych samych motywów, jakiś nastrój, jakieś dominujące uczucie zostaje narzucone słuchaczowi z wielką siłą. W jednych motywem ogniskującym są elementy uczuciowe, w innych — wyobrazeniowe, przy tym obrazy mogą mieć charakter wizualny (np. w lirykach tatrzańskich Tetmajera), bądź akustyczny (np. motyw szalejących dzwonów w słynnych *Dzwonach Staffa*). Wreszcie należy się zastrzec, że owa zamierzona „nieokreśloność” wcale może nie nosić charakteru marzycielsko-sentymentalnych nastroików; bywa ona i u intelektualistów, abstrakcjonistów o krystalicznej sile słowa. Gdy np. czytamy wiersz nie nastrojowca ale kłasyka, P. Valéry'ego *Palma*, wyobrażenie jej panuje przez cały czas w centrum naszej świadomości, ale nigdy nie będzie w nim obrazu danej konkretnej palmy, w pewnym konkretnym otoczeniu

¹ Rudziński W., *Jakie treści wyraża muzyka*, Muzyka 1950, nr 5.

² Szuman St., Lissa Z., *op. cit.*



roślinnym, w pewnym konkretnym oświetleniu, nasuwającej jedną określoną ideę. Raczej mimo rozszania (ale właśnie rozszania, a nie skupienia) drobnych, konkretnych szczegółów będzie to jakiś ekstrakt „palmowości“, istota palmy „samej w sobie“, połączona z migotaniem (ale tylko z migotaniem) wyobrażeń plastycznych czy refleksji intelektualnych. W odczuciu naszym, gdy słuchamy tego wiersza „palma“, podobnie, ani mniej, ani więcej, panuje nad naszą wyobraźnią jak „źródło Aretuzy“ przy słuchaniu znanego utworu Szymanowskiego.

Zwłaszcza w literaturze końca XIX i pierwszej ćwierci XX w. ten typ treści literackich (zbliżony do typu treści pewnych utworów muzycznych) był bardzo częsty. W tytułach wierszy tego okresu — obok „programowych“ tytułów — pojawiają się często takie jak „preludia“ (Tetmajer) „nokturn“ (Miciński), „hymny“ (Kasprowicz), ballady, dytyramby, czy poprostu melodie (mgieł nocnych, jesieni, księżycy itd.). Nie tylko w poezji, także w prozie pojawiają się „kwantyfikatory“ muzyczne. Proust np. niektóre swe sylwety malarzy opatruje uwagami: „Cuyt (andante aérien, très calme)“ albo „Watteau (andantino quasi allegretto, fantasque et langoureux)“.

V

Nieraz także w poezji zaczynają się pojawiać motywy pieśni wplatane do tekstu. Najbardziej znanym przykładem w naszej literaturze jest hymn Kasprowicza z cyklu *Moja pieśń wieczorna*, w którym co chwila przewijają się fragmenty znanej pieśni kościelnej *Święty Boże, święty mocny*. Również inny hymn Kasprowicza, *Salve Regina*, nawiązuje do znanej pieśni. W tych wierszach fragmenty pieśni nie są ornamentem, pełnią one ważną funkcję konstrukcyjną, są leitmotivem, na którym opiera się cała struktura utworu. Tu elementy muzyczne spełniają inną zupełnie rolę — kompozycyjną.

Dalszym etapem, w tym samym kierunku, będą takie wiersze, jak Tetmajera *Na Anioł Pański biją dzwony*. Nie motywy muzyczne w ścisłym znaczeniu tego słowa, ale powtarzający się wciąż obraz autentyczny, poddający nastrój wieczornej modlitwy, tutaj występuje. Ale ten powracający wciąż echemo dwuwiersz funkcję ma analogiczną do hymnu *Święty Boże*, jest leitmotivem, głównym elementem wyznaczającym kompozycję utworu.

Gdy poprzednio rozpatrywaliśmy oddziaływanie strony dźwiękowej niektórych dzieł muzycznych na literaturę, a następnie wpływ

zawartości utworów muzycznych (również pewnych, konkretnych utworów, jak też pewnego typu ujmowania i przekazywania treści) — obecnie przychodzi kolej na rozejrzenie się, czy może także w zakresie kompozycyjnym utwory muzyczne odbijają się na dziełach literackich (oczywiście bywało i odwrotnie, np. Berlioz, będąc w teatrze na *Romeo i Julii* Szekspira, uświadomił sobie, że dotąd nie wiedział co to jest muzyka¹, był to przełom w jego twórczości kompozytorskiej).

Z tymi sprawami przechodzimy do kręgu zagadnień związanych z budową utworów muzycznych i ich wpływu na literaturę, a więc do takich zagadnień jak wariacje na jakieś tematy, kontrapunktowe ich rozwijanie, motywy i przeciwmotywy, budowa sonaty czy fugi, ornamentalizm melodyczny, a bezpośrednio z kręgu opery — problematyki leitmotiwu, uwertury, recitativa, chórów itp. Ileż także razy pisze się o muzyce lirycznej, dramatycznej czy nawet epickiej, a więc o pokrewieństwie gatunków. Nie jest to tylko metafora, piszą tak nie tylko muzycy, jak Liszt czy Schubert, ale i muzykologowie, jak prof. Schering².

Przeciw zbliżaniu obu dziedzin sztuki na tej płaszczyźnie powstawały protesty niemniej gwałtowne niż poprzednio. Cóż — powiadają przeciwnicy zbliżania muzyki i literatury — powszechniejszego jak np. wariacje tematów, oczywiście literackich; każde prawie dzieło pisarskie w rozwoju i przedstawieniu swej problematyki musi powtarzać motyw naczelny, wciąż nieco go zmieniając. Np. Molière w *Skąpcu* „wariuje“ motyw skąpstwa, Mickiewicz w *Farysie* — motyw biegu itp. w tysiącu innych dzieł. Nie ma w nich nic wspólnego z konstrukcją muzyczną.

Otóż przede wszystkim nie jest to wcale pewne.

Powszechność, a ściślej częstotliwość pewnych konstrukcji w literaturze nie dowodzi jeszcze, jakoby nie kryła się w nich analogia (podkreślam: analogia, nie koniecznie wpływ) do podobnych sposobów rozwijania motywów w muzyce. Oczywiście tu zbieżność może nie być uwarunkowana oddziaływaniem na siebie, ale zbieżność pozostaje faktem — i wspólność zakresów. Należałoby tylko zwięzić zbyt szeroki zakres analogij, najpierw wyłączając z rozważań te przemiany tematu (motywy) w dziele literackim, które są uwarunkowane tzw. logiką rzeczywistości otaczającej, konsekwencją akcji,

¹ Pourtalès G., *Berlioz, Phantastische Symphonie*, München 1941, 36-40.

² Schering A., *op. cit.*

koniecznościami sytuacji, naszą wiedzą o świecie faktów (fizycznych, psychicznych, politycznych itp.) — gdzie więc powtarzanie się pewnych motywów czy ich nawroty w nieco zmienionej postaci nie zależą od swobody twórcy

Przykład wyjaśni sprawę. Wiadomo, że uczucie zazdrości (na tle erotycznym) — skoro zostanie zbudzone — niełatwo gaśnie, przeważnie podejrzliwość się wzmacnia, każdy najbliższy fakt powiększa listę oskarżeń, doprowadzając nieraz ludzi opętanych tym uczuciem do katastrofy. Otóż gdybyśmy analizowali dramat Szekspira o Otellu tylko od strony częstotliwości nawrotów posądzeń bohatera i wzmagania się jego uczucia zazdrości — nie moglibyśmy jeszcze mówić o „muzycznej kompozycji dramatu“. Konieczności psychologiczne bowiem, tkwiące w założeniu tematyki zazdrości, są wystarczającą przyczyną ciągłego pojawiania się tutaj tego tematu. Gdy jednak niemal po każdej scenie z Otellem następuje jakby kontrscena z Jagonem, gdy zazdrość bohatera wzmacnia się nie dzięki przypadkom czy postępkom wielu, ale intrydze jednego, niby przyjaciela — gdy jeśli jeden klęka i przysięga, drugi czyni to samo — łatwo już o myśl, że obie te postaci przesuwają się niby dwa kontrastujące tematy w sonacie — o czym tak właśnie pisze Ludwig, analizując tragedię Szekspira¹.

Nie chcę teraz rozważać, o ile tezy Ludwiga o Szekspirze są słuszne; mają mi one służyć tu jedynie za przykład, w jakim kierunku powinno iść rozróżnianie motywów powracających i wariujących w dziele literackim ze względów konieczności zewnętrznych, pozaliterackich — od wariacji niezależnych od tych konieczności do zależnych tylko (bądź ostrożnie — prawie tylko) od woli autora.

Oczywiście wariacje drugiego typu mogą się pojawiać w dziele literackim nie pod wpływem muzyki, niezależnie od zapatrzenia się, czy raczej zasluchania w strukturę dzieła muzycznego; należą one jedynie do analogicznego typu. Nazywanie takich wariacji literackich wariacjami typu muzycznego ma swoją rację w tym, że w muzyce występują one w swej formie najczystszej. Podobnie pojęcie symetrii mające najpełniejszy sens w plastyce, przeszło (później) do kategorii, stosowanych także w innych sztukach.

Ciekawe pod tym kątem (zblżenia do wiariacyj typu „fugi“) są kompozycje niektórych poematów Słowackiego, jak *Kulig*, *Mnich*,

¹ Cytuje Walzel H., *Gehalt u. Gestalt*, Berlin 1923.

Arab, a z późniejszych *Ojciec Zadżumionych* czy *Poema o Piaście Dantyszku*¹.

Tak samo jak w dziele muzycznym obok motywów ornamentacyjnych czy epizodycznych spotykamy główne oraz (w operach) tzw. leitmotivy — podobnie bywa i w dziele literackim. Przewijanie się motywu „miecza“ w operze Wagnera *Zygfyrd* ma podobny charakter ideowy i kompozycyjny co rola motywu „harfy“ w *Lilli Wenedze*. Zwłaszcza w dużych utworach lirycznych oraz w dramatach „poetyckich“ — stosowanie nawrotów pewnych motywów bywa częste ... ale zdarza się również w prozie. W realistycznej powieści Zoli *Une page d'amour* (przykład Walzela)² wszystkie ważne części kończą się kontemplacją Paryża przez okno w różnych porach dnia i roku, w różnych nastrojach. Akcja posuwa się swoją koleją, lecz wszystkie fragmenty kończą się coraz to innym ujęciem jednego motywu. Przykładów analogicznych u Zoli można by przytoczyć wiele³, także oczywiście i u innych pisarzy.

Inną grupę zagadnień w kręgu spraw kompozycyjnych nasuwa kontrapunktowe rozwijanie paru motywów. Tutaj przeciwnicy analogii z muzyką zauważają, iż nie o kontrapunkcie lecz co najwyżej o „postpunkcie“ można by tu mówić, gdyż motywy literackie (analogiczne czy dysonansowe) mogą się rozwijać tylko po sobie, a nie jednocześnie jak w muzyce⁴. Nie jest to jednak przekonujące.

Gdy np. weźmiemy pod uwagę hymn Kasprowicza *Święty Boże*, to powracające wciąż słowa hymnu, które są przecież apoteozą Boga, stają się tu stopniowo Jego oskarżeniem, pochwałą szatana, bluźnierstwem. W ogóle w większości obszerniejszych utworów zabarwionych ironicznie temat rozwijany jest właśnie kontrapunktowo. Jednocześnie te same zdania snują podwójny tok sensu i trzeba bardzo subtelnej uwagi, by odróżnić, które słowa czy zwroty należą głównie do pierwszego sensu, a które do drugiego, gdy większość jest zwykle wspólna obu nurtom. Prześledzenie pod kątem kompozycyjnym — „kontrapunktowym“ satyr, bajek czy komedij dałoby, jak sędzę, wiele nowych spostrzeżeń. Można by nawet próbować utwory ironiczne analizować nie tylko od strony treściowej, ale i kompozycyjnej, strukturalnej.

¹ Makowiecki T., *Typ liryzmu Słowackiego* (rkp.)

² Walzel O., *op. cit.*, 362.

³ Coeuroy A., *op. cit.*, 239

⁴ Régamey K., *op. cit.*

Te same uwagi dotyczą obszernej dziedziny literatury alegorycznej i symbolicznej, gdzie również jednocześnie płynie parę strumieni treściowych sprzężonych niby „kontrapunktowo“. Znow jednakże należy się zastrzec, że można tu mówić jedynie o analogii z zasadą kompozycji kontrapunktowej, polifonicznej w muzyce, a nie o jej przeniesieniu stamtąd do literatury. Zresztą zasada paru równoległych wątków sprzężonych ze sobą kontrapunktowo jest bardzo wzięta w literaturze. Gdy np. w znanej scenie z *Horsztyńskiego* (pożegnanie z żoną) czytelnik śledzi rozmowę od strony Salomei, słyszy zwykle „dobranoc“, gdy słucha od strony męża szykującego się na śmierć, słyszy „pożegnanie na zawsze“. W tych samych słowach — akordach płyną dwie melodie.

Pozostaje krąg podobieństw związanych z operą. Oprócz sprawy motywów i leitmotiwów (ze wszystkimi funkcjami tzw. „Erinnerungsmotive“)¹ głównie wchodzi tu w grę — uwertura, choć i tutaj przeciwnicy analogii obu sztuk widzą wielkie różnice między wstępami literackimi i uwerturną.

Oczywiście trzeba zastrzec, że należałoby z rozważań usunąć wstępy informacyjne, historyczne itp. pisane stylem komunikatywnym, pozostawiając wstępy zbudowane z tegoż materiału co dzieło i z tych samych motywów treściowych. A wtedy analogie będą wyraźne. Np. w *Lilli Wenedzie* kompozycyjnym odpowiednikiem uwertury jest raczej Prolog w grocie (Lilla, Roza i Chór Harfiarzy) niż list do Krasińskiego, dodany jako przedmowa. O odpowiednikach arii i recitativa w dramatach czy poematach wystarczy tylko wspomnieć; analogie są tak wyraźne, że udowodniać ich nie ma konieczności. Dotyczy to również roli chórów.

Ileż np. razy, zwłaszcza w późniejszych dramatach Słowackiego, spotykamy wspaniałe duety czy tria, albo arie-monologi łączone recitativami. Oczywiście, oddziaływanie dramatów Calderona jest tu najważniejsze. Ale wzrastające ulirycznienie i umuzycznienie poezji Słowackiego miało także część swego wpływu na zbliżenie kompozycyjne tych dramatów² do typu struktury operowej.

W dramatach XIX-wiecznych zespołowe wypowiedzanie pewnych partii tekstu również może się wiązać czasem raczej z popularnymi konwencjami opery, niż z dawnymi chórami, nieraz tylko znanymi ze szkolarskich tradycji dramatu antycznego (inna sprawa, że one to

¹ Wörner K., *Beitrag zur Geschichte del Leitmotivs in der Oper*, Ztschf. f. Musikwiss. XIV, 1932.

² Książd Marek, *Sen Srebrny Salomei, Zawisza Czarny*.

właśnie w XVI i XVII w. oddziaływały na powstanie konwencji chóralnych w operze). W ogólności sprawa chórów i ich funkcji kompozycyjnych w utworach nowoczesnych winna być poddana licznym badaniom, gdyż jest to sprawa bardziej skomplikowana¹.

Wreszcie należy zaznaczyć, że libretto operowe wpływało na strukturę dramatu w ogóle. Już w r. 1817 pisał Królikowski, podając niby receptę libretta, że ten dramat tak winien być napisany, aby „uczucia liryczne wyrazić się dały. Śpiewanie wymaga koniecznie zabawiania się nad uczuciami. Jakiż stąd dla poety wnioski? — oto że akcja niezbyt nagle być powinna. Muzyka nie mówi do rozumu, ale do serca, a stąd akcja dramatyczna w operze zbyt trudnych zawiłań mieć nie może. . . . kto się naradza, namyśla, plany robi — temu się śpiewać nie chce“².

Péniej o różnicach strukturalnych między dramatem zwykłym a dramatem muzycznym pisze autor współczesny³. Stwierdza on, że dramat przez ścisłą przyczynowość wydarzeń, przez zamknięcie elementów działania wewnątrz stworzonego na scenie świata, przez realizm i problematykę naczelną (etyczną czy metafizyczną) łatwo wchodziłby w konflikt z muzyką, która mogłaby przerywać napięcie przyczynowości wewnętrznej dzieła swoistą logiką rozwoju muzycznych wątków uczuciowych czy nastrojowych, a treściami przez siebie podsuwanymi, nie ujętymi jednoznacznie, mogłaby przesłaniać realizm faktów zatracając ich ostrość, wreszcie pozapojęciowy świat treści muzycznych łatwo mógłby odbiec od przede wszystkim intelektualnego charakteru problematyki dramatycznej⁴ (już Wagner pisał, że dramat raczej indywidualizuje myślowo, gdy opera raczej uogólnia uczuciowo wszelkie problemy). Tak samo bezpośrednio wyrazu pewnych dzieł dramatycznych mogłoby przeszkadzać odwoływanie się do medium muzyki.

Mimo różnic — nie tylko dramat wpływał na kompozycję oper, ale i odwrotnie. Wielka sugestywność oper często popychała twórczość dramatyczną w stronę większego liryzmu, nastrojowości, bądź widowiskowości, gdzie akcja i dialog przestawały być osią strukturalną.

¹ Por. np. typ i rolę chórów u Wyspiańskiego w *Protesilasie i Laodamii* oraz w *Legendzie* — Rusalki.

² Królikowski J. F., *Prozodya polska* . . . Poznań, 1821, 214.

³ Kraussold M., *op. cit.*, 18-46.

⁴ Liczne wypowiedzi i dyskusje w sprawie libretta operowego przynosi nr. 9 *Muzyki* z 1951 r. (m. i. głosy Z. Lissy, L. Schillera, A. Szyfmana).

rałną. Monolog o charakterze emocjonalnym arii pojawiać się zaczął w przełomowych punktach akcji. Chóry pojawiały się nie tylko pod wpływem antyku, ale i opery. Znowu zatem mamy prawo mówić o wpływie kompozycyjnym oper (pośrednio dzieł muzycznych) na dramaty, na strukturę dzieł literackich.

Pozostaje jeszcze sprawa najważniejsza (ale i najtrudniejsza), nie oddziaływanie takich czy innych elementów formalnych, ale całości kompozycyjnych, a więc wpływ (bądź pokrewieństwo) z takimi formami jak fuga, symfonia, suita, sonata, rondo itd. Kiedy np. badacze form muzycznych¹ stwierdzają w XVIII w. stopniowe przechodzenie od fugi do sonaty, od jedności kompozycyjnej do zróżniczkowanej przeciwstawności, od cząstek czasowych raczej krótkich a ściśle zorganizowanych do swobodnego rozwoju dłuższych fragmentów — to analogie możemy znaleźć na pewno i w zakresie twórczości literackiej. U nas np. znamienne jest, że większość poematów Słowackiego — jak wspomniano wyżej — rozwija wariacje poszczególnych motywów z niejakim pokrewieństwem do formy fugi (np. *Kulig*), gdy np. Malczewski raczej zbliżał się do tak ulubionej w romantyzmie — suity.

Muzycy też odczuwają pewne typy kompozycyjne utworów literackich muzycznie; np. E. T. A. Hoffmann pisał: „Liegt für mich schon in der Sonnettform ein ganz besonderer, ich möchte sagen, musikalischer Reiz“².

Specyficzną formę mają alegoryczno-fantastyczne dramaty Wyspiańskiego, którym przebiegu nie wyznaczają wydarzenia rzeczywiste, historyczne czy współczesne. Np. akt I *Wyzwolenia* rozgrywa się poczynając od scen z robotnikami i aktorami na tle realistycznych kulis poprzez barwne, tłumne sceny (Prymas i Chór, Karmazyn i Hołysz, Kaznodzieja, tłumy w strojnych szatach przy karabelach) aż po ściemnioną, ponurą scenę zbiorową, przy czym w pierwszej części panuje Konrad, w drugiej — Geniusz. Akt III zaczyna się dokładnie w chwili zakończenia I od ponurej sceny zbiorowej i przez barwne tłumne sceny środkowe idzie po scenę końcową wśród aktorów, robotników i odwróconych kulis. Słowem, mamy reprzykę części pierwszej, idącą w odwrotnym kierunku, przy czym w zaczątkach aktu III dominuje Geniusz, w końcowych — Konrad. I tu więc mamy jakby przechodzenie od dominanty do toniki i z po-

¹ Halm A., *Von zwei Kulturen der Musik*, 1922, 20-40.

² Hoffmann E. T. A., *Werke*, 1900, I 107.

wrotem. Najcharakterystyczniejsze, że pomiędzy te dwa akty, ściśle związane z sobą i przebiegiem akcji, i zestrojem występujących postaci, i miejscem, i czasem, wstawiony został absolutnie odmienny akt II (Konrad z Maskami), pogrążony w półmroku, odgrywany półszepceniem, zakończony kolędą-kołysanką przy drzewku wigilijnym. Jest to niby andante wstawione między dwa allegro. Kompozycja tego dramatu tak absolutnie różna od wszelkich konwencji utworów teatralnych wyraźnie przypomina budowę sonaty. Nie o wpływ, oddziaływanie tutaj chodzi, ale o podkreślenie analogii i pokrewieństw między dziełami literackimi i muzycznymi ze względu na charakterystyczne właściwości kompozycyjne (budowę niektórych dramatów Szekspira też próbowano analizować od strony kompozycji muzycznych).

VI

Odrębną grupę związków między muzyką i literaturą tworzą te wypadki, gdy dzieła muzyczne, muzyk (kompozytor bądź odtwórca), względnie słuchacz muzyki i jego przeżycia stają się tematem głównym lub pobocznym dzieła literackiego. Przykładów można by tu przytoczyć wiele, ale sprawa jest tak bezsporna, nie kwestionowana nigdy przez zwolenników nawet najczystszej izolacji obu sztuk, że wystarczy przytoczyć typowe przykłady z jednego autora.

W twórczości Norwida początek dialogu *Bogumił* poświęcony jest problematom muzyki i jej definicjom; obraz wielkiego kompozytora i jego twórczości daje *Fortepian Szopena*; muzyk-odtwórca (skrzypek) jest bohaterem noweli *Stygmata*. Muzyka pojawia się w tle noweli *Bransoletka* i w poemacie *Wesele*. Pieśni i orkiestrę wprowadził poeta do dramatu *Za kulisami* (tam też dał ciekawy dialog instrumentów). Wreszcie w porównaniach i metaforach wiele składników wiąże się z muzyką (zwłaszcza w *Quidamie*), często pojawiają się tam motywy instrumentów muzycznych¹. Związki tematyczne nieraz prowadzą do zbliżeń i w innych dziedzinach (dźwiękowej, treściowej, kompozycyjnej) np. w cytowanym *Fortepianie Szopena*².

Metodyczną (acz nie pełną) klasyfikację różnych możliwych refleksji muzyki w twórczości literackiej prześledzono m. i. w twórczości nowelistycznej E. T. A. Hoffmanna. Oddzielnie omówiono rolę

¹ Wyka K., *Cyprian Norwid poeta-sztukmistrz*, Kraków 1948, 70-76.

² Makowiecki T., w pracy zbiorowej: Górski K., Makowiecki T., Sławińska I., *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949.

osobistych przeżyć muzycznych autora, oddzielnie funkcje osób (muzyków bądź osób wrażliwych na muzykę) w jego opowieściach. Wyliczono kiedy i gdzie tematy muzyczne pełnią rolę główną, kiedy podrzędną, a kiedy tylko marginesową. Przeanalizowano wagę przeżyć muzycznych dla apercpcji estetycznej, charakter metaforyki (odrębnie z zakresu rytmiki, harmoniki, melodyki i form muzycznych). Wreszcie uwzględniono rolę elementów akustycznych mowy dla „Sprachmelodie“¹.

Oprócz splotu związków między obu sztukami, obejmującego różne ich elementy różnie z sobą powiązane, istnieje też dalszy bardzo ważny problemat: wspólnoty lub rozbieżności etapów ich przemian, a zatem zgodności lub niezgodności ich rytmu rozwojowego. Głównie wprawdzie pisano przy tej okazji (od czasów Taine'a albo naszego Chłędowskiego) o współfalowaniu literatury i malarstwa, ale — oczywiście dotyczy to i innych sztuk. O współgraniu muzyki i literatury w okresie przełomu od baroku przez klasycyzm ku romantyzmowi pisano ostatnio dużo i często². Niektórzy (jak Werkmeister)³ podkreślili równoległość (choć nie współczesność) faz obu sztuk: Oświecenie, kult rozumu i powściągliwej jasności o ćwierćwiecze wcześniej działa na poezję niż na muzykę. O badaniach ostatnich faz baroku informował też V. Černy⁴. O dobie romantyzmu już wzmiankowałem. Niemniej często pisze się też o związku między sztukami na przełomie XIX i XX w., choć prymat na ogół przyznaje się wtedy malarstwu, impresjonizmowi, np. o impresjonizmie w muzyce (Debussy, Ravel itd.)⁵.

¹ Schaäffer K., *Die Bedeutung des Musikalischen u. Akustischen im E. T. A. Hoffmanns literarischen Schaffen*, Marburg 1909 (rozdz. II).

² Ganzer B., *Musik und Dichtung am Anfang des XVIII J.*, Würzburg 1931; Albert H., *Wort und Ton in der Musik des XVIII J.* Gesammelte Schriften 1929; Burdach K., *Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik*; Halm A., *op. cit.* Vorspiel Bd. II; Fischer W., *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils*, 1915; zwraca się m. i. uwagę na szerokość oddechu w budowie fraz barokowej prozy oraz muzyki.

³ Werkmeister W., *Der Stilwandel in deutscher Dichtung u. Musik des XVII J.*, Berlin 1936, 50-60 (gdym pominąć Diltheyowskie i Pinderowskie próby oświeleń, dużo ciekawych analiz obu dziedzin sztuki w rozdz. III).

⁴ Černy V., *Revue de littérature comparée*, V 1950.

⁵ Hamann, *Impressionismus im Kunst u. Leben* (książka nieściśła, pełna uogólnień zbyt „impresjonistycznych“, ale dająca dużo ciekawych spostrzeżeń).

Co prawda pisze się też często o prymacie muzyki w tej epoce. Znamienna jest tu uwaga krytyka francuskiego: „L'automne n'était plus une femme chargée des paniers de vendange, mais elle berçait le coeur „des sanglots longs des violons“ ou le perçait de sa „flûte amère“¹.

I oto stajemy wobec jednego jeszcze problematu. Oddziaływanie dzieła muzycznego na literackie czy odwrotnie może, oczywiście, mieć za przyczynę np. wybitną sugestywność danego dzieła albo szczególną wrażliwość, podatność „odbiorcy wpływu“ na sąsiednią sztukę. Ale w przypadkach wielostronnych zbliżeń różnych dzieł jednej sztuki do drugiej w jakimś okresie musi nasunąć się przypuszczenie, że oddziaływają na obie sztuki jakieś siły ogólniejszej natury, niezależne od żadnej z nich. Wysuwa się więc wtedy problemat wspólności podłoża kulturalnego, prądów światopoglądowych, „bazy“ ekonomicznej czy społecznej. I tu jest kilka możliwych wersji badawczych. Sztuki klasyczne wspólnymi sokami oddziaływają na siebie ponad podłożem już zmienionym, już nowym albo jedna ze sztuk, „współczesniejsza“, działa na drugą, zapóźnioną, tak że jedna rzuca światło na drugą, bądź światło pada od „dołu“ na obie „nadbudowy“, bądź odwrotnie — dzieła sztuki szczególnie wrażliwe na nurty postępowe dziejów rzucają światła odkrywcze, „nowe“ na mroki kłębiącego się jeszcze w chaosie niewykrytowanego życia, które jest ich podstawą. Tak więc dla badania epok, przełomów kulturalnych, wahań czy załamań w wielkich prądach ideowych czy społecznych badanie problematów granicznych jakichś sztuk czy nauk (literatury i muzyki, albo plastyki, albo np. psychologii czy przyrodznawstwa) dać często może szczególnie cenne podstawy do syntetycznych wniosków, różnostronnie naświetlających dynamizm rozwojowy rzeczywistości dziejowych.

Można więc w konkluzji wyróżnić 5 odrębnych grup czynników, z których każda składa się znów z wielu elementów, mogących oddziaływać na bliższy lub dalszy stosunek pewnych dzieł literackich do muzyki.

Pierwszą jest grupa czynników akustycznych w literaturze (takich jak rytm, intonacja, rym, aliteracja, asonanse, refreny, onomatopeja itp., cała tzw., eufonia dzieła), drugą — grupa elementów treściowych związanych z konkretnym dziełem muzycznym, trzecią łączy się ogólnie z typem pewnych ujęć treści muzycznych (niedo-

¹ Coeuroy A., *op. cit.*, 5.

określonych pojęciowo i wyobrażeniowo), czwartą tworzą czynniki kompozycyjne (takie jak oparcie utworu o przeplatanie motywów kontrastowych, o wariacje motywów, o leitmotiv, wyjście z zapowiedzi uwerturowych itp.), ostatnia wreszcie dotyczy tematyki. Ponadto wielkim problemem jest współfalowanie obu sztuk w pewnych okresach historycznych.

Każda z tych grup oddzielnie i wszystkie razem nie mogą nic więcej sprawić, jak — w swoim zakresie nieco (należy tu podkreślić: nieco) przybliżyć dzieło literackie do muzycznego. Upodobnić, oczywiście, nie mogą nigdy, ale nieco tylko zbliżając, mogą przecież niezmiernie silnie i głęboko wpłynąć na charakter pewnych literackich dzieł czy kierunków.

Księżyc przyciąga masy wód o zupełnie znikomym procent odległości od siebie, ale dla oceanów rytm przyływów i odpływów jest niezmiernie ważny. Nie jest sentymentalizmem mówić o wpływie księżyca na stosunki geograficzne czy fizjologiczne w świecie. To są fakty.

Nie jest też sentymentalizmem czy kaprysem impresjonizmu pisać o oddziaływaniu muzyki na literaturę, mimo dystansu między obiema sztukami.

Zadaniem powyższych rozważań było ukazać wielką trudność zagadnień w tej dziedzinie, ale nie ich beznadziejność. Zadaniem ich było wskazać także na konieczność tych badań — ich ważność. Nie można poznawać pewnych dzieł, pewnych autorów, ba nawet całych okresów literatury, nie znając muzyki, z którą badani pisarze współżyli, nie orientując się w najróżnorodniejszych wzajemnych pokrewieństwach obu sztuk. Dlatego też o ile trzeba z naukowych badań literackich usunąć lekkomyślną metafizykę pseudo-muzykologiczną — o tyle pełne prawo mają ostrożne i ścisłe analizy bardzo różnorodnych analogii i pokrewieństw między obu sztukami, analizy zagadnień nieraz sięgających do trudno uchwytnych a istotnych elementów przemian kulturalnych.

Rozdział pierwszy

LIBRETTO I DRAMATY MŁODOŚCI. LEGION

Pochodzenie Wyspiańskiego, jego miasto rodzinne, wychowanie jakby kierowały młodego chłopca wyłącznie w stronę plastyki. Syn rzeźbiarza („U stóp Wawelu miał ojciec pracownię“) od urodzenia miał oczy umiejętnie przez rodzinę naprowadzane na piękno zabytków Krakowa, a u wujostwa Stankiewiczów przez najważniejsze lata szkolne wyrastał dosłownie pod ręką „samego“ Matejki. Nie dziw, że po maturze wybrał się na wycieczkę po kraju ze szkicownikiem, jak to czynił Mistrz. Nie dziw, że zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych do pracowni Mistrza i na historię sztuki do uniwersytetu. Nie dziw, że jeden z pierwszych został przez Mistrza powołany do współpracy przy polichromii kościoła Mariackiego.

Uboczną wówczas pasją Wyspiańskiego był — teatr, a także przedstawienia amatorskie. Z tego źródła płyną pierwsze próby literackie, przy tym najlepsze z tych prób są właściwie uzupełnieniem malarstwa.

Scenka dramatyczna *Batory pod Pskowem* (1886) po krótkich dialogach Króla, Zamoyskiego i Possewina kończy się obrazem „posłowie przystępują do złożenia hołdu — ugrupowanie jak na obrazie Matejki“. Innym „żywym obrazem“ z Matejki (*Spotkanie królowej Jadwigi z Dymitrem*) kończy się jedyna zachowana scena z późniejszego dramatu *Hedvigis*. Tekst literacki (co ważne) nie ma samodzielnego charakteru, jest tylko wprowadzeniem czy uzupełnieniem.

Jedynymi w tych latach pracami, bardzo zresztą pośrednio wiążącymi się z muzyką, były tematy paru kompozycji malarskich: ilustracja do ballady Goethego *Der Sanger*, do noweli Sienkiewicza *Janko Muzykant*, wreszcie obraz *Koncert Jankiela*.

Ale już wówczas działać zaczyna czynnik narazie mało uchwytny: był nim bliski stosunek koleżeński z młodym muzykiem Henry-

kiem Opieńskim; dzięki niemu poeta wszedł w atmosferę muzyki; przez niego też poznał niektóre dzieła Wagnera¹.

Przełomowy jednak, także w tym względzie, był dla Wyspiańskiego jego pobyt w Paryżu. Nie tylko ówczesne malarstwo francuskie przełamało wpływ Matejki (w malarskiej twórczości ucznia) — ale i trwająca dalej pasja teatralna, sycona bogactwem życia scenicznego Paryża, nadwątlila wyłącznie plastyczne ambicje artysty. A wśród widowisk teatralnych coraz więcej miejsca zajmowała słynna opera paryska. Wyspiański, który w ówczesnym Krakowie nie miał wrażeń tego typu, poświęcał jej coraz więcej czasu: poznaje opery włoskie i francuskie, po raz pierwszy również styka się już w teatrze z dziełami Wagnera, które tam świecą triumfy. A Wagner — to najpierw wielkie dramaty, oparte o przeszłość mityczną, pełne symbolów igrzyska ludzi i bogów, Wagner — to dalej nowa muzyka, przełamująca kanony włosko-francuskie, muzyka wrząca, patetyczna, programowa, pragnąca przede wszystkim przemawiać stroną treściową, wyrazić tajemniczą głębię bytu. Wagner — to wreszcie program organicznej jedności wszystkich sztuk w budowanej nowej świątyni nowego teatru.

Różne czynniki, którymi nasycone było powietrze artystyczne Francji, działały stopniowo na twórcę i nie w jednakowej skali. Faktem jednak pozostanie, że właśnie w Paryżu miał miejsce pierwszy na większą skalę wybuch twórczości literackiej Wyspiańskiego: że przyjął on formę tekstów do oper, dla których muzykę miał skomponować Opieński.

Tekstów tych było kilka: *Danaidy*, *Hiob*, *Wanda* (zapewne pierwsza wersja *Legandy*), *Daniel*. Ocalał spośród nich i doszedł naszych czasów tylko *Daniel* (1893).

Dlatego temu utworowi trzeba się przyjrzeć dokładniej, aby móc następnie niektóre charakterystyczne dla niego cechy spostrzegać w późniejszych utworach Wyspiańskiego.

Pierwszą i główną uwagą, wydającą się truizmem, jest, że tekst do opery *Daniel* nie jest tekstem samodzielnym i samowystarczalnym artystycznie. Słowa i wyrażające się przez nie akcje, postacie, idee są tylko wprowadzeniem i wyjaśniającym uzupełnieniem prądu muzyki, który miał przepływać ponad nimi. Coś zatem stojącego poza tekstem, poza akcją, postaciami itd., było istotnym i najgłębszym

¹ Mączewski P., *Wyspiański a Wagner*, *Myśl Narodowa* 1929, 216.

składnikiem całości. To jedno (analogicznie do dramatów poddanych obrazom Matejki).

Następnym rysem, który warto zapamiętać, jest, że poeta wciąż w tekście dramatu pamiętał o muzyce. Czyli nie tylko że wszystkie partie dialogowe były przeznaczone do śpiewu, bo to jest w librecie oczywiste, ale sporo w uwagach inscenizacyjnych miejsc, w których ma wystąpić muzyka niezależnie od śpiewu.

Projektowana więc musiała być np. uwertura, skoro wkrótce po zaczęciu akcji (w. 48) uwagi inscenizacyjne mówią o niej, podobnie później (w. 288). Już na samym początku (w. 10) poeta pisał: „Występuje balet, nie słyhać tylko muzykę baletu“, toż samo powtórzy pod koniec (w. 325). Na początku, gdy królowie uroczyście się witają — uwaga inscenizacyjna głosi: „Ceremonialne przyjęcie — muzyka cały czas. Za każdym królem idzie mała hałaśliwa orkiestra z fletami, bębenkami, cytrami, trąbami i towarzyszy ukłonem“. A w części końcowej, gdy podczas groźnego milczenia biesiadników słudzy roznoszą święte naczynia — poeta daje wskazówkę: „instrumentacja cicha“.

Słowem autor nie tylko pisze tekst dramatu, z którym niech kompozytor robi potem, co mu się spodoba, ale ciągle w świadomości ma librettowy charakter dramatu, sam zostawia liczne stosunkowo miejsca dla muzyki bez partii literackich (balet, pantomina ceremonialnych powitań), wprowadza orkiestrę na scenę, daje wskazania, że gdzieś mają powracać motywy z uwertury, że coś ma być głośniej i ciszej grane itp. Widzimy, że nie tylko teksty dialogów są poddane muzyce, ale i poza partiami wokalnymi poeta komponując swój utwór wciąż pamięta o muzyce i jej naczelnej roli.

Warto też zwrócić uwagę na osoby, które występują. Oprócz Balthazara i Daniela ukazują się tam i śpiewają jedynie: Chóry Strażników, Chóry Rycerzy, Chóry Dworzan, Chóry Więźniów, Chóry Poetów, Chóry Synów Podbitego Kraju, a więc: dwie partie solowe i liczne chóry. Bardzo często też chór rozdziela się i śpiewa jako Półchór I i Półchór II. Chóry te nie mają charakteru chórów greckich.

Tam spełniały one często funkcje kompozycyjne, zamykały bądź otwierały swymi słowami odrębne epizody; pojawiały się przeważnie hieratycznie; ich sądy samodzielne, własne bądź wyrażały istotny pogląd autora, bądź częściej „głos ludu — głos Boga“, oświetlały zdarzenia i postacie poniekąd „z góry“. Tu chóry poprostu przyszły z opery.

Najważniejszy jest przecież charakter partii dialogowych w *Danielu*; nawet nie zbliża się on do typu dialogów złożonych z pytań, odpowiedzi, logicznie uszeregowanych, albo też urywanych jak w żywej, potocznej rozmowie. Natomiast typowy jest dla recitativów czy śpiewów. Oto jeden przykład:

Głos Więźnia: Źle mi patrzeć na piękne szaty.

Półchór Więźniów: Nie dla nas piękne szaty.

Głos Więźnia Inny: Źle mi patrzeć na łoże wygodne.

Półchór więźniów: Nie dla nas łoże wygodne.

Innym rodzajem pseudo-rozmów jest przeplatanie się identycznych czy analogicznych zwrotów, a nieraz całych strof, które — z małymi zmianami — powtarzają różne osoby po kilka razy. Strofkę młodego więźnia:

Runą pałace złote,
Runąć muszą.
Kamienie się rozsuna.
Ciężarami poduszą
Rozkosze...

powtarza w chwilę później „mrużąc“ Chór Więźniów, który o kilkadziesiąt wierszy dalej (w. 114) znowu nawraca do tych słów. Wyraźnie pewien motyw przechodzi wariacyjnie przez różne głosy.

Obok przerzucania się strofkami pieśni pojawiają się też dłuższe monologi, które odrywają się od realizmu rozmów i stają się tekstami długich arii. Monolog Daniela jest ekstatycznym hymnem.

Ostatnią wreszcie cechą libretta do *Daniela* jest jego wybitna potencjalna widowiskowość. Kilka poziomów scen połączonych schodami, krużgankami, rzędy kolumn w głębi, tłumy biegnące w dół i w górę, prorok wchodzący w światło, zgaśnięcie słońca, pioruny, głos z góry, balet, więźniowie w kajdanach. Efekty te rzadko były stosowane w repertuarze mieszczańskiego teatru końca XIX w., opera natomiast wciąż była ich domeną.

Wymienione cechy *Daniela*, aż banalnie typowe dla większości librett operowych, przydadzą się przy analizie wielu późniejszych dramatów Wyspiańskiego już nie komponowanych do muzyki.

Na razie wspomnieć jeszcze należy marginesowo o jednym utworze Wyspiańskiego. W tym samym czasie co Daniel powstał w Paryżu obrazek dramatyczny *Królowa Korony Polskiej*. Tekst jej również jest niesamodzielny, tylko poddał go poeta nie muzyce lecz

malarstwu: w scenach realistycznych podporządkowany został *Ślubom Jana Kazimierza* Matejki, w części wizyjnej — kartonowi własnemu Wyspiańskiego. Po wtóre wprowadził poeta muzykę na scenę. Na początku akcji, podczas ślubowania królewskiego i na końcu obrazu, gdy zapada kurtyna, przewijają się strofy pieśni kościelnych śpiewanych chóralnie.

Drugim librettem poety była *Wanda*, która doszła naszych czasów w formie zmienionej, już nie tak związana z muzyką, ale jako baśń dramatyczna, *Legenda I*. Pięć lat, które dzieli ostateczny kształt od pierwszego paryskiego szkicu poety, oderwało tekst od jego zależności od wszechpotęgi muzyki, ale nie przerwało z nią różnych licznych związków.

Akt I zaczyna się przecież wejściem dwóch lirników, Śmiecha i Łopucha, którzy przybyli do dworzyszczka umierającego Kraka, aby „na pożegnanie grać i ukołysać harfą na sen wieczny“. A gdy już usiedli „u stóp Kraka z harfami w dłoniach“ — zaczyna się między nimi rozmowa, gdzie dosłownie co chwila to stary Krak, to któryś z lirników, to Wanda, nawracają słowami do muzyki strun, zresztą coraz innymi chrzcząc je nazwami (harfy, liry, lutni, gęśli). Nie tylko w słowach rozmów poeta wciąż, dziesiątki razy nawiązuje do harf. Gdy Krak rozelzawi swych słuchaczy wspomnieniami, uwaga inscenizatora podaje: „Śmiech z żalości opuszcza mimowolnie rękę na struny, struny jęły“, a podczas śpiewania ballad poeta po każdej strofie zauważa „uderza w struny“, a przed balladą podaje wyraźną wskazówkę reżyserską: „szepcem nucąc“. Trzy ballady śpiewane w I-ej części aktu są tak mocnym i atrakcyjnym momentem, że i dłuższa przemowa Łopucha przed drugą balladą i monolog Wandy przed trzecią wyodrębniają się w toku dramatu, nabierając cech pieśni.

Kiedy Krak mówi: „Grajcie wy dwaj starzy, niech król mrze przy dźwięku“, gdy mówi o „jęku strun“ i „śpiewie lubionym“ — Śmiech „uderza w harfę“:

Jęcz harfo, drzyjcie strony
w coraz głośniejsze tony,

.....
Bohater, król pokoju
po trudach, troskach, znoju
odchodzi w ciemną dal —
Na drogę, na wyprawę
przez czarnych morze fal...

na te słowa odpowiada mu — też śpiewem — Łopuch (również uderzając w harfę), potem śpiewa znów Śmiech i znów Łopuch, powtarzając ze znikomymi wariacjami przytoczone wyżej słowa — dosłownie — sześć razy. Po tym dopiero zaczynają śpiewać balladę właściwą.

W przedśpiewie Wandy — prócz powtarzających się motywów słowno-obrazowych (fal tłukących o skały, jęków żalu) — przewija się pewien charakterystyczny zespół rytmiczny. Po dwóch czterowierszach jambicznych następuje wiersz siedmiosylabowy też jambiczny, ale ze spadkiem żeńskim. Znamienne jest częste obciążenie rytmiczne pierwszej stopy. „Przecz falo, przecz“, „Król skonał, król“, „leć żalu, leć“ obok częstych też: „pod zamek mój“, „płacząca w głos“ itd. Nieraz — pod koniec „śpiewu“ Wandy (inaczej go nazwać nie można) rytm ulega drobnym wariacjom, np. czterowiersz jambiczny przechodzi od razu w siedmiowiersz. „Leć żalu, leć. Nuć tęskny, nuć splakany. Łez rosę rzuć na lany“.

Moment ten dlatego wart jest pokreślenia, że występuje bardzo często w balladzie śpiewanej zaraz potem przez Wandę. Pięciokrotnie pojawia się tam „Welesie świeć“, a dalej „leć głosie, leć“ oraz „płyn falo, płyn“ poza licznymi formami rytmicznymi, choć nie składniowo zbliżonymi („u białych skał“, „kralowy miec“) itd. A więc pewien charakterystyczny zespół rytmiczny na przestrzeni 120 wierszy przejawia się z drobnymi wariacjami prawie dwadzieścia razy. Takie jest trzy czwarte aktu I.

W tym momencie Wanda usypia — „słysząc piszczaleczkę“, „orszak wchodzi Wodników, Rusałek, Wiślanek, Wilkowyjów, Wilkołaków, na przedzie pastuch stary: ten gra na piszczalce“. Przy tej grze — postaci „przechodzą zwolna koło Wandy, witając ją gestami“, potem pochylają się nad Krakiem „powolne i odprawiają tragicznymi ruchami i gestami i pozami pantominę żalów i płaczu nad zmarłym“. Wkrótce inne postacie Rusałów przynoszą ubiór fantastyczny, w który Kraka stroją“. Po chwili rozmów-śpiewów odzywa się Pastuch:

.....
Bierzcie króla na barany,
nieście zwolna w wodę, w fale,
nucąc cicho śpiewów żale.
.....

A gdy niosąc króla mijają uśpioną Wandę — Rusałka podejmuje motyw Wandy z ballady i śpiewa kolejno: „Płyn falo, płyn, księżycu świeć... Leć głosie, leć“, aż odzywa się chóralny śpiew:

Słysz Królu, słysz, ... Płyn falo, płyn.

Kiedy Wanda się budzi — „Od Wisły wionie śpiew,
szum wiklin, łomot drzew“

I znów słyhać śpiew — „Słysz Królu, słysz“.

Gdy Wanda wzywa Śmiecha i Łopucha, ten stając u drzwi mówi:

Patrz... rusały króla z sobą wiodą
I dziwne grają śpiewy.

I znowu z bardzo daleka odzywa się refren chóralny: „Płyn falo, płyn“.

W liście pisanym do H. Opieńskiego pod koniec r. 1897 na parę ledwie tygodni przed premierą *Legendy* Wyspiański domagał się muzyki: „Jest jeszcze tylko dwa tygodnie czasu do namysłu nad tem, czy ty byś się zajął muzyką do *Legendy*“. a dalej podaje dokładną instrukcję: „Ouvertury by nie było — muzyka zaczyna się od chwili, gdy Wanda usypia i duchy wchodzi. A mianowicie: 1) szum wiklin delikatniutki od Wisły co się srebrzy zdaleka... 2) głos fujarki, który trwa chwilę coraz się zbliżając i ze światłem wchodzi na scenę... nagle milknie i zostaje szum wiklin... 3) Tym szumem i drzeniem towarzyszy ubieraniu Kraka w strój fantastyczny, po czym staje się miarowo-pochodowym, coraz więcej muska powietrze, przerywane motywem „słysz królu, słysz“. 4) W to się znów wplata fujarka, zwłaszcza, gdy pochód wyszedł na ganek i zza szumu wiklin trwa jeszcze długo... coraz wracając motywami“. List ten rzuca kilka promieni światła na *Legendę*.

Najpierw widzimy z listu, że poeta wyraźnie chciał od przyjaciela muzyki. 2. Chciał jej ledwie do 1/10 części I aktu — ale przyczyną tego minimalnego programu mogło być minimum czasu. W 2 tygodnie nie napisze się opery. Tymczasem pamiętajmy, że w tej rzekomo „muzycznej“ części aktu były śpiewane trzy ballady, duet Śmiecha z Łopuchem oraz solo Wandy przed balladą. Wspomniany w liście motyw główny „Słysz Królu, słysz“ pojawia się już w śpiewie Wandy, a potem w jej balladzie, czyli przed ukazaniem się widm. 3. Minimum (podkreślam) wymagań Wyspiańskiego odnosi się do tej sceny, gdzie muzyka ma towarzyszyć niemej pantominie,

a po wtóre ma towarzyszyć zjawieniu się duchów świata nadprzyrodzonego — nastrojem. 4. Poeta niezmiernie szczegółowo układa program dla muzyki. Nie tylko zostawia wolne pole kompozytorowi, ale precyzyjnie określa charakter ogólny tej muzyki, usiłuje dać bodźce dla poszczególnych motywów (szum wiklin, fujarka, rytm pochodowy, główny motyw itd.). 5. W liście z 27 września tegoż roku Wyspiański pisał do gnuśnego kolegi: „Cóż z muzyką? Szkoda że Cię niema. Tymczasem oczekuję, że mi lada dzień nadeślesz — Jaskółko leć — jakieś obiecał“. A więc widzimy, że poeta nie tylko ogólnie „pozamuzycznie“ czy „pseudomuzycznie“ czuł jaka winna być muzyka do tych scen (oraz ballady Wandy), ale kilkakrotnie miał na myśli określony motyw, który w różnych wariacjach miał się przewijać przez te sceny. Oczywiście: Welesie świeć — słyń Królu, słyń — leć żalu, leć itp. są wciąż tym samym motywem muzycznym pieśni ludowej *Jaskółko leć*.

Jeszcze mocniejsze ślady operowe zostały w II-gim akcie. Wystarczy je przytoczyć bez analizowania.

Akt zaczyna się trzystrofowym śpiewem dziewczek nad brzegiem: „Hejno, Hejno — płyn woda — wiślano woda“ itd. Potem po krótkiej na dnie wody rozmowie Rusała z Wilkołakiem ten ostatni śpiewa: „Pójdżino — dziewczyno — we wodę na dno — hola, hola, ho“ — a potem dwa razy wabi dziewczyny, powtarzając ich śpiew. W chwilę później, gdy odsłania się dno Wisły, słyhać kołysankę Rusałki: „Luli, luli, lulaj duszko — woda nas kołysze“, pieszczącej utopione dziecko, a potem — drugą kołysankę Wiślanki, zaczynającą się od słów:

Nynaj rumiane,
dziecię kochane,
huś, huś,
ho lala li.

Zarówno charakter tych pieśni jak przyśpiewek nie zostawia żadnych złudzeń co do ich muzycznego charakteru¹. A gdy Wanda zwycięska wstępuje na prom, z nią idzie muzyka: „Grają trąby, muzyka w bębenki i fujarki, złożona z tonów huczących i piskliwych“. Gdy

¹ Solski, wspominając wszystkie *Legendy* we Lwowie u Pawlikowskiego, pisze o swej wizycie w mieszkaniu Wyspiańskiego, gdzie szukał wskazówek autora: „Gdy się wyjaśniło, że pewne zwrotki są śpiewane, Wyspiański wzywał swą żonę, Hanke, by mi nuciła wiejskie pieśni jako ilustrację do wierszy“ (*Wyspiańskiemu — Teatr Krakowski, Kraków 1932, 56*).

Wandę obwołują królem, zamiast postaci mówiących tekst, pojawia się śpiew: „Żyj szczęśliw królu jedyny — płyn falo miesiąca“ itd. po czym uwaga reżyserska głosi: „W śpiew ludu mieszają swój śpiew rusalki i słychać spod wody: „Krasny wianek z naszych wód“ itd. Ten ostatni czterowiersz pojawia się na przestrzeni 100 wierszy 5 razy. Po czym rozlega się śpiew: „Płyn falo płyn“, który zamyka ten akt, tak jak i akt pierwszy.

Jak widzimy, akt ten od początku do końca przepełniony jest muzyką i śpiewem. Przepełniony też jest scenami fantastycznymi, dialogami Wiślanek i Rusałów, co w *Legendzie* zawsze idzie równolegle. Nie dziw więc, że i dezyderaty muzyczne Wyspiańskiego w liście do Opieńskiego są szczególnie obszerne w stosunku do aktu II.

„Część druga zaczyna się przygrywką wyobrażającą głębię wody płynącej. 1. Wisła płynie — motyw zaczyna się od „słyń królu, słyń“ po czym coraz płynniej, coraz wodniściej, falowato, aż zupełna woda muzyczna, to igrająca powierzchnia, to nurty, to dno, to fale, to płynność. 2. Motyw główny się powtarza przy rozmowach i trwa ciągle przyciszony“. Do punktu „Jubelmusik, która z Wandą na prom siada“ dodał poeta uwagę: „Kilku chłopów gra na dudach, fujarkach, bębnie, coś podobnego do akordów, jakie towarzyszą Lajkonikowi“. Po kilku jeszcze wskazówkach mówi poeta o finale: „Nasza Wisła płynie“ — to samo co na początku dosłownie“.

Jak widzimy — mimo przeróbek i uzupełnień po pięciu latach — *Legenda I* właściwie pozostała librettem do opery *Wanda*, szkicem opery bez muzyki.

Marginesowo można by porównać *Daniela* z *Legendą* i wykazać, że efektywność struktury pierwszego libretta raczej stawia *Daniela* bliżej jakiejś *Aidy*, gdy w *Legendzie* widać liczne — choć dosyć powierzchowne — ślady oper Wagnera. Tematem jest mit narodowy. Życie głębin wodnych z rusalkami podobne jest do *Złota Renu*, czarodziejska moc wieńca — do pierścienia z tejże opery, wykuwanie miecza opiewane w balladzie II — do sceny z mieczem Zygryda itd. Oparcie jednak o wyraźne motywy swojskie, podkrakowskie, położyło tłumik na sugestjach obcych. Słusznie pisał Mączewski: „Wpływ techniki muzyczno dramatycznej twórcy *Złota Renu* zaczyna się i kończy na *Legendzie*“.

¹ Mączewski P., *op. cit.*, 217.

Trzecim utworem z cyklu tych dzieł, których pierwszy zarys powstał w Paryżu w latach 1892/3, a które wykańczane były w latach 1897/8 — jest *Warszawianka*.

Już Boy słusznie zwrócił uwagę na osobę, której Wyspiański dedykował swój utwór w „Życiu“ (Leontynie Bochenkówniej), pisząc, że ta „stara panna ułomna grywała nam na klawikordzie pieśni narodowe, które śpiewaliśmy chórem“, w ten sposób pozwalając dopatrywać się genezy dramatu we wspomnieniach poety z zakresu wzruszeń muzycznych, nie tylko patriotycznych.

Dalej słusznie zauważył Saloni, że w tej pieśni (taki jest bowiem podtytuł dramatu), chociaż występują Skrzynecki, Pac, Małachowski, Umiński, wymienieni z nazwiska i szarży, przecież w spisie osób figurują jedynie: Maria, Anna, Chłopicki i Chór (ponadto młody oficer i stary Wiarus). Widocznie w pierwszej wersji nie było jeszcze zindywidualizowania osób drugoplanowych; chór oficerów mógł przypominać rolę chóru więźniów czy chóru poetów z *Daniela*.

Ważniejsza jednak i wymowniejsza jest rola samej *Warszawianki* — pieśni w dramacie.

Pierwszy raz, w chwilę po podniesieniu kurtyny, słyhać muzykę: uwaga reżyserska głosi: „grają, sposobiąc się do śpiewu“. Nie jest to więc jeszcze śpiew, raczej przygotowanie, wstęp, uwertura poddająca na klawikordzie czy w urywanych frazach główny motyw muzyczny. Rozmowa wtedy jest błaha, przerzuca się z tematu na temat. Ale już w wierszu 77 rozbrzmiewa pierwsza zwrotka: „Oto dziś dzień krwi i chwały...“ kończąca się słowami: „Dziś twój triumf albo zgon“. Po zwrotce tej wybucha Chłopicki wielkim monologiem. Zważmy najpierw, że treściowo monolog ten nawiązuje bezpośrednio do tekstu tej właśnie zwrotki: „Otóż to zgon, malowniczość zgonu...“ itp. parokrotnie. A po wtóre patetyczny, gwałtowny ton tego długiego monologu (z górą 50 wierszy) był możliwy dopiero po przygotowaniu nastrojowym, po podniesieniu rejestru — przez śpiew (bądź po jakimś dramatycznym fakcie), niemożliwy był podczas ogólnej, potocznej rozmowy. Pierwszy wyraźny akcent dramatu, będący ekspozycją jego istotnego sensu, pada zaraz po muzyce.

Drugi raz wraca pieśń w wierszu 300, tylko jako refren, którego przedtem nie było: „Hej! kto Polak, na bagnety...“ W czasie śpiewu (uwaga poety) wchodzi żołnierz, stary Wiarus. I znów z treścią tego hasła „na bagnety“ wiąże się ściśle żołnierz-czwartak spod Olszynki

„zabłocony, schlapany“. I znów drugi z kolei i najważniejszy akcent dramatyczny w utworze poprzedzony został muzyką. Poprzedzony i otoczony, bo wprawdzie po wyjściu — „pieśń się rwie na chwilę“, o kilka wierszy później uderza dalsza zwrotka: „Droga Polsko, dzieci twoje dziś szczęśliwych doszły chwil“ z zakończeniem „Los po obcych grodach siał; dziś, o matko, kto poleże, na twym łonie będzie spał“. Strofka ta bezpośrednio łączy się z losem narzeczonego Marii, o którym raport przyniósł Wiarus, a zarazem do niej nawiązuje Maria, gdy wybucha ona z kolei, jak wobec pierwszej zwrotki wybucha Chłopicki, buntem przeciwko szczęściu spania w grobie, gdy ojczyzna czeka na ręce pracy, „rolę siać zbożem“.

Jednocześnie pieśń w tym miejscu, kontynuując dramatyczny nastrój, związany z przyjściem Wiarusa, zarazem uprawdopodobnia tak trudne do pomyślenia imperatywne odezwanie się w salonie młodej panny do — naczelnego wodza. W tak rozgrzanej atmosferze dopiero stają się możliwe spięcia iskier uczuciowych.

Kiedy o kilkaset wierszy dalej Chłopicki przeżywa wewnętrzny wstrząs, który każe mu wejść samemu w wir walki, kiedy woła: „Konie! Żołnierstwo za nami — dowodzę!“ — Anna wybija melodię jedną ręką, a chór „mruczando“ półgłosem poddaje „tonację uczuciową“. Pieśń jeszcze nie wraca, ale jakby podziemnie daje znać o sobie. Moment jest ważny, ale autor z pełnym wprowadzeniem jej zwleka do chwili najważniejszej — kulminacyjnej.

I oto gdy wojsko rusza na ostatni, straceńczy bój, gdy Maria towarzysząc melodii wplątuje palce w porzuconą na klawisze, zakrwawioną wstążkę, wraca melodia pieśni trzykrotnie, jako strofka

Leć nam orle w górnym pędzie,
Sławie, Polsce, światu służ.
Kto przeżyje, wolnym będzie;
Kto umiera, wolnym już.

Tekst pieśni łączy się z zapalem idących do boju, „lejących w górnym pędzie“ (znów jak przy Chłopickim i przy słowach Marii — zgrzytem przeciwstawia się nucie optymizmu) — a końcowym akordem wiąże się boleśnie z okrwawioną wstążką: „Kto umiera, wolnym już“.

Ekstatyczne, rozpaczliwe słowa Marii na tle tej pieśni, jej wieszczce słowa Kassandry sięgają wyżyn tragizmu, wciąż nawracając do słów pieśni: „ta orłów chmura“, „leć orle leć“ itd. Chór przeciąga

jących żołnierzy powtarza wciąż tę samą strofę, muzyczne „finale“ zamyka cały dramat.

Muzyka w *Warszawiance* nie jest dygresją, a także nie spełnia tu tylko dekoracyjnej roli dla łatwego podkolorowania nastroju. Jest integralną, strukturalną częścią dramatu.

Ani jej usunąć nie można, bo zawaliłaby się cała budowa utworu, ani poprzestawiać tekstu zwrotek, z treścią każdej z nich bowiem organicznie wiążą się fragmenty dialogów czy akcja, przeważnie zgrzytem krytycznym odpowiadające na tekst pieśni.

A jednocześnie gdy sens słów *Warszawianki* tak ważną kompozycyjnie funkcję spełnia w budowie całości, niemniej doniosłą funkcję spełnia bohaterska melodia tej pieśni, która na drodze emocjonalnej pozasłownymi, pozapojęciowymi walorami muzyki podnosi nastrojowe znaczenie najważniejszych części utworu, ułatwiając przejście do górnych patetycznych monologów Chłopickiego czy Marii.

Pieśń Delavigne'a jest typowym leitmotivem, powtarzającym się od wstępnej póluwertury do rozległego finale poprzez mówione recitativa.

Gdy tyłoma cechami wiąże się *Warszawianka* z paryskimi zarysami oper Wyspiańskiego, łączy się ona także z inną grupą dramatów młodzieńczych, do których należy *Batory pod Pskowem*. Dążyły one do ilustracji i interpretacji językiem teatru żywego obrazu, który dominował nad tekstem.

Tu zachodzi wypadek analogiczny, tylko że ilustrowana i interpretowana środkami teatru jest pieśń Delavigne'a i dramat nie zastęga w statycznym obrazie, ale jakby przewija różne warianty muzyczne pieśni. Słowa dialogu i zdarzenia nie są wartością artystycznie samodzielną i wystarczającą, lecz poddane są dominującej sile żywiołu pozasłownego — pieśni.

Odmiennej charakter ma twórczość dramatopisarska Wyspiańskiego z lat 1899/1901, gdy następuje drugi z kolei, tylko nieporównanie górnieszy, orli wzlot jego pióra. Gdy z rozważań wyłączymy na razie główne dzieło tych lat, *Wesele*, któremu należy się oddzielne miejsce i szczególna uwaga, gdy wyłączymy dalej dwa utwory (*Lelewela* i *Rapsody*) które wprowadzie wiele wnoszą do poznania rozwoju ideologii poety, ale stoją — jeden w kręgu historycznego dramatu francuskiego, drugi w kręgu koncepcji ideowych i formalnych *Króla Ducha*, gdy wyłączymy wreszcie klasyczną, choć ludową, *Kłatwę* —

pozostaje *Legion*. Jest tak nowy, tak odrębny od ujęć tradycyjnych, jest tak od korzenia do korony własnością Wyspiańskiego, że bliższe przyjrzenie się jemu powinno odsłonić bardzo istotne rysy twórczości poety.

Z 12 luźnych scen-obrazów tego dramatu jedynie w dwóch pierwszych nie pojawia się Mickiewicz. On jest nie tylko naczelnym bohaterem całości, ale i centralną postacią 10 scen. Rzuca się w oczy pewien schemat w składzie osób występujących w poszczególnych scenach: w sc. IV — Mickiewicz, Matka Makryna i Chór Mniszek, w sc. VI — Mickiewicz, Papież i Chór Emigrantów, w sc. IX — Mickiewicz, Demos i Chór ludu, w innych, jak w VII, X, XI — po prostu Mickiewicz i Chór. Podobny schemat jest też w scenie II, gdzie nie ma Mickiewicza: Fortuna i Chór chłopów, a w sc. VIII w kopule św. Piotra, gdzie Mickiewicz jest tylko oglądany z góry, występuje Guślarz i Chór Boginek, Świtezianek.

Rola tych chórów różni się jaskrawo od chórów z tragedii greckich. Mają one charakter operowy, widocznie szczególnie ceniony przez poetę, skoro w *Danielu* wprowadził kolejno 7 chórów; należą one zatem do ulubionych chwytów kompozycyjnych poety. A wzmocniła się ich rola w *Legionie* dzięki współczesnemu z tym dramatem przerabianiu i inscenizowaniu *Dziadów*. Chóry w I, a zwłaszcza w II części dramatu Mickiewicza powtarzają ostatnie zdania Guślarza, nadają jego rozkazom czy zaklęciom jakby moc obrzędową. Ten charakter pracowitego echa bez cienia samodzielności mają często słowa chórów Wyspiańskiego w *Legionie*. Ale ponieważ wiemy już dzisiaj (Kubacki) jak wielkie znaczenie w genezie *Dziadów* miały tradycje XVIII-wiecznej opery włoskiej — przeto, choć drogą pośrednią, ale i tak wiążą się chóry *Legionu* z konwencjami muzycznymi.

Z charakterystyczną, refrenową rolą chórów harmonizuje typ dialogów. W większości scen dramatu dialog zatracił cechy rozmowy, sporu, przekonywań, informacji, wymiany myśli, zbliżył się do typu duetów, gdzie druga strona odpowiada pierwszej taką samą zwrotką, często tymi samymi słowami, tylko z drobnymi odmianami tekstu, po czym pierwsza znów podejmuje ten sam motyw słowny, druga znów odpowiada jego wariacjom itd. Taki właśnie duetowy charakter ma rozmowa Matki Makryny z Papieżem w sc. I, z Mickiewiczem w sc. IV, Mickiewicza z Papieżem w sc. VI, Mickiewicza z Pielgrzymami w sc. XI i XII.

Na przykład sc. VI.

Mickiewicz:

Oto się podnoszą ludy, jako lwi,
jak lwy, jako zwierzę, twór krwawy;
jak ława palącej lawy,
zaryją w ciemniach kurzawy
złe miasta, złe ludowiska
i pogasną ogniska od krwi!

Chór:

- 1 Oto prorok, prorok obudzony;
jak ława palącej lawy
z ust jego płomienna mowa,
oto prorok powstał, oto lew!
- 2 Niechaj wstanie prorok, jako lew,
z ust jego płomienna mowa,
oto chwila dla żywotów nowa;
niech na głowy nasze spadnie krew.

Także wiersze 177 — 188 (też sceny VI).

Papież:

Żyliście w Pysze i Dumie,
w mętnych wodach nurząc ręce,
we własnym zamknięci rozumie,
chcieliście stawiać kościoły,
jak owe Pyszne - Anioły,
wyższe nad Boga zakłęcie.

Chór:

- 1 Żyliśmy w Pysze i Dumie,
w obłądnym błędząc rozumie,
jak owe Pyszne - Anioły.
- 2 Twoje nam otwórz kościoły,
wyzwi nas przez Boga zakłęcie:
nie daj upadać w odmęcie!

W sposób nieco odmienny, ale wywołujący podobny efekt, działa refrenowe powtarzanie jednego krótkiego zdania w sc. IX. Demos dziesięciokrotnie przerywa Mickiewiczowi jego przemowę słowami: „Mówisz a rzesza cię słucha“. A gdy lud wraz z Demosem odchodzi depcząc sztandary — zdanie to, nieco zmienione, podejmuje Rapsod

i trzykrotnie włącza do skarg wieszczka — słowa: „Wołasz — a pustość jest głucha“.

W scenie X „melodyjność“ dialogu osiągnięta jest jeszcze inaczej nieco. Rozmowę Mickiewicza-Brutusa z Napoleonem-Cezarem ujął Wyspiański w formę zdań anaforycznych składniowo: „Brutusie podaj mi rękę. Caesarze, drży ci dłoń.“, stale zaczynających się od wołacza — „Brutusie znam twoją mękę...“. Forma ta wraca w 40 wierszach 23 razy, dając przez te uparte powtórzenia jakby muzyczną dominantę (nieco podobnie, powtarzaniem słowa „Caesar“, działa początek tej sceny).

Pokrewnie, stałe przewijanie się motywów słownych w scenie II (w katakumbach) pozwala czytelnikowi Wyspiańskiego spostrzec, że słowa Fortuny i Chóru chłopów oślepych w mroku spokrewnione są z chórem więźniów w pałacu Balthazara, gdy gaśnie słońce, a oni przerażeni szukają omackiem wyjścia. Jeśli scena II zbliża się do libretta o Danielu, scena VIII wiąże się z *Legendą*. „Litewskie boginki, świtezianki, guślarze, znachory, wiedźmy“ zesłi się w kopule św. Piotra jak na dworze Kraka. Rozlega się „śpiew Guślarza“ a potem śpiew Świtezianki, rozłożony na głosy, wyraźnie przeznaczony do śpiewania.

Wreszcie, dekoracyjne ujęcie większości scen zupełnie odbiega od konwencji ówczesnego dramatu. Monumentalne schody, na ich szczycie Mickiewicz wśród sztandarów, u dołu Rapsod zawodzący „Lazarone, Lazarone“, rydwan wolności pod łukiem triumfalnym, katakumby, rusałki zgromadzone w kopule, gdy przez okno wjeżdża na koniu król Mendog — te przykłady wystarczą, by wykazać patetyczną wspaniałość, godną — operowych efektów inscenizacyjnych.

Co chwila, w każdej prawie scenie tego dramatu, widoczne są różne relikty formacji operowych, pozostałe z okresu pierwszych prób literackich poety.

Ale ważny jest *Legion* i wart przyjrzenia się mu bliżej nie dlatego tylko, że zachował w sobie wiele elementów wcześniejszej twórczości Wyspiańskiego, lecz dlatego też, że będąc tak ważnym i znamienym dziełem dla swego autora — przez elementy operowe pozwala spojrzeć głębiej w istotę dramaturgii poety.

Badacze oper wykazują, że tekst libretta operowego czy dramatomuzycznego jest i musi być w samej istocie odrębny od tekstu dramatu. Już Wagner stwierdził, że dramaturg dąży do koncentracji motywów prowadzących do punktu kulminacyjnego, gdy „der Tondichter“ zawartości uczuciowe skoncentrowanego efektu rozprowa-

dza po utworze, starając się nasycić ich odcieniami każdy fragment. Prawdziwy dramaturg działa przez ograniczenie się do najniezbędniejszych motywów akcji zewnętrznej i wewnętrznej (psychologicznej), do możliwie logicznej przyczynowości, muzyk zaś żąda od librecisty najszerszego pola do wyżycia pełni uczuciowej czy nastrojowej treści motywów muzycznych wiążących się muzycznie z sobą. Akcja o skomplikowanej intrydze, bieg myśli, rozwój idei w dialogach — przeszkadza operze. Dłuższe zatrzymanie się muzyczne nad jakimś stanem, trwanie nastroju — przeszkadza napięciu akcji, jest zbędne w grze motywów dramatycznych. Libretta najlepszych oper nigdy nie są (i nie mogą być) grywane bez muzyki, teksty najznakomitszych dramatów muszą być zasadniczo przerobione przez librecistę, by mogły się przydać muzykowi (*Otello* Verdi'ego, *Faust* Gounoda).

Rozpatrywany z tego punktu — *Legion* ujawnia zupełny brak więzi przyczynowej, konsekwentnej akcji, nawet prób ukazania, że jedna scena wynika z drugiej. Chronologia scen, z początku jakoś choćby w przybliżeniu zgodna z kolejnością historyczną, rozprzega się potem w zupełności. Obrazy IX, X są wtętami i stoją poza motywem *Legionu* (podobnie II). Wszystkie sceny (od III poczynając) spaja wyłącznie postać Mickiewicza, główna i zasadnicza w każdej; we wszystkich i zawsze Mickiewicz to „siła fatalna“, dynamizm ducha, pęd niewstrzymany, który porywa papieża i wymusza błogosławieństwo, porywa tłum (nie porzuca go samotnego, ale niezłomnego w pochodzie), zwala na swej drodze Cezara, mimo beznadziejność prowadzi pielgrzymów, a wreszcie przykuwa ich do palącej łodzi. Ten główny motyw pojawia się w coraz innym wariacyjnie kształcie i odcieniu, jako Brutus, Prowodyr, Chrystus, Charon — tym odcieniem, za każdym razem jednolitym, nasycy jakąś jedną scenę, przy tym żadna nie jest główna, kulminacyjna.

Wyraźnie dramatem tym nie rządzi logika dramatyczna, ale z jednej strony płyną w nim skłębione wizje malarskie (*Wjazd Cezara do Rzymu*, *Ostatnia Wieczera*, *Barka* — Delacroix itd.), z drugiej — motywy muzyczne, przetworzone w kompleksy nastrojów.

Jeżeli, mimo tytułu związków *Legionu* z poprzednią, librettową twórczością Wyspiańskiego — ostatni sąd o wółmuzycznej (librettowej) konstrukcji scen i typie związków między nimi nie jest jeszcze przekonywujący, dobrze będzie spojrzeć na mitologizujące ujęcie głównego bohatera.

I znów badacze literackich tekstów oper stwierdzają, że olbrzymia ich większość osnuta jest na kanwie mitologii greckich, rzym-

skich, starogermańskich, bądź też półlegendarnych wątków historycznych, a jeśli sięga do osób i zdarzeń historycznych, dających się określić w czasie i przestrzeni — chętnie unika zdeterminowania i ogranicza się do stron najbardziej ogólnych, uczuciowo-charakterowo-sytuacyjnie powszechnie dostępnych (w ramach jakiejś konwencji).

Większość obrazów *Legionu* jest tak właśnie ustylizowana. Wydaje się jakby — mimo braku muzyki — w tym dramacie ciążyła ona przecież nie tylko nad poszczególnymi motywami i scenami, ale także głębiej, istotniej nad typem jego wewnętrznej struktury, stwarzając w rezultacie dzieło stojące na pograniczu między dramatem a librettem, albo unikając terminu „libretto“, między tekstem dramatu literacko-teatralnego a tekstem dramatu muzycznego.

Pozostaje jedna jeszcze sprawa bardzo ważna.

Bohaterowie *Daniela* (a także zapewne *Hioba*) to postaci półlegendarne (ze Starego Testamentu) a zarazem półalegoryczne. Balthazar i dwaj władcy wyraźnie symbolizują trzech zaborczych cesarzy, a Daniel przepowiadający im klęskę jest wcieleniem wieszczkiej literatury („Ja nie jestem jak tylko poezją“).

W *Legendzie* muzyka pojawia się wtedy, gdy wchodzi postacie fantastyczne: rusalki, wilkołaki, wiedźmy. Zjawy te mają również sens alegoryczny; wyobrażają istnienie pozagrobowe, tradycje pogańskie, pralechickość itd.

Zjawy *Legionu*: Fortuna w katakumbach, świtezianki i guślarze załamujący ręce nad Mickiewiczem, Wolność u rydwanu Cezara, łódź Charona i dziesiątki innych motywów mają charakter półfantastyczny, półalegoryczny. Takie zjawy wprowadzał Wyspiański w dotychczasowych dramatach zawsze w towarzystwie muzyki.

Rozdział drugi

UWAGI O WESELU

Ze wszystkich twórców z epoki Młodej Polski nikt nie wywołał tylu ech w krytyce i badaniach literackich co Wyspiański. Ze wszystkich dzieł Wyspiańskiego żadne nie wywołało tylu rozpraw, studiów i artykułów — co *Wesele*, rozpraw często bardzo cennych i ciekawych. A przecież wciąż ten właśnie utwór nasuwa znaki zapytania, wzbudza dyskusje.

Żaden z dramatów nie tylko młodo-polskich, ale polskich w ogólności, nie był tylokrotnie i na tylu scenach w Polsce grywany — co *Wesele*. I znów trudno o dzieło teatralne, którego inscenizacja i interpretacja tyle by wciąż nasuwała wątpliwości, mimo takich tradycji.

Kilka jest przyczyn tego stanu, ale większość ich wynika z jednej: oto *Wesele* jest utworem rzeczywiście bardzo trudnym. Struktura dramatu jest daleka od konwencji współczesnego (Wyspiańskiego) teatru, pełna ukrytych przeciwieństw w budowie scen i charakterystyki postaci, operująca paru płaszczyznami znaczeń, przesycona alegoriami i symbolami. A przeszkadza pełnemu zrozumieniu pozorną jasność dialogu i pozornie łatwą czytelność symboliki, w dodatku bardzo efektownej.

Dzięki tej efektowności główna uwaga czytelników, słuchaczy czy badaczy dąży przede wszystkim do odszyfrowania ukrytego sensu symbolicznych znaków. W tym samym kierunku zdąża na ogół wysiłek reżyserów i aktorów. Można w teatrze zlekceważyć i „jakoś tam“ zagrać akt I i połowę III-go, byleby aktor grający widmo narzeczonego Marii miał głos „grobowy“, byleby Rycerz Czarny wpadał na scenę ze szczękiem zbroi, byleby Chochoł kołysał się „niesamowicie“. Efekt jest pewny. Lwi pazur dramaturga wysuwa się (raczej bywa wysuwany) tylko w scenach upiornych. A wynikiem akcentowania pewnych scen jest, że pozostałe sceny bledną i zamazują się w grze, w czytaniu i w pamięci. Niesłusznie!

W obecnych uwagach chciałbym zacząć właśnie od tych drugorzędnych, nieefektywnych momentów, o których się często zapomina, a które są ważne.

I

Pierwszym zagadnieniem niech będzie indywidualność aktów *Wesela*; bo to nieprawda, że — poza scenami widmowymi — reszta to niby wciąż ta sama noc, ta sama izba, ci sami ludzie, te same sprawy. Przekonamy się, że poeta do drobnych szczegółów wyróżnił każdą część swego dramatu. Niektóre z tych różnic są znane, ale nawet zebranie ich razem, jak zapalenie od razu wszystkich lamp, lepiej oświetla jedną z tajemnic *Wesela*.

Akt I odbywa się późnym wieczorem; izba oświetlona rzęście, „na środku izby stół okrągły... przy jarzących brązowych świecznikach żydowskich“; od izby tanecznej bije „wirujący dookoła... taniec kolorów, krasnych wstążek, pawich piór, kierezyj“. Natomiast w akcie II-gim, o północy „świeczniki pogaszone, na stole mała lampka kuchenna“ (którą Marysia zabiera) „izba pozostaje ciemna — tylko alkierz oświetlony i od weselnych drzwi (przymkniętych) smuga światła“. Jest tak mrocznie, że Zosia wpada na dziennikarza i odskakuje przerażona: „Bardzo ciemno“, Nie widno“. Akt III zaczęty w mroku przed świtem stopniowo rozświeca się „łuną błękitną“ i kończy się gdy „niebieskie to światło wypełnia jakby czarem izbę i gra kolorami“.

Nie mniej różni się oprawa słuchowa. W akcie I „przez drzwi otwarte... słycać huczne weselisko, buczące basy, piskanie skrzypiec, niesforny klarnet, hukanie chłopów i bab..., melodyjny szum i rumot tupotających tancerzy..., w takt jakiejś ginącej we wrzawie piosenki“. Co chwilę z izby ktoś wypada do tańca, co raz wraca, jak Maryna zgrzana przy tym tańcowaniu, co raz mówi się o zawrotnym wirze muzyki („Jak mnie Czepiec chwycił w pól, jak zawinął... tom w oczach zobaczyła gwiazdy,...“ „To ta muzyka gra tak skoczno i pewno serce tobie skacze“). A więc nie może się tu przewijać chochołowa melodia zakończenia, ale bujna, hałaśliwa, porywająca muzyka obertasa a nade wszystko krakowiaka. Jesteśmy przecie w Bronowicach.

Akt II zaczyna się czepinami, a zatem echa obrzędowych pieśni, a nie tańców przenikają z oddali do mrocznej izby; przenikają przyciszone, nie przeszkadzające wcale, że coraz ktoś w tym akcie nuci

sobie własną piosenkę (trzy razy Wojtek, Kasia, Panna Młoda, nawet Szela). A gdy dobiegną nuty taneczne, to są dziwnie rzewne: „tak ci mnie to granie tkliwi“ — mówi Panna Młoda.

W III akcie nuty taneczne rzadko dochodzą, na dłużej milkną; czasem może się ozwać strojenie strun, gdy Czepiec we drzwiach klóci się z muzykantami, że przestali grać. Dopiero pod koniec „słyszeć się daje jakby z atmosfery błękitnej idąca muzyka weselna... swoja a pociągająca serce i dusze, usypiająca“ — Chochołowa gra na badyłach.

Zróznicowanie aktów Wesela widoczne jest też w składzie osób. Do osób pierwszoplanowych, tych, którym poeta dał ważniejszą rolę i więcej scen czy wierszy, należą w akcie I (w kolejności znaczenia): Poeta, Pan Młody, Gospodarz, Panna Młoda, Rachel; w akcie II: wszystkie zjawy, szczególnie Wernyhora, a z osób rzeczywistych — Dziennikarz i Gospodarz, dopiero dalej — Poeta; w akcie III: Czepiec i Gospodarz, a poniekąd — Nos. Akcenty ważności się zmieniają (z wyjątkiem Gospodarza). Z figur trzecioplanowych, epizodycznych, które się ukazują na krótko, należy wymienić w I akcie: Księdza, Żyda, Kliminę, Radczynię, w akcie II: Isię, Marysię, Kasię, Wojtka i Kubę, a w III: Czepcową, Muzykanta, chłopów. Zmiana osób, a także znaczenia i roli tychże musi wpływać na zmianę tematów w rozmowach, na zmianę „klimatu“ aktu — i tu sięgamy coraz głębiej w istotny miąższ utworu.

W akcie I towarzyska rozmowa, zgodnie z wieczorowym nastrojem weselnego, tanecznego zebrania krąży głównie koło spraw Erosa. Flirt Dziennikarza z Zosią, Poety z Maryną i Rachelą, zalecanki Zosi i Haneczki do wiejskich chłopców, przekomarzenia miłosne państwa młodych, rozmowy Kliminy z Radczynią o swatach, — wszystko ukazuje królowanie tego motywu. Dopiero w tle na dalekim planie przewija się motyw polityki (rozmowa o Chinach i dwukrotna o chłopach) oraz rozprawy o poezji i sztuce; znów jak na przeciętnym, wieczornym zebraniu towarzyskim. O wszystkim mówi się „przez pół drwiąco, przez pół serio“. Przy czym w pierwszej połowie aktu raczej przez pół drwiąco, w drugiej (po rozmowie Zosi z Haneczką, przełomowej dla nastroju tego aktu) raczej przez pół serio.

Inaczej w akcie II. To północ, godzina duchów, czas rozmów z samym sobą, z tym „Co się komu w duszy gra“. „W powietrzu atmosferyczna zmiana“ — stwierdza Rachel — „właściwa skala“

wewnętrznej powagi wobec siebie, swego losu i narodu. A zarazem chwila podniecenia po północy, gorączka, nerwowość, niecierpliwłość, „żar co się duchem udziela (ale), co się na powietrzu spala jak garść lnu“. W tej „chwili osobliwej“ nic nie jest przez pół. Pełne, najpełniejsze serio odczuwają bohaterowie. Drwiąco mówią zjawy, ale nie pół, lecz najpełniej, najboleśniej drwiąco, szydersko jak Stańczyk, Rycerz czy Hetman, a z żywych — jak Gospodarz. W tej chwili opadania masek, otwierania się dusz, nie ma miejsca na nic „przez pół“.

Jeszcze inaczej jest w akcie III, gdy wszystko jest mówione półgłosem“. Zaczyna się od pijackiego epizodu, w którym Nos otumaniony czadem wina „po polsku coś miarkuje“, z najcięższym trudem przypomina sobie chwile jawy, aż wali się spać, bełkocąc nieprzytomnie, obok już półprzytomnego samego Gospodarza. Zaraz w następnej scenie wchodzi do izby pijany Czepiec, którego żona ciągnie za rękaw spać do domu. Niedługo potem Marysia mówi, że jej mąż „legnoł, śpi zmęczony“, a druchny widać „coraz bledsze z umęczeniem a kręcóm się“. A zaś „miastowe państwo patrzy sie, patrzy a poziwo; widać to niewyspane, cy jakie“. Panna Młoda, gdy wchodzi, stara się przypomnieć sobie sen: „A sen to miałam, choć nie spałam, ino w taki ległam niemocy“. O widziadłach snu mówi też Pan Młody. Ale najcięższy sen jak tuman gęstej mgły, opada Gospodarza; przez kilka długich, męczących scen, z najwyższym, aż bolesnym trudem stara się obudzić i wreszcie wydobyć z pamięci — imię Wernyhory i jego rozkaz, dany przed samym zaśnięciem. A wszystkie te uparte, ciężkie sny i majaczenia, jakże zrozumiałe po przetańczonej, nieprzespanej nocy, sny, z których tak trudno oprzytomnieć, są tylko nastrojowym wstępem do właściwego snu słów, do czaru czarów, do piekielnego zdrewnienia, którym Chochół wiąże biesiadników, że ślepi i głusi, bez sił, bez woli „wodzą się sztywno... we wieniec uroczysty, powolny, pogodny“. Cały ten akt, jak widzimy, oparty został na motywie wciąż wzrastającego, obezwładniającego myśli i instynkty odurzenia, trującej senności, czadu niemocy.

Gdy sięgnąć do językowo-stylistycznego podglebia — różnice między aktami ukażą się niemniej istotne.

W akcie I rozmowy powstają z przeplatania krótkich zdań, przeważnie jednowierszy (bądź dystychów), nawet półwierszy.

POETA

Byłby to już Amor w klatce.

MARYNA

Lis w pułapce.

POETA

Motyl w siatce.

MARYNA

Paź królowej na usługach.

POETA

Ślub po zapłaconych długach.

Miłość nęci rozmaita.

MARYNA

A to z nami kwita.

POETA

Kwita, —

Dla lekkiego toku wieczorowej rozmowy takie odbijanie jak piłki tematów, podchwytywanie słówek, fechtunek dyskusyjny jest formą właściwą. W słownictwie nieraz występują zdrobnienia: „kozaczek, konik, główka, ciotusieńka, serduszko, buciki, źródółko, mileńko“... rozmawia się przecież wiele — z płcią nadobną.

W akcie II bardzo długie, całostronicowe monologi przekłada się zdaniem krótkimi, raczej strzępami zdań. To już nie fechtunek, nie igraszka, ale pojedynynek, gdzie lecą skry.

RYCERZ

Ty mnie znasz.

POETA

Ktoś jest

RYCERZ

Moc.

POETA

— — Przyłbice wznieś!

RYCERZ

Rękę daj.

POETA

Duszę weź.

RYCERZ

Patrz!

POETA

Śmierć, — — — Noc!

Często też nagromadzenie pokrewnych słów, wyliczenie czy powtórzenie, dające wyraz uczuciowemu podnieceniu, zastępuje zwykłą budowę składniową. Oto przykłady typowe:

Orły, kosy, szable, godła,
pany, chłopcy, chłopcy, pany,
cały świat zaczarowany.

Te poszarpane „niby zdania“ przewijają się między długimi monologami, składniowo zresztą też bardzo niespokojnymi.

Obok rzadkich spieszceń („główka, Wojtecku“) całymi prosto naręczami rzuca poeta słowa „mocne“, dosadne, lub wręcz trywialne („nie poleci orzeł w gówna“). Są to słowa zgrubiałe, jak: „plecyska, dziadzisko“ bądź gwarowe jak „cienie lazom, bacuj, borby, (rusyc.) nie pyskuj, flaszkę schłoł“, bądź ekspresyjne, jaskrawe jak: „skapały, zżarły się świece... świętości nie szargać... my dzisiaj w psiej niewoli... czepiałeś się chamskiej dziewczki... bękarty carycy“, bądź nawiązując do wrażeń ustrojowych, elementarnych jak: „poczułem na szyi arkan, trzewia mu gniciem cuchną, wieje trupi ciąg, krew do ust pocznie chlustać“. Niemniej uderza lapidarność niektórych powiedzeń typu: „przyjaźń — farsą, litość — kłam“, albo powtórzenie typu: „sromota, sromota, wstyd, pałacy wstyd“. Niby akordem zamyka się ten akt słowami godzącymi w sentymentalną uczuciowość młodopolską:

Nastrój? macie ot nastroje:
w pysk wam mówię litość moję!

Gdy wszystko w tym akcie świadczy o gwałtownej dynamice uczuć wzburzonych, nie krępujących się żadnymi względami, w innych zupełnie tonacjach rozwija się akt III. Wprawdzie już poprzednio Gospodyni mówiła: „cosi, gdzieś, kajsi, ktosi“, ale mówiła to ironicznie. Naprawdę nijakość i „ktosiwatość“ nieokreślona panuje dopiero w akcie końcowym. („Coś mnie tak pod sercem rwie, może z tego będzie co?... Jakaś kaskada czułości, ... jakby gdzieś nad nami... ktoś płakał... Kajś się zbiroł, kajś sie broł: ponoś kajsi... jakiś taki...“). Cytować można by dziesiątki razy, aż po ów fragment, gdzie poeta powtarza „Ktoś“ i „jakoś“ w 7 wierszach 7 razy:

jest ktoś, co mnie wiąże do roli
i ktoś, co mnie od roli odrywa;
jest ktoś, co mi skrzydła rozwija
i ktoś, co mi skrzydła pęta;
jest ktoś, co mi oczy zakrywa
i ktoś, co światło ciska,
jest jakaś ręka święta. . .

Równie często nijakość panuje w budowie zdań. („To mnie rozmarzyło. . . wszystko we mnie tańczy. . . tak się ta pletło, bałło. . . w nas dnieje. . .“ itp.).

Widzimy zatem, że poeta konsekwentnie do najdrobniejszych szczegółów przeprowadził zindywidualizowanie aktów swego dramatu. Oświetlenie i tło muzyczne, skład osób i tematyka rozmów, dobór słów i ich układ świadczą o tym niezbitcie.

Każda część *Wesela* — mimo pozorów jednostajności — utrzymana jest w innej tonacji.

II

Teraz nasuwa się dalsze pytanie: Jakie konsekwencje dla poznania dramatu płyną ze stwierdzonego wyżej, tak konsekwentnego zindywidualizowania przez Wyspiańskiego członów jego dzieła? Otóż konsekwencje są liczne i różnorodne, zależnie od kierunku, w którym zwrócimy naszą uwagę; często zaś sięgają do najbardziej istotnych cech *Wesela*.

Przede wszystkim nie można, czytając a jeszcze bardziej wystawiając *Wesele*, lekceważyć drobnych, pozornie epizodycznych fragmentów, ujmować całości jako jednolitego monotonicznego ciągu, z którego wyodrębniają się tylko sceny z duchami. Nie. Przekomarzenie się flirtujących par w akcie I jest ważne i niezbędne dla stworzenia atmosfery towarzyskiej niefrasobliwości tego aktu, co daje właściwy odskok od szarpającego tragizmu dalszego ciągu. Również niezbędne są pijackie sceny z Nosem czy Czepcem w akcie III; nie wolno ich lekceważyć, o ile nie chce się poderwać nastroju bezwładu i otumanienia, jaki ma wciąż stopniowo narastać w ostatniej części dzieła, aż do potwornego, usypiającego rytmu Chochoła.

Co jeszcze ważniejsze, w akcie II nie można duchów przedstawiać sobie — i innym — jako zjaw sennych. Jędrność mowy, gwałtowny ton zdań, targanie się wewnętrzne, nuty szyderstwa, oskar-

zeń, wyrzutów nie pozwalają przebierać tych upiórów w mgłę nieobowiązujących widzeń. Gdy są promienie nad- i podczerwone, zjawy *Wesela* należy włączyć raczej do kręgu nad — niż podświadomości, do jasnowidzeń instynktów, do ożycia wspomnień, do wcielenia potęg sumienia. Królestwu snu i majaczeń podlega dopiero akt III. Jak widzimy, interpretacja scen i fragmentów pozornie drugorzędnych rzuca światło na części najbardziej istotne i ważne.

Nie trzeba zapominać (wbrew tradycjom komentatorów i inscenizatorów), że osobami głównymi *Wesela* są osoby realne. Wizje scen początkowych II aktu ukazują się wyłącznie osobom, które mają ilustrować od wewnątrz; poza tym nikt ich nie widzi. Należy zatem uważnie baczyć, aby i w czytaniu i zwłaszcza w grze teatralnej nie nasuwały się one widzom ze zbytnią wyrazistością, żeby nie przesłaniały postaci głównych. Targają się naprawdę, rozpaczają, szamocą wewnętrznie — Dziennikarz, Poeta, Marysia, a nie zjawy. One tylko z mroku i ciszy sączą wątpliwości, wyrzuty, wspomnienia. Ich wymowę (zwłaszcza sceniczną) trzeba koniecznie zmatować, choćby miało się dzięki temu zmniejszyć dość zresztą tanią efektywność scen. Ich celem jest przecież rzucić światło na postacie rzeczywiste.

Dalej: czasem ujmuje się *Wesele* jako szopkę. Przecież — mówią (np. Sinko) — sam Wyspiański, wprawdzie ubocznie, ale wtrącił to słówko w tekst dialogów. Przecież — powiadają — postaci w tym dramacie wchodzi i wychodzi jak marionetki jasełkowe, wygłaszając swe monologi. Nawet w dekoracjach próbowano budować nad sceną kolorowe słupki i daszki: stroje krakowskie, gwara krakowska — wszystko po krakowsku.

Pomysł to ciekawy do jednorazowej interpretacji, ale nie może wejść do stałego kanonu *Wesela*. Nie długie monologi, powstałe ze śpiewek, ale krótkie, żywe dialogi, nie jedna, ale najczęściej dwie postaci pojawiają się jednocześnie na scenie; przy tym postaci te nie raz się ukazują, ale wielokrotnie. Poeta bierze udział prawie w 30 scenach, w niewiele mniej — Pan Młody i Gospodarz, a nawet takie figury jak Klimina, Rączyni czy Ksiądz jawią się po 6, 7 razy. Nie szablon kukielkowy pojawień i zniknięć charakteryzuje *Wesele*, ale swobodny, półprzypadkowy rytm spotkań i kontynuowanie rozmów, właściwy towarzyskim zebraniom. „To wchodzenie osób parami bez logicznego powodu jest zupełnie naturalne, w izbie przyległej do sali tanecznej“ — pisał Boy w swej *Plotce o Weselu*. Kto by zresztą z sensem w postaciach Czepca czy Panny Młodej, Gospo-

darza czy Nosa, Księdza czy Radczyni chciał widzieć tylko kukielki symboliczne, tylko papierowe reprezentacje, szablon? Czerwoną, gorącą, prawdziwą krwią pulsują słowa, czyny i gesty dosłownie wszystkich ludzi z *Wesela*, do Isi włącznie. Potęgę realizmu czuć w dialogach i odruchach pełnych autentyzmu i plastyki, zmienność i gra nastrojów cechuje właśnie życie i rzeczywistość, a nie szablon czy alegorię. Szopkowe koncepcje rozumienia *Wesela* należy — jak widzimy — sprowadzić jedynie do wymiarów ciekawego eksperymentu podanego w nawiasie.

Zamykając ten nawias powracamy znów *in medias res*. Stwierdzenie bowiem indywidualizacji aktów, postaci i dialogów prowadzić może do dalszych ważnych konstatacji.

Tylko wtedy gdy nie schematy jasełkowe, ale żywych, prawdziwych ludzi odczuwamy w postaciach *Wesela* — wtedy dopiero będziemy mogli w pełni ogarnąć prawdziwe, tkliwe, wzruszające w swej naiwności rozmowy Zosi i Haneczki, prawdziwą, bujną, czupurną świeżość uczuć Panny Młodej, prawdziwy ból w szamotaniu się wewnętrznym Dziennikarza czy Poety, prawdziwą, serdeczną troskę patriotyczną Gospodarza, prawdziwy strach przed wspomnieniami rzezi Dziada i prawdę tyłu innych postaci.

Da nam to możliwość ogarnięcia nie tylko realizmu chwili, realizmu w przedstawieniu atmosfery chłopsko-inteligenckiego *Wesela*, nie tylko wypukłej pełni ukazanych postaci, ale czegoś więcej. Wyczuwamy wtedy także dźwięczący przez cały czas bogactwem motywów rzeczywisty, prawdziwy, najczystszy liryzm. Ten dramat jest wręcz przepełniony liryką zwierzeń. Jedynie końcowe sceny każdego aktu posuwają czy zawiązują akcję dramatyczną, w reszcie scen nic się nie dzieje. Ale poprzez przypadkowość zdawkowych rozmów coraz to — coś się komuś w duszy gra. Ta od połowy pierwszego do połowy trzeciego aktu wzbierająca fala żywiołu lirycznego sprawia, że w czytaniu i poznawaniu *Wesela* trzeba uważnie baczyć na jej rolę, a w scenicznym wykonaniu tak zorganizować dialogi, aby część ich bardzo poważna coraz przechodziła jakby w słowa do siebie, w dialog wewnętrzny, w wyraz zamyśleń, zadumań, roztrząsań.

Stwierdzenie lirycznego w znacznej mierze charakteru tego dramatu ważne jest samo przez się dla typologii *Wesela*, ale jeszcze chyba ważniejsze jest ono jako ogniwo do dalszych uwag.

Dotyczą one — muzyczności *Wesela*.

Abundancja żywiołu liryki w tym dramacie, falowanie zmiennych nastrojów, bezpośredniość w wyrazie stanów uczuciowych, intymność

zwierzeń osobistych — to te rodzaje twórczości literackiej, które w samej postawie twórczej stosunkowo najbliższej łączą się z twórczością muzyczną, zwłaszcza z tą jej dziedziną, która dotyczy tzw. małych form muzycznych.

Kiedy poprzednio stwierdziliśmy, że każda część tego dramatu jest do dna szczegółów zindywidualizowana, nasuwało się sformułowanie, że każda część jest zbudowana w innej tonacji. Znow sformułowanie zostało — wprawdzie przenośnie jedynie — ale wzięte ze świata muzyki.

Bezpośrednio już do tego świata należą echa tanecznej muzyki, którymi nasycony jest akt I *Wesela*, liczne piosenki nucone przez jej uczestników, zwłaszcza w akcie II podczas czepin, wreszcie dominująca nad całym dziełem, przejmująca melodia finału Chochołowej pieśni (i negatywnie — brak złotego dźwięku rogu Wernyhory). Ściśle także związane ze światem muzyki są niezmiernie liczne wypowiedzi bohaterów. Jedną ich grupę, mniejszą i mniej ważną, bo inscenizacyjnie a więc zewnętrznie poniekąd związaną z muzyką, są liczne aluzje uczestników *Wesela* do muzyki tanecznej w sąsiedniej izbie, np.:

W głowie mi się zamrocyło
inom ku muzyce wszed.

albo:

to ta muzyka gra tak skoczno
i pewno serce w tobie skacze.

albo:

Muzyka ich chwilę popieści. . . itp.

Wielokrotnie ważniejszą grupę tworzą te wypowiedzi bohaterów, które — bez tematycznych „à propos“ w stosunku do muzyki tanecznej — ujmują wyrażane przeżycia w formuły muzyczne. W szczególności dotyczą one postaci Pana Młodego. Już Żyd mówi o nim:

No, już ja wiem od mojej córki,
że pan młody muzykę czuje.

I rzeczywiście coraz to Pan Młody mówi coś w rodzaju:

Tak to czuję, tak to słyszę,
i ten spokój i tę ciszę,

albo:

Bo jak najdziesz twoje,
to tak jakbyś znalazł nutę.

albo:

Wrażenia, wrażenia najszczerze,
śpiewnik serdeczny, kantyczki,

albo:

Własny ton, muzyka duszy;
ton, przez który dusza krzyczy.

kulminuje ten typ przeżyć w 30-wierszowym jego monologu w I akcie:

Byle ładnie grajcy grali...
Jak się tak muzyka miele,
jak na żarnach, hula, dzwończy,
niech se huk, stuka, puka,
pląsa, bije, przybasuje.
piska skrzypiec struną cienką,
tak podskocznie, tak mileńko;
niech się miele jak młyn wodny
w noc miesięczną, w czas pogodny...
Spać, muzyka, granie, bajka.
Zakupiłbym sobie grajka... itd.

Podobnie bardzo wrażliwa na muzykę jest Rachel, którą „chata rozśpiewana“ ściąga do siebie „przez noc i błoto“.

Zresztą jednak wszystkie postaci niezmiernie często i chętnie sięgają do metafory muzycznej w opisie czy wyrazie swych przeżyć. Poeta np. mówi:

Taki mi się snuje dramat
groźny, szumny, posuwisty,
jak polonez; — gdzieś z kazamat
jęk i zgrzyt i wichrów świsty.

Szczególnie częste są porównania z zakresu śpiewu-arii-opery: „Pan jak Lohengrin śpiewa“... „Ach, ta chata rozśpiewana“... „Zaśpiewałeś kruczy ton“... „Każ muzyce dla mnie grać, Mnie na Piekło stać“... „Jak śpiewa Człowiek co w różach na czole umiera“... „Natura rozśpiewała moją duszę“... „A jak struny się jakie rozpekną i zacnie grać ten żal?“... „Ale któż ten ton tak wysoki uciągnie“.

Ciekawe, że zjawom (i Stańczykowi i Wernyhorze) nasuwają się przede wszystkim posępne i potężne wspomnienia gry bijących dzwo-
nów. Gdyby wziąć pod uwagę w ogóle wrażenia świata dźwiękowego
(szумы, szelesty, tętenty itd.), lista ich byłaby również długa.

Całkowicie inne, ale również silne związki z twórczością muzycz-
ną ma podkreślana często u Wyspiańskiego skłonność do refrenów,
powtarzań, nawrotów pewnych motywów słownych w dialogach,
która staje się jedną z najznamienniejszych cech składni poetyc-
kiej Wyspiańskiego.

Monotonia powtarzań pewnych słów, całych zdań i fragmentów,
anaforyczność w prostej budowie wersów stwarza przy płynnym
rytmie 8-zgłoskowca swoistą melodyjność monotonną tego wiersza.
Nie dyskursywne myślenie, nie rozumowanie, nie opis czy wnioskowa-
nie leży u językowo-składniowych podstaw i dialogów Wesela,
ale bardzo często jest to jakby powtarzanie i rozwijanie w różnych
gamach tych samych motywów słowno-znaczeniowych. Oto np.
w scenie 24 aktu II-go słowa „Panie Włodzimierzu“ i „Żona stroi
się w alkierzu“ pozbawione ładunku emocjonalno-znaczeniowego,
a wyrażające jedynie niepewność Gospodarza powtarzają się 8 razy
(1013-1030) by ustąpić zdaniu „zdaleka a miałem blisko“, które po-
jawi się 3 razy (1046-1079), by znów dać miejsce „Panu Włodzi-
mierzowi“ (1082-86), aż pojawi się „chwila osobliwa“ 3 razy (1087-
95) a w wierszu 1134 znów wraca motyw „rzecz daleka — taka blis-
ka“, „chwila osobliwa“ wraca znów trzykrotnie (w wierszach 1153,
56,58), „daleko, blisko“ nieco inaczej sformułowane powtórzy się
jeszcze w wierszu 1166, a „prości, mali“ — w 1179, by jeszcze dwa
razy dać miejsce „chwili osobliwej“ (1202, 1216) a wkrótce potem
motywowi „z daleka-blisko“ (1237).

Powtarzanie ma swoje uzasadnienie częściowo w niechęci do zdań
złożonych wyrażających ciągłość rozmów. Zamiast wszelkich „po-
nieważ“ czy „przeto“ inteligencko-pisemnych, poeta nawiązuje do
uprzednich myśli czy obrazów po prostu powtarzając ich fragment
i dodając do nich dalszy etap myśli. Powtarzanie może także mieć
swoją rolę w wytwarzaniu nastrojów i od czasów Maeterlincka stało
się ulubionym „chwytem“ dramaturgów, a wówczas powtarzany
fragment nadaje mu cechy „głębszego znaczenia“, ukrytego symbolu.
Tymczasem u Wyspiańskiego oprócz dwóch wymienionych wzglę-
dów bardzo często dużą rolę gra po prostu czynnik muzyczny w dwo-
jakim sensie: dosłownie — muzyczno-rytmiczny, powstający z prze-
platania się tych samych brzmień, a także przenośnie muzyczny.

A mianowicie fragmenty tekstu o pewnym zabarwieniu uczuciowym powracają co pewien czas tak jak motywy muzyczne, które przeplatają się, łączą, wracają w innej zmienionej formie, przechodzą z jednego instrumentu do drugiego, z jednej gamy do innej, tworząc dominanty melodyjne w harmonijnej płynności.

To ostatnie zbliżenie się i upodobnienie do muzyki jest szczególnie ważne. Bowiem nie tylko pewne frazy powtarzają się, nawracając w nieco odmiennych kształtach — zupełnie podobnie jest z bohaterami tego dramatu. Czepiec — to jakby motyw silnej żywiołowej swojszczyzny, Poeta — kapryśnej romansowości, Pan Młody — upojenia miłosnego, Haneczka — smutnej tkliwości itd. Otóż wchodzenie i wychodzenie tych postaci ze sceny, milknięcie a potem wypowiedzanie monologów nie jest w tym dramacie uzasadnione biegiem akcji, logiką zdarzeń czy dialektyką myśli, ale w 9/10 ma charakter zbliżony najbardziej do przewijania się motywów muzycznych; aż po wypowiedzenie się danego motywu — po wszelkich wariacjach — do samego dna (tę samą cechę zauważyła Saloni w kompozycji *Nocy Listopadowej*).

Gdyby z tego względu rozpatrzyć kompozycję scen *Wesela*, nasunęłoby się wiele innych spostrzeżeń. Oto np. w akcie I przełomowe „muzycznie“ znaczenie dla tego aktu ma błaha pozornie scena 16, gdzie Zosia z Haneczką rozmawiają serdecznie i szczerze o prawdziwej miłości.

Od tego miejsca wyłącznie towarzysko-potoczna, lekka a pół-banalna tonacja zmienia się w kierunku tonacji (jeśli tak powiedzieć przenośnie) zwierzeń, zadumań, tęsknot. W 17 scenie włącza się jeszcze motyw poezji i fantazji (Rachel). Dzięki temu nawet w rozmowie z Radczynią Pan Młody „rozśpiewuje się“ w gorącym monologu, wypowiada się znacznie szczerzej, głębiej niż przedtem, podobnie chwilę później w rozmowie z Gospodarzem zadźwięczą nuty szczerych uczuć patriotycznych itd.

Inną rolę ma 16 scena aktu II. Po wyczerpującym, szarpiącym nerwy nastroju scen z upiorami ta scena Kasi z Kasprem i Jaśkiem niby rubaszne interludium przegradza część pierwszą od wielkich patetycznych dialogów z Wernyhorą, nie dopuszcza do monotonii ciągle naprężonego tonu. Jej wesoła, aż brutalna żywiołowość daje pewne odprężenie. Nie mogłaby jednak ta krótka scena być zastąpiona choćby przez omawianą rozmowę Zosi z Haneczką, gdyż rzewne, naiwne dumania dziewczęce zostałyby wrażeniowo prosto zgniecione przez dramatyczną siłę i dynamizm obu sąsiadujących

części II aktu. Tymczasem jury erotyzm — choć dysonansowo przeciwny scenom upiornym — współdrga w jednym przynajmniej: — w sile uczuć elementarnych ale gwałtownych. Ciche piano skarg wypadaloby z naczelnaj tonacji tego aktu.

O ważnej wprowadkcyjnej roli scen z Nosem dla postawienia nastroju aktu III już wspominałem.

Można powtórzyć, że w dziewięciu dziesiątych scen *Wesela* nic się nie dzieje; są one jak paciorki nanizane na nitkę, którą nie jest jednak nić akcji dramatycznej fabuły. Można by więc, zdawałoby się, poprzesuwać je z I-go aktu do III, z początku aktu pod koniec itp. Tymczasem są one nieprzesuwalne. Trzyma je trudno uchwytna wewnętrzna „melodia“ każdego aktu.

Rozumiem całą przenośną nieporadność ostatnich słów, znam zastrzeżenia stwierdzające niebezpieczeństwo analogii (studia T. Szulca), nie sposób jednak w wypadku Wyspiańskiego ominąć zagadnienia związków jego poezji z muzyką. A muzyczność ta — jak widzimy — sięgając do wewnętrznej struktury dramatu, do jednolitej tonacji każdej części, przesącza się do wielu dziedzin. I weselna orkiestra, i liczne śpiewki, i częste nawiązywania do wrażeń muzycznych w porównaniach i w obrazach, i śpiewność wiersza, i muzyczna „cechowość“, wariacyjność w budowie zdań, nawroty tych samych motywów a nawet postaci — nieuzasadnione logiką wątlej akcji — bardzo wiele składników wyrasta „z ducha muzyki“.

III

Ale jeszcze w kierunku innego tajemniczego paradoksu twórczości Wyspiańskiego mogą prowadzić wstępne rozważania o zindywidualizowaniu aktów, scen i postaci *Wesela*.

Zestawia się niekiedy *Wesele* z *Dziadami*, i słusznie — z wielu względów, choćby z tego, że w czasie pisania *Wesela* Wyspiański myślał o inscenizacji *Dziadów*, że wiele motywów i obrazów przeszło wprost z dzieła Mickiewicza (scena z duchem Hetmana itp.). Tu będzie nas obchodzić jeden. Tak jak Mickiewicz wprowadził na deski sceny Zana, Suzina, Frejenda, Sobolewskiego, licznych swoich znajomych i bliskich, podobnie Wyspiański uczynił z Tetmajerami, Rydlem, Starzewskim. Ale... ale Mickiewicz swych bohaterów nie dotknął (a przynajmniej ostro oddzielił świat Zana od świata Nowosilcowa i Dra Bécu).

Wyspiański ukazał ludzi bliskich sobie, na ogół zacnych, miłych, tak bardzo „swoich“, pokazał ich w dworku polskim, z szablami na

kilimach, z Matkami Boskimi, z Matejką, pokazał w zbrataniu z ludem pełnym tężyzny, szerokości, krasy, i właśnie przez ich piersi przeszedł straszliwym, bezlitosnym pługiem swego dramatu.

Nie figurki jasełkowe, nie kukły, szopki porozrzucił i podeptał okrutnie, ale ludzi żywych, prawdziwych, sobie bliskich, zacnych, rzeczywistych (dlatego trzeba dbać o utrzymanie realizmu utworu) poraził grozą i wielkością praw Historii, praw życia i śmierci. Nie przeświecił — jak Mickiewicz — smutnej (choć nie tragicznej) sceny prześladowań blaskiem poezji, ale fragment wzięty z życia wesóły, pogodny podniósł nagle na zawrotne wyżyny wielkości i upuścił z powrotem na poziom codzienności, aż pogruchotało się wszystko w naszych oczach w proch i nicość. I tu, w tym okrucieństwie tragedii leży odrębność poety i jego dzieła, a także w paradoksalnym połączeniu więcej niż obrazka satyrycznego, prawie że paszkwilu, z najboleśniejszym serio tragizmu narodu. A wreszcie w najściślejszym połączeniu realizmu, bo nawet autentyzmu pewnych scen i postaci z fantastyką i symbolami. Tym ostatnim zagadnieniem trzeba się zająć specjalnie.

Zagadnienie symbolów i zjaw ma swoją bogatą literaturę i wywołało najzaciętsze spory. Wynikały one głównie stąd, że chciano zawsze tylko z jednego punktu wytłumaczyć wszystko. A tymczasem jest jakby parę warstw, a ściślej parę usprawiedliwiających interpretacji symbolów.

Według pierwszego z możliwych sposobów rozumienia — zjawy są usymbolizowanymi stanami dusz bohaterów, symbolami pewnych ich sił wewnętrznych — wcielonymi „imaginacjami“. Czyimi? Osób rzeczywistych, autentycznych, żyjących w Krakowie w r. 1900, które były niby modelami dla Wyspiańskiego podczas pisania *Wesela*. A więc przykładowo. Ponieważ Rudolf Starzewski, redaktor *Czasu*, był prototypem dla postaci Dziennikarza w dramacie, a *Czas*, konserwatywne pismo krakowskie było organem tzw. „Stańczyków“, przeto i Dziennikarzowi z *Wesela* ukazuje się Stańczyk. Ponieważ prawozorem Poety z *Wesela* był Kazimierz Tetmajer, a Tetmajer w tym czasie pisał dramat o Zawiszy Czarnym — przeto Poecie w *Weselu* ukazuje się Zawisza Czarny. Podobnie gdy starsza siostra Rydlowej straciła narzeczonego, malarza Delaveaux — przeto Marysi w II akcie dramatu ukazuje się widmo narzeczonego (o tym najobszerniej pisał Boy — *Plotka o Weselu*).

Druga możliwa interpretacja bardziej odrywa postaci symboliczne od desygnatów autentycznych. Możemy nie pamiętać, nie wie-

dzieć zupełnie, według jakich osób kształtował Wyspiański swe postaci. A przecież rozumiemy dobrze związek między postaciami *Wesela* — Dziennikarzem, który ucieleśnia w sobie krytyczną, czujną myśl swego społeczeństwa, przenikliwie i z goryczą patrzącą w mrok czasów, a osobą Stańczyka, który ongiś krytycznie a czujnie patrzył na wydarzenia jemu współczesne.

Podobnie nie potrzebujemy bynajmniej odwoływać się do naszej wiedzy bio- i bibliograficznej o Tetmajerze, aby rozumieć dlaczego poecie marzącemu o tym, by porwać za sobą naród, poecie, któremu snuje się po głowie „dramat groźny, szumny, posuwisty“, któremu serce by się śmiało do ogromnych, wielkich rzeczy — ukazuje się ucieleśnione jego marzenie — rycerz, moc nieulekła, nieprzeparta, silna jak śmierć. Podobnie chłopu objawia się w postaci Szeli jego wspomnienie o niedawnej, krwawej przeszłości.

Punkt widzenia pierwszy jest właściwy dla badań nad powstaniem, genezą utworu, wychodzi poza obręb prac ściśle literackich. Drugi punkt widzenia przy rozpatrywaniu postaci fantastycznych jest właściwy dla badań analitycznych, integralnych, zamkniętych w obrębie dzieła literackiego.

Są między obu stanowiskami poważne różnice, ale nie ma między nimi różnic w ujmowaniu więzi, która łączy postaci fantastyczne z rzeczywistymi. Przy obu sposobach rozumienia zjawy fantastyczne są kształtem zewnętrznym, wcieleniem wewnętrznych przeżyć bohaterów, są upostaciowanymi imaginacjami (w obu wypadkach opierają się na poniekąd psychologicznej koncepcji) raz postaci realnych, prawdziwych, drugi raz — scenicznych, literackich. Takie ujmowanie ich opiera się w tekście głównie na słowach Chochoła:

Co się w duszy komu gra,
Co kto w swoich widzi snach. . .
Na Wesele przyjdzie w tan.

Ale dwojaki, choć łączący się korzeniami ze sobą, sposób tłumaczenia tych symbolów nie jest jedynie możliwy.

Osoby zwykle, występujące w tym dramacie — jakiś poeta czy dziennikarz, wójt czy dziewczyna wiejska mają poza swym konkretnym, rzeczywistym sensem — prawdziwych ludzi, sens przenośny: oto razem są oni niby obrazem Polski współczesnej, przekrojem symbolicznym społeczeństwa. Jako zbiorowisko kilku jednostek reprezentują naród. Takie jest ich zadanie w dramacie, ich funkcja literacka. Analogicznie zjawy: każda z nich oddzielnie jakoś charakteryzuje

tę postać rzeczywistą, której się pojawia, ale wszystkie zjawy razem są wcieleniem, obrazem pragnień czy tęsknot narodu całego. A ponieważ pojawiają się tylko zjawy osób nieżyjących, przeszłych, przeto nie można ich uważać za obraz podświadomych pragnień, marzeń czy instynktów w ogóle (jak o tym pisano), ale za wcielenie wspomnień, za obraz myśli przeszłości. W skróceniu: są one obrazem przeszłości żyjącej w duszy narodu, symbolem tradycji, jeśli przez tradycję będziemy rozumieli to z przeszłości, co żyje dzisiaj w świadomości zbiorowej. Tak pojęte zjawy w *Weselu* tworzą łącznie swoisty świat. Jak bohaterowie rzeczywisci, zwykli dramatu w pewnych chwilach, zdarzeniach — choćby w ostatnim obrazie zbiorowego, Chocholowego tańca — wyrastają poza wymiary rzeczywistych osób, stają się obrazem teraźniejszości narodu, podobnie zjawy, oprócz symbolicznego znaczenia wcielonych imaginacji, głosów sumienia tych czy innych bohaterów, nabierają łącznie dodatkowego odcienia, są jakby podniesione do drugiej potęgi symbolu, stają się wcieleniem przeszłości narodu, jego tradycji.

W jakichże barwach i kształtach ukazuje się ten obraz przeszłości? Więc najpierw widzimy niewspółmierność wymiarów, skali. Wobec Polski dawnej, świetnej, królewskiej straszliwym kontrastem uderza małość i szarzyzna dnia dzisiejszego. Dla współczesności Polska Zygmuntońska czy Jagiellońska jest tylko wspaniałym wspomnieniem, jest truchłem, przypomina zjawę króla Kazimierza ze współczesnego *Weselu* kartonu i rapsodu. Ani sił, ani życia, ani wielkości ta umarła, dawno zapadła w proch, w nicość przeszłość nie może już dać teraźniejszości: jest niczym, jest wspomnieniem tego, czego nie ma, czego nie da się ożywić, wprowadzić w życie. Groza przeraźliwa bije z tego zestawienia. Mało. Dopiero przy tym rozumieniu zjaw jako składników narodowej tradycji pojąć możemy właściwy sens wprowadzenia zjawy Braneckiego, a zaraz później — Szeli. Jakież składnik duszy Pana Młodego może ucieleśnić Branecki? Ale potrzebny on był Wyspiańskiemu dla pełniejszego obrazu przeszłości. Dlatego wprowadził go z *Dziadów*. Przeszłość w swych najwspanialszych składnikach jest martwa dla dzisiejszego dnia, niewspółmiernie inna, daleka, widmowa (takimi są Stańczyk i Zawisza), ale ma ona też i inne składniki mniej wspaniałe, nawet haniebne. „Pali pieńiązek moskiewski“ — śpiewa chór diabłów Hetmanowi Braneckiemu, sprzedawcy kraju, Judaszowi, który wydał naród na mękę rozbiorów. Obok tego kontuszowego pana „hulajduszy“ jawi się widmo chłopca, Szeli, w orderach, w zaszczytach tym razem austriackich,

widmo obryzgane kurzem krwi bratniej. Jakby mówił tu Wyspiański: nie sama tylko świetność i wzniosłość jest w przeszłości. I w tradycji szlacheckiej i w tradycji chłopskiej są także plamy. Nie wywołujemy więc duchów tradycji nadaremno, bo najlepsze dziś nam nie pomogą, a najgorsze — jeszcze splamią.

Tu kryje się drugi symboliczny sens tych zjaw *Wesela*, sens, który warto zapamiętać — krytyczne, zimne spojrzenie poety na tradycjonalizm (tak kwitnący w ówczesnym Krakowie), na ów typowy historyzm z końca XIX w., który jest martwy, a czasem może być także zgubny, fałszywy, zły.

Ale jest jeszcze sens trzeci:

Poeta ustami Panny Młodej przyzywa na wesele tych,

... którym źle, —
których bieda, Piekło dręczy,
których duch się strachem męczy
a do wyzwolenstwa się rwie. . .
Muzyka ich chwilę popieści;
duch taki chwilę przystanie,
a potem, jako dym, znika. . .

Wyspiański, który w tym czasie pracował nad inscenizacją *Dziadów* Mickiewiczowskich, w sztuce swej też przywoływał duchy niby na Zaduszki, na Dziady — duchy z zaświata, z kręgu nadprzyrodzonego, łącząc — jak stwierdza Pigoń — wyobrażenia chrześcijańskie z głębią prastarych wierzeń ludowych o duszach włóczących się po śmierci. Ludzie świata obcują z ludźmi zaświatów. Inne są te związki. To nie ukształtowanie snów czy wspomnień ludzi, ale duchy z przeszłości prawdziwej, istniejącej kiedyś, historyczne (Stańczyk, Zawisza Czarny, Brancki, Szela), rwą się znów do życia, do świata rzeczywistego z krwi i kości. Nie dziw, że Rydlowi zamiast abstrakcyjnego Wojewody z *Zaczarowanego Koła* ukazuje się postać Branckiego (kiedyś obszerniej udowadniałem autentyzm niemal wszystkich fantastycznych postaci Wyspiańskiego).

Poeta z *Wesela* czuje tę osobliwą chwilę *Dziadów*, chwilę, która przyszła do izby weselnej.

Otwarła się toń!
Upomina się o swoje Umarła.
Szumem, gwarnością, zawrotem
idzie ku nam z powrotem;
jakaś Przemoc wrotom grobu się wydarła.

W tej osobiwej chwili duchy przyszły na ziemię, do swoich bliskich, by życie swe dawne móc dalej prowadzić, pragnienia niespełnione urzeczywistnić, na tych listopadowych Zaduszkach podkrakowskich.

Przeparłem trumniska wieko,
mówi Rycerz
Krwii, krwi pragnę, krwawe żniwo!
Krwawe widmo Szeli też chce być na Weselu.
suknie prać, — nie będzie znać;
ręce myć, gębe myć

Gdy duchy czyścicowe chcą żywe, prawdziwe ziarna swego życia dalej rozsiewać na ziemi rzeczywistej, duchy piekielne chcą zmyć z siebie plamy grzechów czy zbrodni — tak jak w *Dziadach*. I jedno i drugie — nadaremno. Bezsilne, bezradne, całkowicie bierne są wobec dnia dzisiejszego. Nawet najbliżsi im ludzie odtrącają je w nicłość... (tu znów ukazuje się drapieżny sarkazm Wyspiańskiego). „Precz — nie sięgaj lic“ — woła Marysia do widma swego narzeczonego. „Puszczaj, przepadaj w Noc“ — woła poeta do wyśnionego Czarnego Rycerza. „Bierz cię diabli“ — mówi Pan Młody tradycjonalista do Hetmana. „Precz przeklęty. Maryjo strać“ — woła Dziad do swego druha-upiöra rzezi.

Gdy żywi nie mogą znaleźć oparcia w umarłych — duchy zmarłych nie mogą znaleźć drogi do żyjących, do życia, do rzeczywistości: na wieczność muszą pozostać poza światem, poza rzeczywistością — bezsilni, bierni, rozdzieleni na zawsze. Wszystkie te odcienie znaczeń grają tęczę w postaciach symbolicznych *Wesela* — które przecież (zgodnie z istotą symbolizmu) nigdy nie mogą być jednoznaczne. Czołowym jednakże akcentem w tej grze odcieni jest oświetlenie postaci realnych *Wesela* od strony tego „co się komu w duszy gra“ oraz ukazanie jak całkowicie załamują się te postaci postawione twarzą w twarz wobec swych snów o potędze, snów o przeszłości, jaka nieprzekraczalna przepaść dzieli ich od niej. W skali indywidualnej jest to jakby zapowiedź tragicznego załamania się zbiorowego w akcie III.

IV

Wspominając o różnych zjawach — nie wspomnieliśmy dotąd o postaci Wernyhory. Wszyscy badacze *Wesela* zgodni są w tym, że Wernyhora różni się od pozostałych zjaw. Od widmowych scen pier-

wszej połowy aktu dzielą go realistyczne, czasem rubaszne epizody z Kasią, Kasprem i Nosem, z Poetą i Rachelą. Przyjazd i odjazd Wernyhory widziane są przez kilka, a słyszane przez kilkanaście osób — nie mają nic wspólnego z widmowym pojawianiem się i niknięciem poprzednich zjaw widzianych zawsze tylko przez jednego bohatera. Lirnik pozostawia za sobą widoczne, dotykalne ślady, które widzą osoby myślące ultrarealnie: złotą podkowę, schowaną przez Gospodynię, i złoty róg, zabrany przez Jaśka. Takie są różnice. Odtąd zdania krytyków się rozchodzą i to krańcowo, biegunowo. Gdy jedni, jak Cywiński, chcąc w nim widzieć piekielnego ducha, w porównaniu z którym nawet Chochoł jest duchem dobrym, albo jak Kucharski widzą w nim nowe wcielenie szatana — Chochoła, inni, jak Pigoń, opierając się na konstrukcji utworu oraz na pokrewieństwie z kartonem do witrażu, gdzie Wyspiański rysy Wernyhory kształtował według własnego ojca, podnoszą jego dodatnią rolę jako głos powinności narodowej. Inni wreszcie, jak Płoszewski czy Sinko, widzą w nim legendarnego wyobraziciela idei zmartwychwstania Polski przez lud, idei kościuszkowskiej.

Zdaje się, że inny jeszcze symboliczny sens można i należy widzieć w tej postaci. Przybywa ona na koniu burzliwym, ognistym jak Pegaz; gdy przybywa, wszyscy słyszą na powietrzu brzęk lir, znak poezji. Ale głównie — kimże jest sam Wernyhora: to lirnik, wróż, wieszcz ludu ukraińskiego, król pieśni z lirą grającą u siodła (jego ustami mówi Wyspiański w rapsodzie: „ja was porwę muzyką za włosy“). To Wernyhora z *Beniowskiego* i *Snu Srebrnego Salomei*, ale także ten, który ma przyjść po śmierci i przeszłością błysnąć narodowi w oczy, starych dum nasypać w uszy i zbudzić go ze snu odrętwienia. A zarazem to częściowo Derwid, król-pieśniarz, którego róg ma potęgę cudownej harfy Wenedów. To wiadomo. Ale jeszcze z kimś spokrewniony jest Wenrynora — z jeszcze jednym starym, słynnym brodatym lirykiem, z Wajdelotą, z Mickiewiczowskim Halbanem.

„Płomień rozgryzie malowane dzieje,
Skarby mieczowi spustoszą złodzieje,
Pieśń ujdzie cało“.

Dlatego ze wszystkich zjaw przeszłości on jeden nie przychodzi w kształtach upiornych, on jeden żywy jest, bo pieśń ujdzie cało, a on jest królem pieśni, wcieleniem pieśni gminnej, tej arki przy mierza między dawnymi i nowymi laty.

Na burzliwym, romantycznym rumaku, pysznym, podkutym złotymi podkawkami, z lirą grającą u siodła, wielki, „jeden z tych Polaków — jak mówi Gospodarz — co są piękni“.

On — wieszcz, lirnik, wódz, król-poeta, w słowach górnych, szumnych (a mało wyraźnych) daje rozkaz-hasło, a zarazem daje złoty róg, ma on tonem swym rycerskim — spotężnić ducha na podjęcie losu. Wobec romantyczno-mistycznej poezji (i — co mniej ważne — romantycznej ideologii) następuje to samo obustronne tragiczne rozminięcie się jak wobec tradycjonalizmu wcielonego w widmo postaci aktu II. Gospodarz wesela, stary szlachetka, a zarazem inteligent miejski, zacny, swój z kośćcami, jest przecie mały, nie ma krzty poczucia męskiej odpowiedzialności. W każdej sprawie radziłby się żony, znajomych, roztkliwiał, a nie działał. Sam uznaje swe ręce za zbyt słabe, aby ująć złoty róg. A znów młody wartogłów, chłopak wiejski, nie może czuć wagi owego tonu wielkości i gubi róg, schylając się za czapką z pawich piór, za urodą świata.

A z drugiej strony romantyczna ideologia czym wiąże się z życiem poza ogólnikami półmistycznych, półpatriotycznych haseł i wiarą w cuda? Czym wiąże się z rzeczywistością w decydującej chwili? Poderwaniem się gołębi a później wron, majakami na chmurach, „i co było już widome — staje się nagle znikome“, albo — jak ostrzej Czepiec o tych niby-cudach: „pchły, świecidła, rosa, ćmy“. Trzeba nie poddawać się subiektywnym nastrojom niektórych uczestników *Wesela* w czytaniu (a zwłaszcza w reżyserii). Jeśli nieraz poprzednio tragedia stała na pograniczu komedii, satyry, nawet paszkwilu, tu stoi ona tuż obok ironicznej groteski. Bo tragedią jest, że te właśnie groteskowe, puste majaki, o których czadzie zdążyli już zapomnieć poniektórzy z mieszczuchów, sięgnęły do mocnych, zdrowych piersi i wywołały pochód z kosami — ten daremny, pusty. W tych przedostatnich scenach tragicznie-szyderczy, cichy śmiech poety upiornie przenika wszystko. A gdy czar opadł, zamiast rycernego głosu odzywa się w chwili zasłuchania melodia codziennej, monotonnej, Chocholowej kołowacizny szarego dnia, melodia pusta, wymłóconej słomy. I tu znów znajdujemy się na peryferii wpływów Słowackiego. Przecież to on ostrzegał najmocniej przez niebezpieczeństwem górnych wieszczów (*Anhelli*, *Beniowski*, *Lilla Weneda*), które mogą pięknem uspić czujność na wpływy wraże. Wieszczca moc i piękno poezji mistycznej w *Weselu* — to już niebezpieczeństwo. Dopiero *Wyzwolenie* przyniesie wręcz hasło: „Poezjo precz — jesteś tyranem“. W *Weselu* obywa się jeszcze bez przekleństw jawnych.

Tak spełnia się los symbolicznej postaci Wernyhory, urzekającej złowieszczo, znów jak każda postać symboliczna, mieniącej się paru odcieniami znaczeń. A skoro już jesteśmy przy tej postaci i przy kręgu oddziaływań twórczych Słowackiego, warto spojrzeć na jeszcze jedną, niewyjaśnioną dotąd, kompozycyjną rolę Wernyhory.

W *Weselu* ustalony jest przez badaczy szereg zbieżności z twórczością Słowackiego: złoty róg i złota harfa Derwida, Wernyhora z *Beniowskiego* i *Snu Srebrnego Salomei*, sen-urok, który Pycha rzuca na kraj w *Królu Duchu* a sen Chochoła (w *Królu Duchu* anioł ostrzega Ziemowita: „Strzeż się, pawiego nawet nie bierz pióra“), Judyta a Rachela itp. Wpływ kręgu lektury Słowackiego można powiększyć.

Wernyhora i jego pojawienie się w *Weselu* ma inny charakter niż innych widm. Widzi go wielu, a przede wszystkim on zaczyna we wsi ruch.

Jakieś powstanie, nie powstanie, zbieranie się chłopów z kosiarami, aby słuchać tętentu, nadsluchiwanie od Krakowa, aby biec — do Warszawy itp. W dodatku ów mistycyzm powstańczy nie miał odpowiednika ani w faktach, ani nawet w tzw. atmosferze roku 1900. W tych wątpliwościach, zdaje się, że może pomóc Słowacki. Przypomnijmy sobie trzon akcji w dramacie *Złota Czaszka*.

Do cichego polskiego dworku, „świecącego jasną cnotą gospodarza“ („tam kiedy w cichą noc duchowie czarni w śniegowej koszcza się burzy i wicherze“) — do izby czeladnej, gdzie gospodarz, Strażnik, z rodziną i czeladzią śpiewa kolędy, do tej rozśpiewanej izby przybywa nagle z mroku nieznany gość. Oto fragmenty sceny 3-ej bliżej ukazujące tę chwilę.

Konieczpolski: Niech będzie Jezus Chrystus pochwalony.

Strażnik: Na wieki wieków. Kto waćpan jesteś?

Konieczpolski: Jestem wojak, Mości Dobrodziejju...

Strażnik: A z jakich stron?

Konieczpolski: Z Ukrainy...

Strażnik: Czymże mogę służyć Acanu Dobrodziejowi? Dziś dzień święty — zastałeś mię, że z ludźmi śpiewałem kolędę...

Konieczpolski: Prosto Waćpanu Dobrodziejowi powiem, że przyjechałem tu robić konfederację...

Strażnik: U nas?...

Konieczpolski: ...tu nie tak chodzi o rzecz, która by miała szczęśliwy sukces... jak o danie pierwsze hasła narodowi...

W dalszym ciągu dowiadujemy się, że Strażnik Złota Czaszka — do którego, choć to „nie wielki pan ale kochany bardzo“ (ot chciałoby się rzec „sercem prosty“), zwraca się tajemniczy wysłannik — ma nazajutrz rano przed kościołem zgromadzić całą szlachtę okoliczną. W następnej scenie nieznanego wysłannika (przebrany hetman) na burzliwym koniu przelatuje cwałem przez rynek, wywołując wśród tłumu okrzyki: „Archaniół — albo kat jaki przebrany!“

W dramacie tak ubogim w elementy akcji jak *Wesele* musi udeżyć, że jedyny żywszy moment na przełomie II i III aktu schematem kompozycyjnym i charakterem motywów wyraźnie przypomina utwór Słowackiego.

I jeszcze jeden fragment. Wernyhora tak mówi do gospodarza:

Skoro porozsełasz gońce,
zgromadzisz lud przed kościołem...
Bogiem powitasz ich kołem...“

(i niech biegnie)

..... z ryngrafem Bogarodzicy.

Nieco później, pod koniec dramatu Gospodarz mówi, że w Krakowie czeka królowa z Częstochowy, a dalej, że: „Matka Boża w koronie, na Wawelskim zamkowym tronie siedząca manifest pisze“. Trudno w tym hołdzie nie spostrzec dziwacznej i mętnej frazeologii. Gdy natomiast czytamy dramat Słowackiego o Polsce XVII w., o epoce, w której Jan Kazimierz obrał Matkę Boską — Królową Korony Polskiej, nie dziwimy się zbyt, że i Strażnik Złota Czaszka mianuje Najświętszą Pannę regimentarzem konfederacji i w jej imieniu wydaje uniwersały.

Otóż sugestia dzieła Słowackiego musiała widocznie być bardzo silna, skoro Wyspiański — przenosząc koncepcję pospolitego ruszenia i konfederacji XVII-wiecznej ze świata szlacheckiego pomiędzy lud w czasy o trzy niemal wieki późniejsze — przejął też stamtąd pewne obrazy i przejścia — które — związane bliżej z epoką — nie dały się łatwo przenieść do gleby innych czasów i tak zdradziły swe pochodzenie z zewnątrz.

Zdaje się, że tajemnicza „sprawa“ Wernyhory w *Weselu* znajduje należyte oświetlenie dopiero wtedy, gdy połączymy mit o Wernyhorze ze *Snu Srebrnego Salomei* z konfederacją zawiązaną w dworku ze *Złotej Czaszki*. Nie próbę powstania ludowego widzimy

w dramacie Wyspiańskiego, ale anachronizm — próbę pospolitego ruszenia — przeniesionego w inne czasy, między innych ludzi.

Gdybyśmy próbowali odpowiedzieć na pytanie, dlaczego — pomimo wszystko — *Wesele* stosunkowo tak długo wywierało (zwłaszcza na scenie) niezaprzeczonego wpływ i wrażenie — odpowiedź nie mogłaby brzmieć jednolicie.

Na pewno nie dzięki rysom sportretowanym autentycznego wesela Rydla; elementy plotki aktualnej zbyt były blade. Ich fajerwerkowa barwność musiała szybko wygasnąć. Trochę dzięki nastrojowi fin-de-siècle'u w charakterystycznym ujęciu krakowskim, rozprawdzonym po całej Polsce przez koncentrującą się tam w tym okresie elitę tzw. Młodej Polski. Więcej działało *Wesele* jako dokument i próba zbratania chłopsko-inteligenckiego (ukazana w ironicznym zabarwieniu bronowickim), jako obraz popularnej ideologii społeczno-politycznej tych lat, a ściślej dziesięcioleci. Jeszcze mocniej mógł działać dramat Wyspiańskiego elementami patriotyczno-politycznymi, poruszaniem w dobie wzrastającego trójjlojalizmu wobec zaborców spraw niepodległości, walk, powstań.

Te czynniki przedłużały żywotność dramatu o kilka, niektóre o kilkanaście lat. Ale były i inne.

Jest w tym dramacie obok nut beznadziejności ukryta moc. Pomimo nastrojów schyłkowych chłop tam „potęgą jest i basta“, inteligenci targają się naprawdę i „rwą do wielkich rzeczy“, a młodzi do żaru pełnego wykochania się. Jest tam wprawdzie spętana — ale siła, ale żywioł, których nie ma w innych dziełach malujących okres dekadentyzmu: w *Próchnie*, *Karykaturach*, *Pałubie*, czy — w *Bez dogmatu*. To jedno: spętany *élan vital* indywidualny i zbiorowy.

Pisał Horzyca w r. 1947 (Arkona) wystawiając *Wesele*, że jest w tym dramacie coś szerszego, pozapolskiego nawet, właściwego może kulturze przełomu XIX i XX w. w ogólności: ciężar biernej wegetatywności, pustki życia poza odpowiedzialnością i zarazem dynamizm, chęć wyrwania się do życia pełną piersią, we „właściwej skali“ — chęć zakończona porażką (Chochoł — czar drugi).

Mówiąc innym zupełnie językiem: „bezdogmatyzm“, któremu się wymarzyła Trylogia a który zalewa ostatecznie „połaniecczyzna“.

I jeszcze jedna sprawa: w dramacie tym ukazał poeta i przeświecił nawskroś ułudy łatwego patriotycznego romantyzmu i podstawy jego tak efektownej, a tak jałowej, gdy chodzi o jakiegokolwiek realne skutki (Wernyhora — czar pierwszy).

To są struny tragiczne *Wesela*, które mogły znajdować echo jeszcze do drugiej wojny światowej, które razem z uderzającą efektywnością sceniczną dramatu i jego nastrojem, oparte w dodatku o barwny, żywiołowy styl i o niewątpliwą prawdziwość postaci mogły przesunąć jego żywotność jeszcze o parę dziesiątków lat.

Gdyby więc kiedykolwiek obecnie, w tak zmienionych całkowicie warunkach społecznych, politycznych, ideowych, literackich, estetycznych, przyszło do wystawienia *Wesela*, należałoby wydobyć pełnię tych wszystkich elementów, które w nim tkwiły i czyniły z tego dramatu jedno z najbardziej reprezentatywnych dzieł polskich dla przedwojennego 40-lecia. Ale należałoby w tym celu zerwać z tradycjami jego wystawienia (charakterystycznymi dla lat przejściowych 1900 r.), które usiłowały łączyć wąski naturalizm autentyzmu z efektami patetycznych symbolów.

Należałoby dążyć do starannego wyrzeźbienia linii dialogów, tak charakterystycznie (a odrębnie) falujących w obrębie każdego aktu, dla wydobycia całego bogactwa życia, całej pełni pulsującego realizmu występujących postaci. Trzeba ciągle pamiętać, że to jest prawdziwy dramat prawdziwych ludzi, oni muszą stale być na planie pierwszym. Zjawy II aktu mają naświetlać ich, ale nie siebie. Wernyhory i Chochoł, czar pierwszy i drugi — są symbolami, wcieleniami prądów istniejących rzeczywiście w tej epoce, ale w dramacie istnieją tylko dlatego, że opętują prawdziwych, realnych ludzi, że ich kierują na manowce. Twarzy tych ludzi, ich porywów i załamania rzeczywistości nie wolno ani na chwilę tracić z oczu — na rzecz „tamtamów“ inscenizatorskich i tekturowych tarczy.

Że mamy prawo do takiego postawienia akcentów — nieco odmiennie do inscenizacji z r. 1900, przeprowadzanej przecież przez samego poetę — tego świadectwo daje nam Wyspiański: *Wyzwolenie* — jest w pewnej mierze dalszym ciągiem problematyki *Wesela*, rozwiązywaniem jednych spraw (wyraźniejsze potępienie Geniusza niż Wernyhory), zapłatywaniem się w dziesięć innych. Ale wyraźnie wyrasta także z przeżyć i doświadczeń wysnutych z kierowania przedstawieniami *Wesela* i one nas tu głównie obchodzą. Otóż niedwuznacznie wyraźna jest pasja poety przeciw nadmiarowi patosu w teatrze (Muza) i przeciw dominowaniu jaskrawych efektów inscenizatorskich („tam-tam“). Jest to jakby korektura samego poety tuż po wystawieniu *Wesela*. I jest ona jeszcze jednym upoważnieniem do żądań ściszenia fragmentów upiornie krzykliwych na rzecz tych, które pulsują prawdziwą krwią.

Rozdział trzeci

WYZWOLENIE, AKROPOLIS

W latach 1899/1904, które przyniosły szczytowe osiągnięcia w dramatycznej twórczości Wyspiańskiego, obok *Legionu* i *Wesela* wymienić należy grupę trzech dramatów: *Wyzwolenie*, *Akropolis* i *Noc Listopadową*. Utwory te pozornie niczym nie łączą się ze sobą; posiadają przecież jedną cechę wspólną, która jest ważna ze względu na rozpatrywane obecnie problematy.

Otóż w dwóch pierwszych dramatach (*Wyzwolenie*, *Akropolis*): w pierwszym niemal wyłącznie, w drugim — wyłącznie, występują postaci fantastyczno-alegoryczne; w *Nocy Listopadowej* — obok garści bohaterów historycznych — przeważającą rolę gra świat mitologiczny. Tymczasem rozważania rozdziału I przyniosły jako rezultat uwagę, że we wszesnych utworach Wyspiańskiego pojawieniu się postaci fantastyczno-alegorycznych zazwyczaj towarzyszy muzyka, a w późniejszych (w *Legionie*) — stylizacje mitologiczne czy alegoryczne powstają m. i. na podłożu muzycznych tendencji w twórczości poety, tendencji, które choć nie owocowały dziełami muzycznymi, oddziaływały przecież na charakter i strukturę dramatów.

Nasuują się przeto dwa pytania. Po pierwsze — czy w tych trzech utworach, tak z gruntu fantastycznych, elementy muzyczne odgrywają większą rolę? A po wtóre — co ważniejsze — jaka jest struktura kompozycyjna tych dramatów, w których ani mitologia, ani historia, ani konwencje realizmu i autentyzmu nie narzuciły swoich typów następności scen i zdarzeń?

Przy badaniach — i z wieku i z urzędu — pierwsze miejsce należy się *Wyzwoleniu*. W dramacie tym tylko reżyser i aktorzy należą do świata realnego, chociaż i oni ujęci są raczej reprezentatywnie typowo, niż jednostkowo, indywidualnie. Czy w tym świecie ożywionych konwencji współczesnego polskiego repertuaru patriotycznego pobrzmiewają echa muzyki, czy pozostały tam ślady twórczości operowej autora?

Na pytania te łatwo dać odpowiedź twierdzącą.

Już schemat składu postaci w wielu scenach przypomina libretta poprzednie. We wstępnej, prologowej scenie aktu I występuje Konrad i Chór (chór robotników teatralnych), w scenie 2 — Prezes i Chór, w 3 — Przodownik i Chór, w 4 — Kaznodzieja i Chór, w 5 sc. — Prymas i Chór, w sc. 9 — Harfiarka i Chór, w sc. 11 — Wróżka i Chór. Tak samo w akcie III w scenach walki Konrada z Geniusem co chwila przemawia Chór.

I znów to nie chór grecki¹, ale bierny, który przetwarza refrenowo pewne zdania (np. w części prologowej słowa „czego żądasz?“) i najbardziej zbliża się do typu chóru w *Dziadach*. Nie dziw, że w jednej scenie (10-iej) poprostu zastąpił go poeta przez echo. Typ partii solowej z towarzyszeniem chóru, który pojawiał się w *Danielu*, a wykształcił w *Legionie*, kontynuację swoją znalazł w *Wyzwoleniu* (odmienny, czynny charakter ma dopiero Chór Eumenid w scenie ostatniej).

Innym reliktem muzycznym jest duet Karmazyna i Hołysza w aktach I i III, zapowiedziany już w w. 245 („rozkazać grać na rozpoczęcie poloneza“) a bezpośrednio (w. 407) uwagą reżyserską: „Tu rozpoczyna szereg mów polonez, grany dźwiękiem słów“. Marginesowo godzi się zaznaczyć, że ten duet tak wybitnie tanecznie rytmiczny (pisany dyjambem) zawdzięcza Wyspiański najpewniej swym studiom nad *Dziadami* (Bal u Senatora).

Najpełniej muzyczna (w stylu *Legendy*) jest scena 8 i 9 z Harfiarką, która „struny trąca“ gdy „przychodzi śpiewać na zgliszcze“. Synowi mówi „Duszę twoją gram... tęskni w tobie żalem, śpiewem“... a kiedyindziej „zagram waszą skrytą myśl, zagram waszej duszy sen“. Po każdej krótkiej strofie, gdy Chór pyta: „Cóż wyśpiewasz“ — Harfiarka uderzając w struny powtarza — jak refren — „Nic“ („Tu lekkim rzutem arfę trąca, jakby to słowo „nic“ dzwoniąca“, „Po strunach lekko przemknie dłoń, jakby to struny to „nic“ dzwonią“). „Znów lekkim rzutem strun trąciła, jakby to arfa „nic“ dzwoniła“). I śpiewność melodyjna strof, i refren, i uwagi dla inscenizatora, i uwagi samej bohaterki — świadczą niezbicie, że obie te sceny odczute i skomponowane zostały na żywym podłożu wspomnień operowo-librettowych.

Jak Geniusz występował jako Mickiewicz z pomnika Rygiere w Krakowie (wieszcz w płaskiej koncepcji współczesnego artysty),

¹ Saloni J., Wstęp do wyd. *Wyzwolenia* z r. 1948, 14. Odpowiednikiem chóru greckiego jest tu sam autor-narrator w uwagach.

tak Harfiarka ma rysy Lilli Wenedy, znów nie tej, prawdziwej, ale ujętej w zdawkowej pozie tancerki przez A. Dauma na plantach Krakowa. O niej mówi Muza: „To harfiarka Lila, z rodu Wenedów... W tym deszczu włosów, w rąk rzuceniu, w przegęciu, smętku, zaniedbaniu, w arfy miłośnym kołysaniu: Lila żebraczka“. (I, 173-8). A w scenie 8 dodaje autor: „W ręku jej harfa złota. W włos jej wplątane węże. Jej szata łachman lichy... We zgrzebnej jest koszuli“. Tak stale wyobrażenie związane ze sztukami plastycznymi łączy się z reminiscencjami ze świata muzyki („Budować poczynam wszystko z rzeczy lotnej, jak słowo i lotniejszej niż puch... li za zmysłem oczu i za słuchem idąc“ — *Wyzwolenie* w. 1445).

Refleksem (świadomym) tych wspomnień jest także uwaga inscenizacyjna Wyspiańskiego w akcie I, w. 183: „postacie właśnie płyną w głębi we złotej konsze na kółkach i wysiadają na scenę“, motyw inscenizacyjny, który poeta mógł widzieć tylko w operze (najpewniej w *Lohengrinie*, który to utwór szczególnie lubił).

Najbardziej znamienne jest ustylizowanie postaci Geniusza. Ze skojarzeniami muzycznymi wiąże się już pierwsze jego ukazanie:

(Wchodzi Geniusz)

Czyli to muzyka te dziwne dźwięki,
Czyli od ścian echa biegą tułaczę...
Czy kto potrafił w organie
klawisze — i zadał wichrem?
Skąd-że ten mrok co pada...?
...Ręce ponad nimi rozpostarł.

Tym gestem dyrygenta zapanowującego nad orkiestrą kończy się akt I, nim też rozpoczyna się akt III.

Geniusz coraz to nad inną grupą ludzi wznosi ręce, ona wtedy dopiero zdobywa głos i znów niemieje, gdy on wszechwładnym ruchem dłoni innym instrumentom głos odda. Warto spojrzeć na uwagi inscenizacyjne poety — jakże uderzająco panuje nad nimi wizja kapelmistrza, jeszcze jeden charakterystyczny obraz przeżyć związanych z muzyką.

Już Geniusz od niej się oddala...
Ku innym idąc, których skala
myśli być ma znów podniesioną
o ton, więc rękę władnym ruchem
wzniósł i już włada nimi: duchem.

a dalej:

Lecz Geniusz, który przy nich stał
z ręką nad nimi podniesioną,
porzucił był ich już,
ku innym idąc, innych dusz
władzę w swą biorąc dłoń święconą

.....

Lecz Geniusz od nich już daleko,
już ku innym się ludziom zbliża,
już swoją je otoczył opieką
i dłoń ku czołu ich poniża;
to znów nią nad nimi zatoczy
szeroki, wielki, pełny ruch
i znów jest władcą wielki Duch.

.....

Już Geniusz odszedł od nich zdala
i inne duchy już zapala
i nad innymi wznosi ręce,
duchowej je podając męce.

Wreszcie w decydującym momencie dramatu pojawia się muzyka — we własnej osobie: uwagi inscenizacyjne nie zostawiają wątpliwości. Wprawdzie zakończenie aktu I i pojawienie się Geniusza przyrównane jest tylko w słowach do muzyki („Czyli to muzyka te dziwne dźwięki“... itd.) ale już w zakończeniu aktu II, gdy ukazuje się izba i choinka oświetlona, pisze Wyspiański: „Nad kolebką pochylona matka ssać daje piersi dzieciątku i kołysze się w takt nuconej półgłosem kolędy. Aniołowie to obstąpili kolebkę chórem“. Wreszcie w akcie III w kulminacyjnym momencie przeklęcia poezji — gdy zaklęcie z *Dziadów*

miarowym głosem chór powtarza,
miarowa ozwie się muzyka.
We dźwięku tej muzyki Moniuszki
przy której owe w „Dziadach“ duszki
znikają na zaklęcie guślarza...

Dziady w interpretacji operowej Moniuszki odzywać się tutaj mają według uwag reżyserskich poety.

Jak zatem widać, połączeń *Wyzwolenia* z muzyką, z librettową twórczością Wyspiańskiego jest wiele. Ale dopiero na tle tych wyraźnych związków występuje związek najistotniejszy choć najtrudniejszy — dotyczy bowiem kompozycji dramatu.

Jak wiadomo żadna heteronomiczna, poza tekstem stojąca, konstrukcja (legendowa, historyczna, czy realistyczna, życiowa) nie leży u podstaw tego dramatu, gdzie występują postaci fantastyczne i alegoryczne. Poeta miał tu całkowitą, wewnętrzną swobodę w układaniu kolejności scen i perypetyj. Jakże skorzystał z tej swobody.

Akt I zaczyna się (niby prologiem) zejściem Konrada za kulisy teatru, rozmową z aktorami, Reżyserem i Muzą — fragmentem współrealistycznym wśród dekoracji oglądanych w zakulisowych skrótach, po czym idzie długi korowód scen zbiorowych: Karmazyn i Hołysz, Prezes i Chór, Przodownik i Chór, Prymas i Chór itd. Akt kończy się wejściem Geniusza, który wznosząc ręce nad barwnym tłumem postaci — bierze je w swoją wewnętrzną władzę.

Akt II (Konrad i Maski) niczym nie łączy się z I. Inne postaci, dekoracja, zagadnienia — ale sprawę tę trzeba będzie omówić później.

Akt III zaczyna się dosłownie w tym samym miejscu wśród tych samych ludzi i — co najważniejsze — w tej samej chwili, w której kończy się akt I. Geniusz-dyrygent panuje nad tłumem. Następnie odbywa się korowód scen będących dokładnym (tylko ze skrótami) odpowiednikiem aktu I (Karmazyn i Hołysz, Kaznodzieja i Chór, Mówca i Chór, Prymas i Chór, Starzec i Córki). Następuje kulminacyjny moment przełamania władzy Geniusza przez Konrada i zamknięcie drzwi do podziemi, po czym wraca odpowiednik realistycznej sceny prologowej: Konrad, Reżyser, Muza, aktorzy wśród podwracanych dekoracji i rekwizytów teatralnych. Wreszcie krótki finał z Eumenidami (o czym później).

Zasadnicza koncepcja kompozycyjna dramatu przedstawia się jako walka żywych, twórczych, bojowych sił Mickiewicza (i romantyzmu wieszczęj poezji polskiej) przeciw martwym, skostniałym w bezduszości tradycji literackich siłom tegoż Mickiewicza (i romantyzmu) — Konrad Mickiewiczowski przeciw pomnikowi Mickiewicza (wg. Rygiera). Walka ta odbywa się w czasie odgrywanej „tragedii dell'arte“ (szczęśliwy termin Sinki), dającej niby szopkę reprezentacyjnych figur Polski współczesnej, a kończy się — po zwycięstwie na terenie sztuki — powrotem do dawnego życia, kończy się klęską, bezsilnością zwycięstwa sztuki wobec życia. W tej

przejrzystej koncepcji niejasne są dwa miejsca. Przede wszystkim cały akt II, który na bardzo długo przerywa jedność akcji I i II aktu; pauzę między nimi, która winna trwać sekundę — rozdłuża, rozdala do całej godziny. Nieuzasadnione wystarczająco (tylko połowicznie) jest także powtórne wprowadzenie korowodu scen w akcie III. Inaczej, prościej, zbiorowym chórem głosów można by oddać wzmagający się nastrój ponurej, upartej rezygnacji, jaki rozsiewa Geniusz.

Gdybyśmy jednak spróbowali zinterpretować kompozycję *Wyzwolenia* w kanonach muzycznych — sprawa przedstawia się inaczej.

Akt III jest repryzą tematyczną aktu I-go, ale idącą w odwrotnym porządku następności scen. Akt I zaczyna się: a) motywem Konrada (w zespole nastrojowym kulis, aktorów, rekwizytów) po czym b) w nastroju Konrada płynie korowód obrazów, aż c) pojawia się Geniusz. Akt I można by (ze względów wyłącznie kompozycyjnych) nazwać a) pojawieniem się tematu głównego w tonice, b) suitą wariacyjną utrzymaną w tonice, c) pojawieniem się kontrtematu w dominancie. Akt III byłby wtedy: c) kontrtematem w dominancie, b) suitą wariacyjną — te same motywy ale w dominancie, k) kulminacyjnym zwarciem obu tematów, a) powrotem do toniki. W ten sposób można by znaleźć kompozycyjną rację dla powtórzenia korowodu scen w akcie III.

A gdyby całość ująć jako wielki koncert-sonatę, w której I i III część tworzą typowe Allegro (w ogromnej większości fragmentów-maestoso), części II przypadłaby rola zwykłego w tym miejscu Andante. Po scenach zbiorowych, nawet masowych, z licznymi chórami, odgrywanych na tle wielkich dekoracji katedralno-wawelskich, w pełni barw wspaniałych, matejkowskich¹ kostiumów (karmazyni, rycerze, chłopci, sztandary, mnichy, „strójcie się w ornaty, w ornamenta, złotogłów“, (w pełni blasków) „światła niech błysną szerzej“) następuje akt odgrywany w ciemności, bez kulis, gdzie widać tylko jednego Konrada i coraz inną maskę wpółwynurzoną z mroku i po krótkiej chwili znowu w nim ginącą. Ta rozmowa z myślami, wątpliwościami, kończy się sceną wigilijną, gdy chóry aniołów nuca kolędę-kolysankę nad matką z dzieciątkiem i klęczącym Konradem (mamy tu nawet Andante cantabile). Dopiero ostatnie słowa Hestii podnoszą ton i zmieniają rytm.

¹ Makowiecki T., *Poeta-malarz*, Warszawa 1935, 136-7.

Natomiast z częścią II wiąże się blisko „finale” aktu III. W ciemnościach II aktu otaczają Konrada Maski — zjawy mroczne („Konrada otoczywszy chórem, gdziekolwiek chciałby pójść i stąpić, zastąpią jemu drogę murem. Kiedy kurtyna się odsłania razem z nim wszyscy tłumnie wchodzą a on je mową swą przegania, gdy drogę jemu chórem grodzą”) w środku aktu na chwilę „scena cała wypełnia się postaciami, które czołgają się koło niego, szpiegują myśli jego”, by pod koniec aktu znów się pojawić tłumem: („Weszły, ruch każdy jego wąż. Za jego gestem się pochyła”). Tak samo w finale Erynie. („Oblicza kryją czarne chusty. Suną spod ziemi, — szelest, szmer, nie mogę dojrzeć w ciemni sfer? kto są”). Otaczają Konrada kołem, biegną i zawracają za nim, „zголоdniałych sępów chyże stado”, „a on gdy w ręku miecz poczuje, jako wódz zgania je i szczerze, a one wieńcem go chwytają”.

Tylko sytuacja zmienia się zasadniczo. Tam (w akcie II) Konrad panował nad zjawami, przeganiał je w noc — tu, w epilogu, one — zrodzone z mroku — panują nad nim. Znowu przy zachowaniu analogicznych motywów wyobrażeniowo-uczuciowych — choć nie ideowych — następuje odwrócenie ich roli, znowu częściowa reprzyza w odwrotnym kierunku.

Tak w skrócie wyglądałaby analiza kompozycji *Wyzwolenia* w kategoriach muzycznych. Tu jednak należy się zaraz zastrzeżenie.

Nie oznacza ona bynajmniej, aby należało rozumieć ten dramat jako koncert-sonatę stworzoną motywami literacko-teatralnymi. Nie. Wyspiański — gdy pisał dramat dziejący się w świecie fantastyczno-alegorycznym, stworzonym całkowicie przez siebie — nie mógł czy nie chciał widocznie oprzeć się na tradycyjnych schematach kompozycyjnych literacko-teatralnych ani mitologicznych, ani bajkowych, czy życiowo-realistycznych, nie odpowiadających jego wizji, danych jakby z góry, poświadczenie natomiast lub półświadomie ulegał sugestiom pewnych innych konwencji.

Były to konwencje komedii *dell'arte*, schemat „teatru w teatrze” (Wyspiański wtedy zajmował się *Hamletem*), a wreszcie i nade wszystko konwencje kompozycyjne muzyki. Sugestie kompozycyjne muzyczne ciążyły tu jedynie nad najbardziej ogólnym ułożeniem materiału, który, należąc do świata alegoryczno-fantastycznego, sam nie wysuwał żadnych dezyderatów w tym kierunku, a od najwcześniejszych utworów kojarzył się w twórczości Wyspiańskiego zawsze ze światem przeżyć muzycznych.

Symboliczne postaci w twórczości Wyspiańskiego różnorodną odgrywają rolę. Raz bywają niby wcieleniami sił wewnętrznych bohaterów dramatu („co się komu w duszy gra“), uzmysłowieniem różnych stron psychologicznych w człowieku. Kiedy indziej wcielają różnorodne siły dziejotwórcze w życiu narodu, a wreszcie czasem wartości ścierające się ze sobą na szerszym terenie niż jeden człowiek, czy jeden naród.

Gdy postaci *Wyzwolenia* są niby alegoryczną reprezentacją Polski na przełomie XIX i XX w. — inaczej w *Akropolis*. Tu — najpierw geneza postaci jest odmienna, (wszystkie są ożywionymi rzeźbami czy figurami z gobelinów — nie ma schematycznych kukieł: Reżyser, Mówca, Prymas, Wróżka), a po wtóre wprowadzenie ich innemu służy celowi. Nie zobrazowanie jednej historycznej chwili jest ich zadaniem, ale odegranie ogólnoludzkiego (i ogólnopolskiego) — misterium Wielkiej Nocy (przy tym słowo „misterium“ nie jest tu użyte wyłącznie w sensie gatunku przedstawienia teatralnego, o czym szerzej później).

Elementy muzyczne pojawiają się naturalnie także i w *Akropolis*. Najmniejsze znaczenie „wstawki muzycznej“ ma w akcie III muzyka weselna, która towarzyszy zaślubinom Jakuba z Rachelą w katedrze wawelskiej („śpiewy zawodzą weselne; już płoną kadzidła ofiar, organy wtórują kościelne“).

W akcie II obie piosenki (Pazia i Poliksenty oraz Lutnistów) a także pieśni dzwonów krakowskich wobec Priama i Hekuby mają za cel zarówno przez zmianę nastroju i tematyki dialogów, jak przez zmiany środowiska i epoki (wprowadzenie ech współczesnych, krakowskich do czasów trojańskich) rozbić nastrój pradawności, ba, historyczności — w ogóle, jakiejś odległej, zamkniętej epoki — rzecz się ma odbywać poza czasem, przestrzenią, środowiskiem. Znaczenie muzyki ideowej i kompozycyjnej wzrasta ogromnie w akcie ostatnim, o którym będzie mowa na zakończenie uwag o tym dramacie.

Na tle muzyki, zwłaszcza jej roli w akcie ostatnim, wiążącym, szczególnie mocno rysuje się znaczenie sugestyj — wspomnień muzycznych dla kompozycji całego tego dramatu, w którym wyłącznie występują postaci fantastyczno-alegoryczne, a więc jak wiadomo postaci niemal zawsze u Wyspiańskiego stowarzyszone z wrażeniami muzycznymi.

I znów w tym dramacie nad całością układu nie dominują żadne tradycyjne schematy, żadne wzorce, tylko nad aktem II i III mogą z daleka ciążyć: nad jednym tradycje pewnych fragmentów *Iliady*,

nad drugim — mocniej — wątki pewnych wersetów Starego Testamentu. Ale już ich połączenie jest wyłącznym „wymysłem“ autora. Zasada połączeń części w całość jest tu zupełnie nieznaną.

Dlatego większość badaczy zajmujących się tym dramatem bądź opuszcza lub pomija milczeniem sprawy kompozycji, bądź bezradnie opuszcza w tym miejscu ręce, bądź ogranicza się do stwierdzenia, że jedyną więzią łączącą utwór jest jedność miejsca (katedra wawelska) znamieną dla Wyspiańskiego „tragedia gruntu“¹ (no i oczywiście jedność czasu, gdyż akcja odgrywa się w ciągu jednej nocy — Wielkanocnej). Reszta ma być dowolnością czy nawet przypadkowością.

Już jednak pierwsze uważniejsze spojrzenie upoważnia do wniosku, że w kolejności scen-aktów jest pewna zasada: w akcie I ozywają posągi stojące u ścian czy ołtarzy katedry, na posadzce czy paru stopniach, w akcie II życie ogarnia gobeliny „trojańskie“ wiszące wyżej na ścianach naw, w akcie III sięga po gobeliny z Historią Jakuba na murach prezbiterium, by w akcie ostatnim ożywić króla Dawida stojącego na szczycie organów pod samym stropem kościoła. Wchodzą w akcję coraz wyższe regiony (wyższe topograficznie). Ale to dopiero pierwszy szczebel rozumienia budowy.

Czyż nie mógł poeta właśnie najpierw uruchomić postaci najwyżej umieszczonych, które promień wschodzącego słońca najpierw dotyka? Czemu wybrał te a nie inne postaci z setek figur zaludniających ten kościół? Czy nie zdumiewająco, że z tej Arki Przymierza całej Polski nie wskrzesił żadnego króla, żadnego hetmana, senatora? Dlaczego wybrał te właśnie postaci, dlaczego tak je powiązał między sobą? Nie był tu skrępowany żadną, najsłabszą nawet nicią zewnętrzną — wszystko zależało tylko od jego woli.

By spróbować odpowiedzieć na te pytania, przyjrzyjmy się bliżej każdemu aktorowi oddzielnie.

W akcie I budzą się do życia kolejno rzeźby z katedry: czterej Aniołowie z wielkiego ołtarza, Niewiasta z pomnika Ankwicza, Amor, Pani z pomnika Skotnickiego, Tempus, Klio, a potem Panna z pomnika Sołtyka, wreszcie Rycerz (Potocki). Jedenaście razy odbywa się ten sam obrzęd przebudzenia, wstania z martwych: odbywa się najczęściej przy użyciu tych samych gestów, niemal tych samych słów: obudzić się, zapomnieć, a nade wszystko: kochać i żyć

¹ Lack St., *Noc Listopadowa*, Studia o Stanisławie Wyspiańskim, Częstochowa 1924.

— to hasło wszystkich. Dwa słowa ostatnie, czy w takiej formie, czy jako kochanie, miłość, życie, znajdują się nieraz po kilka razy na jednej stronie. Często jest też słowo „całować“. Wszyscy prostują ręce, barki, wszyscy czują w srebrze, marmurze czy drzewie wpływającą gorącą krew. W tym długim akcie właściwie nic się nie dzieje poza tym, jedenaście razy powtarza się wariacyjnie ten sam motyw wstawania z martwych, aby „Nie smucić się — być, B y ć!“.

Akt II, ożywiony gobelin trojański, utkany został na osnowie z podwójnej nici: pierwsza — to nić barwnych wspomnień z *Iliady*, — druga ciągnie się z motka krakowskiego: nietylko pieśni dzwonów Krakowa, ale i kry do Sandomierza i wrona z zegarowej wieży i Skamander wiślaną świecący się falą — stamtąd płyną. Na tej osnowie dał Wyspiański dwa wątki — Parysa i Hektora. Pierwszy pojawia się zawsze z Heleną, a rozmowy ich są dalszym ciągiem rozmów niewiasty i Amora czy Panny i Rycerza czy Amorka z aktu I. „Kochać i całować“ — to jedyne ich słowa, szukając pieszczot nienasycenie z łoża ciągną w łożo, ale ten motyw pozbawiony tu obecnie został nuty bohaterskiej, porywu elementarnych mocy w człowieku do pełni wyżycia się, raczej językiem Skargi przemawia o nich autor do zgnuśniałych w pieszczocie, prawie że mówi: „rozkoszники i rozkosznice“. Z tonacji majorowej jakby przeszedł ten motyw do minorowej (oczywiście rozumianej tu inaczej jako oznaczenie stosunku autora do niego, jako spojrzenie nie „pod górę“ ale — z góry).

Natomiast wysoko ponad tym motywem zepchniętym na plan drugi (nie tylko ilościowo) brzmi motyw heroiczny, bohaterski, motyw Hektora-rycerza bez skazy, który jest „postawion walką, ustawną walką we świętości obronie. Ilion — żywe i wiekuiste“. On działa przebudzony w wyższej potędze wśród pospolitego otoczenia, jeden „zbudzony — duszą“. Hasłami jego są: sława, ojczyzna, sztandar, czyn rycerski, wola — „jakowejś władzy górnej słucha“.

Inaczej w akcie III, w historii Jakuba, która się tam rozgrywa „w wyblakłych, sutych strojach gobelinów“, dwóch mając głównych bohaterów: Ezawa i Jakuba. Kim jest Ezaw? to wojownik („z miecza żyć będziesz“ mówi o nim Izaak) a później „przoduje rycerzom swoim“ (w. 794 i 831), prosty, szczery, dzielny, który prócz miecza łąwy zna tylko. A więc motyw dzielnego rycerza, znany z aktu poprzedniego, ale pozbawiony całkowicie swej heroicznej, majorowej tonacji. To człowiek jednolity, nieskomplikowany, prosty aż do granic prymitywu. bez życia wewnętrznego, bez wiary w siły wyższe.

Jakże łatwo sprzedaje pierworództwo, godzi się też z wydarciem błogosławieństwa bożego, żadnych wahań, targów wewnętrznych nie przeżywa.

A Jakub? Jest to wprawdzie oszust, kłamca i tchórz — ale człowiek znający granicę dobra i zła, przeżywający wciąż wyrzuty sumienia, męki wewnętrzne, człowiek o bogatym, skomplikowanym życiu psychicznym, targający się i łamiący, a wciąż dążący naprzód, ambitny, uparty w dążeniu do celu, a nadto (czy głównie) gospodarny, twórczy, troszczący się i chroniący wszelkie życie wokół siebie, troskliwy o dzieci, o jagnięta, o ów „drobiózdzek młodzusięńki“, zaciekły w pracy zbożnej. I to on, grzesznik, jest przecież pomazańcem bożym, mężem błogosławionym, tworzącym ład wokół siebie i mnożącym życie na ziemi.

Słuszność powyższej interpretacji III aktu popiera akt IV, będący w pewnym sensie syntezą trzech poprzednich.

Pieśń III powtarza motyw skarg i modlitw posagów z aktu I, pieśń IV śpiewa o wzięciu Troi, V o zdradzieckiej drodze Jakuba. A potem w szeregu psalmów Dawid wypowiada swe winy, zbrodnie i małości, ale razem: niezłomną wiarę, nadzieję i miłość w przyjście Boga, w Jego Zmartwychwstanie — i pewność siebie, pewność swego powołania „że jestem mocen Twoją wolą — i wolą Twoją silny, że wszystkim trudom ręce zdolą — gdy głos Twój nieomylny“. Gdy Jakub — mimo grzechów — był tym, który tworzy życie na ziemi wokół siebie i je mnoży — Dawid jest tym, który tworzy wokół siebie życie duchowe i je przymnaża. Cały naród wsłuchany jest w jego słowa („czy pieśń je moja posili, czy pieśń je moja napi?“) To najwyższy rejon wstania z martwych, wstania z martwych duchem, nie jak Hektor — samotnie, ale wraz z całą rzeszą, z całym narodem.

Kompozycja tego dramatu jest więc oparta na koncepcji coraz wyższego budzenia się do coraz wyższego życia (nie tylko w sensie topograficznym, ale w przenośni). Przechodzenie od jednej do drugiej części dramatu — całkowicie odrębnej tematycznie — odbywa się poza jakąkolwiek przyczynowością, poza logiką teatru, życia czy najfantastyczniejszej baśni. Działają tu pewne sugestie muzyczne: wprowadzenie obok motywów — kontrmotywów, zamiana w następnej części kontrmotywu kontrastowego wobec tego, który dominował poprzednio, aż wreszcie połączenie wszystkich motywów w jednej ostatniej części.

Symfoniczny, orkiestralny charakter dramatu — powstały z ducha i koncepcji muzycznej — najdobitniejsze znajdzie potwierdzenie także w ściśle muzycznym charakterze ostatniej części.

Bohaterem i jedyną postacią całego aktu (poza krótką sceną z Nocą i Aurorą) jest Dawid, król-pieśniarz; cały akt zajmują jego monologi, a ściślej psalmy („Ustawił harfę na podium i począł śpiewnie psalmodium“), psalmy te są śpiewane, czy choćby nucone, śpiewnie recytowane. Znać to nie tylko z objaśnień autora, ale i ze słów licznych tekstu, „Słysz moją harfę, słysz śpiewanie, król-pieśniarz śpiewam Bogu“, albo chór Eumenid: „Człowiek co kłęczy w harfę dzwoni; daj chwilę strun posłuchać“, albo „O, śpiewam, śpiewam narodzie“. Obok tych ciągłych zwrotów w tekście śpiewów, ich forma rytmiczna, zwrotkowa, zmienna w każdym psalmie a także refreny („Harfiarzu“) świadczą niezbitnie, że cały ten akt przeznaczał Wyspiański co najmniej do śpiewnej recytacji, ale raczej do śpiewu z towarzyszeniem harfy.

Że w pieśniach Dawida wciąż wzmaga się świadomość wzrastającej potęgi towarzyszącej muzyki, świadczą włożone mu w usta słowa do Boga:

Bądź pochwalon w bycie wszelkim,
chwałbę Twoją głosi śpiew.
Biją dzwony, trąby grają,
huczą gromy, wichur rwie.
Chwałbę Twoję dziś śpiewają,
Zmartwychwstały Boży Lwie!

To wzmaganie się pod koniec aktu (i dramatu) nasilenia muzyki wyraźne jest też w objaśnieniach autora do ostatniego psalmu, gdy parokrotnie wraca uwaga: „Gromy, Na chórze orkiestra“ a także „Nad organami gromy, Orkiestra i harfa od stropu“.

Wreszcie gdy do świątyni wjeżdża Chrystus-Apollo, uwagi inscenizacyjne poety zmieniają się w ekstatyczny hymn, którym chce poeta wyrazić potęgę finału, łącząc nierozzerwalnie ze sobą wrażenia świetlne z akustycznymi, podnosząc je w obu zakresach do maksimum nateżenia.:

Grajkowie gwarem złotych strun
W płomiennych strug powodzi,
grają orkiestrą w ogniach łun,
bo dzień, bo dzień już wschodzi. . .

Skrzypkowie grajcie, harfo bręcz
w płomiennych zornych falach;
nad domem oto obręcz tęcz.
Hej, Jego pierś w koralach.
Organy huczą, bije grom,
huragan dmie piorunem.
W pożarach stoi Boży Dom...
Zabrzącał Zygmuntowski dzwon
i bije jako młotem...
A trąby huczą jako działa...
jakby już Polska wszystka wstała...
Przy dzwonach, swoich swatach.

Trudno o pełniejsze (we wskazaniach inscenizacyjnych), bardziej wagnerowskie czy berliozowskie nagromadzenie wszystkich instrumentów i wszystkich „fortissimo“ w potężnym, ogłuszającym triumfalnym finale. Że to finał o charakterze przede wszystkim muzycznym — wątpić nie podobna.

Że dramat ten uważał sam twórca za dzieło jakby muzyczne, świadczą ostatnie słowa jego uwag:

„Bóg: Żywe Słowo zszedł nad groby;
uczciłem go chorałem.
Hej pieśń skończona, pieśń Wawelu“.

Rozdział czwarty

NOC LISTOPADOWA

Noc Listopadowa, trzeci z wielkich dramatów Wyspiańskiego, w którym wprawdzie nie wyłączną, ale główną rolę odgrywają postaci fantastyczno-alegoryczne, potwierdza spostrzeżenia i wnioski otrzymane przy analizie *Wyzwolenia* i *Akropolis*.

Najpierw i w niej spotyka się wiele reminiscencji muzycznych. Przede wszystkim wprowadza poeta muzykę wręcz. W scenie III, gdy odbywa się misterium Kory i Demeter „orszak z pochodniami i muzyką“ weselną towarzyszy słowom, parę razy zwraca na nią uwagę autor. (III, w. 222, 239, 243). Muzyka weselna, według wskazówek poety ma także rozbrzmiewać w pałacu Łazienkowskim przy zaślubinach Aresa i Joanny (VIII, w. 83-151), w tejże scenie występuje chór Boginek. Ten Chór i Chór Poległych występuje również w scenie następnej, przy tym chór ostatni trzykrotnie zawodzi jedną strofę (IX 316, 369, 390), przed Belwederem Joanna nuci „Jeszcze Polska nie zginęła“ (X w. 43). Najpełniej jednak żywioł dosłownie muzyczny przejawia się w scenie V w Teatrze Rozmaitości. Występują tam satyry z mającego się odegrać baletu“ i „aktorzy w kostiumach... zapowiedzianego wodewilu“ — ze śpiewami! Co chwila w przerwach pantominy o doktorze Fauście gra „muzyka antraktowa“ (w. 6, 21, 33, 74-85, 123) lub też „muzyka gra baletową partię (w. 71) albo słyhać ze sceny chór studentów (w. 90, 112, 121) czy też partie solowe Mefista (w. 132-7). Wreszcie Kudlicz nuci kuplety przy mandolinie (w. 150-173).

To częste wplatanie się muzyki do dramatu nie posiada jednak w *Nocy Listopadowej* charakteru konstrukcyjnego (jak w *Warszawiance*), nie pociąga za sobą większych reminiscencji przetłumaczonych na język literatury czy teatru — natomiast nieraz towarzyszy mu typ dialogu-arii, np. Aresa z Joanną, pożegnanie Demeter z Korą, częste monologi Pallady, wiele rozmów na Theatrum na wodzie itd.).

Tajemnicą — mimo wielu studiów wielu badaczy — pozostaje kompozycja *Nocy Listopadowej*. Charakterystyczne jednak, że wszy-

stkie drogi do jej rozświetlenia prowadzą zwykle poprzez analogie z muzyką¹.

Pierwsza droga to „tragedia gruntu, na którym wypadki się odbywają“² — Łazienki; one stały się „plazmową komórką pierwszego natchnienia“³; wszystkie postaci fantastyczne są ożywionymi posągami łazienkowskimi⁴. Ale każdy z tych fantastycznych aktorów przez swoją historyczną czy symboliczną treść wciąga ze sobą na scenę cały łańcuch asocjacji wyobraźniowych i uczuciowych. W miarę zaś rozwijania się akcji dramatu i różnych jego kolizji te asocjacje wzbogacają się, komplikują i kombinują — aż stają się tkaniną asocjacyjną, która właśnie odpowiada zamiarom poety, która jest mu potrzebna do wyrażenia jego stanów duchowych... którą by można nazwać muzyką literacką⁵.

Druga z możliwych dróg wychodzi bardziej z motywów czasu niż przestrzeni. Noc listopadowa... listopad panuje tu od pierwszej sceny, gdy Nike spod Cheronei mówi, że „dęby odarte z liści, gałązki zmartwiałe i kruche, z liści złotych kobierzec na wodzie“, do sceny ostatniej w Alejach Ujazdowskich, gdy „drzewa wielkim schyliły się skłonem bezlistnych, szerniałych gałęzi“. Te we wszystkich obrazach przewijające się echa późnej i smutnej jesieni są niby akompaniamentem dla przeczuć Niki Cheronejskiej⁶. Ów złowieszczy „motyw zguby“ pojawia się już w momencie przygotowania, a powraca później we wszystkich scenach następnych. Poeta — na sposób jakby muzyczny — poddaje ten motyw różnym przeróbkom. Raz brzmi on słabiej, drugi raz potężniej — raz w pospolitym, to znów w jakimś nadziemskim rejestrze, to samotnie, to z bogatą, oryginalną, dziwnie wzruszającą, czasami niesamowitą harmonią: ale zawsze jest to ten sam motyw... Wszędzie poryw, a przy nim lub za nim widmo nieszczęścia. W dziesięciu scenach dziesięć razy czujemy grobowy wiew kłęski⁷.

Noc Listopadową można też rozpatrywać od strony tematu. Tematem tym jest „noc 29 listopada 1830 roku“.

¹ Saloni J., *Kompozycja „Nocy Listopadowej“ Stanisława Wyspiańskiego* Prace polonistyczne, ser. IV, 73-92.

² Lack St., *op. cit.*, 167.

³ Siedlecki A. G., *Wyspiański*, Kraków 1909, 162.

⁴ Borowy W., *Łazienki a Noc Listopadowa*, Warszawa 1918, 23-49.

⁵ Borowy W., *op. cit.*, 8-10.

⁶ Saloni J., *op. cit.*, 79-83.

⁷ Borowy W., *op. cit.*, 34.

Powyższy sąd ten (Saloniego)¹ wydaje się truizmem, a jest jedynym sądem słusznym. Tematem bowiem nie jest wybuch powstania listopadowego (wydarzenie historyczne). Ani rozpatrywanie genezy wydarzeń, ani obraz przebiegu walk, ani próba uchwycenia akcji od strony takiego czy innego bohatera albo grupy ludzi, ani studium historiozoficzne — nie są problematem naczelnym.

Tematem *Wesela*, jego przedmiotem (nie idea) jest noc weselna w listopadzie na wsi polskiej na przełomie stulecia. Dramat dążący do uchwycenia zmienności charakteru jej, od banalnego rozbawienia wieczornego, poprzez otwarcie się dusz ludzkich na sprawy zasadnicze o północy, aż po odrętwienie poranka. Na podstawie tego tematu i jego falowania występują dopiero wątki ideowe.

Tematem *Nocy Listopadowej*, jej przedmiotem jest falowanie nastrojów tej właśnie nocy, tego właśnie roku: zespołu spraw terenowych, czasowych (w ujęciu sezonu) i czasowych (w ujęciu historii), osób prawdziwych i fantastycznych. Zespół tych motywów zaczyna się w boskiej, twórczej gorączce genialnego natchnienia, przechodzi przez zmęczenie przeczuć, przez szal różnych porywów, przez zadumę i kończy — upojeniem przedwczesnym, zaśnięciem, odlotem górnych natchnień, koniecznością dalszej walki bez porywu wielkości, a w poczuciu beznadziejnej klęski. Losy wszystkich wodzów i bohaterów powstania nabierają kierunku tej nocy.

W. Książę:

Tak, teraz jest listopad, niebezpieczna pora.
Zaczęło się to wczoraj — tak wczoraj z wieczora.
Od czego się zaczęło — i co to się stało?
Liście spadły, tak drogę zaścieliły całą,
Liście suche, szit, szit...

Razem z atmosferą przyrody pewnego dnia listopadowego złączona atmosfera historii, pewnej chwili dziejowej przełomowej, która wtedy przeszła jak dreszcz Warszawę i Polskę, ujawniając zarazem istotną głąb kilku bohaterów powstania: Wysockiego, Lelewela, Chłopickiego, Wielkiego Księcia. „Rewolucja, która odbija się w kilku miejscach, załamuje się w duszach rozmaitych — samo nieuchwytnie... jak jesień. Jest wszędzie, tkwi we wszystkich ludziach i zdarzeniach... jak przyroda”².

¹ Salon J., op. cit.

² Lack St., op. cit., 156-7.

Temat ten, nastrój ten jest nie dramatyczny, nie epicki — ale liryczny. Można też powiedzieć, że jest muzyczny. Nie krótką jedną chwilę wyraża, ale jakiś chociaż krótki przebieg, falę niepowrotną, jedyną. „De tous les temps le lyrisme en poésie s'est trouvé lié à la musique“¹.

A więc i od tej strony rozważana — od strony tematu — *Noc Listopadowa* potrąca o przeżycia raczej muzycznej natury.

Wszystkie powyższe skojarzenia muzyczne nasuwające się różnym badaczom przy rozpatrywaniu różnych stron dramatu nie miałyby jeszcze siły bezwzględnie przekonywującej, gdyby nie — program muzyki antraktowej, który Wyspiański dołączył jako „Do Nocy Listopadowej część muzyczna“. Program ten, jak wiadomo, składa się z uwertury, siedmiu fragmentów muzyki antraktowej i finału; treścią jego są perypetie bogów olimpijskich występujących (tej nocy) w dramacie. A muzyczny charakter tego programu (różny od typu dezyderatów stawianych przez poetę Opieńskiemu w dobie *Legendy*), można pojąć jedynie przy założeniu, że miały to być kombinacje leitmotiwów: Ares, Pallada, Kora czy Niki. Każdej postaci odpowiadał widocznie inny motyw muzyczny, ich przeplatanie się, wzmacnianie, osłabianie miało przygotowywać nastrojowo słuchaczy. Ten komentarz muzyczny niewiele zresztą wyjaśniał. Prawdopodobnie w dramacie pojawianiu się postaci fantastycznych miały też towarzyszyć owe motywy. Z programu jednak kilka można wyciągnąć wniosków. Najpierw, że sam autor czuł swój dramat „muzycznie“, nowo, inaczej; powtóre, że uważał za konieczne uzupełnić go, wyjaśnić „żywą“ muzyką; po trzecie, że to uzupełnienie miało jedynie rozwinąć motywy muzyczne już zawarte w dramacie, ale nie sformułowane w języku tonów; po czwarte, że tymi muzycznymi motywami były dla poety zjawy fantastyczne w utworze.

Sam poeta jawnie tu stwierdził to, co wynikało z rozważań nad kilkunastu jego dziełami, że świat fantastyczny kojarzył mu się stale ze światem muzyki, że postaci owego świata pełnią w dramatach rolę „muzyki literackiej“, akompaniamentu nastrojowego towarzyszącego ludziom i zdarzeniom. Niejednokrotnie mają też zadanie leitmotiwów.

Nie są te postaci fantastyczne tylko symbolami czyichś przeżyć — wykładnikami postaciowymi jakichś konkretnych historycznych sił. Tworzą swoisty świat, odrębny, splątany swoimi węzłami. Nie

¹ Baldensperger M., *Le romantisme et la sensibilité musicale*.

tylko główne motywy Aresa, Pallady i Kory, ale Satyry, Niki, Kery zbierające krew, łódź Charona tworzą zespół rządzący się własną logiką, związany głęboko z ukazywanymi faktami i ludźmi, ale nie przyporządkowany mu niewolniczo. Taka jest i logika muzyczna, rządząca rozwojem muzyki w operze, z którym musi liczyć się równoległe płynący tok zdarzeń, akcja opery. Na tę akcję głębokie wewnętrzne oświetlenie rzuca — muzyka. Tę właśnie rolę gra u Wyspiańskiego niezmiernie często — świat fantastyczno-alegoryczny, towarzyszący rzeczywistości.

Noc Listopadowa jest probierzem dla poprzednich spostrzeżeń o naczelnym, muzycznym charakterze motywów fantastyczno-alegorycznych w dramatach Wyspiańskiego.

I jeszcze jedno. Myli się każdy, kto uważa tak ostrego, drapieżnego realistę, jakim był Wyspiański w spojrzeniu na teraźniejszość, czy przeszłość — poetę, który do obrazów swoich wprowadzał jedynie postaci i fakty autentyczne — za fantastę i mitotwórcę. Fatalne nieporozumienie. Elementów rzeczywistości nie traktował dramaturg jako odskoczni w rajską dziedzinę ułudy, kędy zapał tworzy cud. Przeciwnie — elementy i postaci fantastyczne stosował Wyspiański przeważnie dla skupionego, jak światło reflektora, uwy puklenia jakiegoś fragmentu rzeczywistości, nagiął je do służby rzeczywistości, albo stosując analogie muzyczne — używał ich do wydobywania, podkreślenia drogą akompaniamentu pełni odcieni, wszystkich pierwiastków, które tkwią w tym przedmiocie, który był dla poety jedynie ważny — w rzeczywistości, w życiu. Do tego celu służyła poecie — muzyka, do tego również służył świat fantastyczny i mitologiczny.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the United States. The author discusses the various factors that have influenced the development of the country, including geography, climate, and the actions of its people. He also touches upon the role of the government and the impact of the American Revolution.

The second part of the book is a detailed account of the early years of the United States, from the time of the first settlers to the end of the Revolutionary War. The author describes the struggles of the colonists against British rule and the eventual declaration of independence. He also discusses the challenges of building a new nation and the role of the Constitution.

The third part of the book covers the period from the end of the Revolutionary War to the beginning of the Civil War. The author discusses the growth of the United States, the expansion of slavery, and the tensions that led to the outbreak of the Civil War. He also discusses the role of the government and the impact of the war on the country.

The fourth part of the book is a detailed account of the Civil War, from the beginning to the end. The author discusses the military and political aspects of the war, as well as the role of the government and the impact of the war on the country. He also discusses the Reconstruction period and the challenges of rebuilding the South.

The fifth part of the book covers the period from the end of the Civil War to the present. The author discusses the growth of the United States, the expansion of the federal government, and the challenges of the industrial revolution. He also discusses the role of the government and the impact of the various crises of the 20th century.

BIBLIOGRAFIA

- 1) Albert H., *Wort und Ton in der Musik des XVIII J.*, Gesammelte Schriften, 1929.
- 2) Ambros W. A., *Die Grenzen d. Poesie u. Musik*, Leipzig 1855.
- 3) Baldensperger M., *Le romantisme et la sensibilité musicale*.
- 4) Balzac H., *Lettres à l'Etrangère*.
- 5) Barbag S., *Studium o pieśniach Chopina*, Kraków 1927.
- 6) Borowy W., *Lazienki a Noc Listopadowa*, Warszawa 1918.
- 7) Brémond H., *Baudelaire et Wagner*.
- 8) Burdach K., *Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik*.
- 9) Černý V., w *Revue de littérature comparée*, V, Paris 1950.
- 10) Coeuroy A., *Musique et littérature*, Paris 1923.
- 11) Combarieu J., *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris 1894.
- 12) Dilthey W., *Von deutscher Dichtung u. Musik*, 1933.
- 13) Dłuska M., *Studia z historii wersyfikacji polskiej*, Kraków 1948.
- 14) Fischer W., *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils*, 1915.
- 15) Furmanik St., *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1947.
- 16) Ganzer B., *Musik und Dichtung am Anfang des XVIII J.*, Würzburg 1931.
- 17) Górski K., Makowiecki T., Sławińska J., *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949.
- 18) Halm A., *Von zwei Kulturen der Musik*, 1922.
- 19) Hoffmann E. T. A., *Werke* 1900.
- 20) Hamann R., *Impressionismus im Leben und Kunst*, Marburg 1923.
- 21) Irzykowski K., *Ateneum* 1939.
- 22) Kopczyński O., *Gramatyka języka polskiego*, Warszawa 1817.
- 23) Kraussold M., *Geist u. Stoff der Operndichtung*, Wien 1931.
- 24) Lack St., *Noc Listopadowa*, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Częstochowa 1924.
- 25) Lamartine A., *Cours familier de littérature*, Paris 1856.
- 26) Lissa Z., *Czy muzyka jest sztuką asemantyczna?* *Myśl Współczesna*, 1948 X.
- 27) Liszt Fr., *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1910.
- 28) Makowiecki T., *Typ liryzmu Słowackiego* (rkp.).
- 29) — *Poeta-malarz*, Warszawa 1935.
- 30) Mączewski P., *Wyspiański a Wagner*, *Myśl Narodowa*, 1929.
- 31) *Muzyka* nr 9, 1951.

- 32) Nitsch K., *Mowa ludu polskiego*, Kraków 1911.
- 33) Pollak J., *O harmonii głoskowej u Piotra Kochanowskiego*, Język Polski, 1947.
- 34) Pourtalès G., de, *Berlioz et l'Europe romantique*, Paris 1938.
- 35) — *Berlioz, Phantastische Symphonie*, München 1941.
- 36) Rameau J. Ph. *Traité de l'harmonie*, Paris 1772.
- 37) Reiss J., *Problem treści w muzyce*, Warszawa 1922.
- 38) Regamey K., *Treść i forma w muzyce*, Warszawa 1933.
- 39) Regamey K., Rec. książki T. Szulca — *Muzyka w dziele literackim*, Ateneum, 1939.
- 40) Rudziński W., *Jakie treści wyraża muzyka*, Muzyka 1950, nr 5.
- 41) Saloni I., Wstęp do wyd. *Wyzwolenia*, 1948.
- 42) — *Kompozycja „Nocy Listopadowej“ Stanisława Wyspiańskiego*, Prace polonistyczne, Seria IV 1940.
- 43) Samson J., *Paul Claudel, Poète musicien*, Paris 1947.
- 44) Schäffer K., *Die Bedeutung des Musikalischen u. Akustischen im E. T. A. Hoffmanns literarischen Schaffen*, Marburg 1909.
- 45) Schering A., *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936.
- 46) *Schumann R. in seinem Schriften u. Briefen*, Herausgeber W. Boettischer, Berlin 1942.
- 47) Schuré E., *Histoire du drame musical*, Paris 1927.
- 48) Siedlecki Fr. *Studia z metryki polskiej*, Wilno 1937. tischer, Berlin 1942.
- 49) Siedlecki A. G., *Wyspiański*, Kraków 1909.
- 50) Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.
- 51) Szuman St., Lissa Z., *Jak słuchać muzyki*, Warszawa 1948.
- 52) Tynianow J., *Problem stichotwornago jazyka*, 1924.
- 53) Walzel H., *Gehalt u. Gestalt*, Berlin 1923.
- 54) Werkmeister W., *Der Stilwandel in deutscher Dichtung u. Musik des XVII J.*, Berlin 1936.
- 55) Wörner K., *Beitrag zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper*, Ztschft. f. Musikwiss., 1932.
- 56) Wyka K., *Cyprian Norwid poeta-sztukmistrz*, Kraków 1948.
- 57) Zawodziński K. W., *Zarys wersyfikacji polskiej*, Wilno 1936.

RÉSUMÉ

Le chapitre d'introduction est consacré à la discussion du problème des relations de la poésie et de la musique en général. Après avoir présenté les opinions (entre autres le livre de T. Szulc: „*Muzyka w dziele literackim*) (La musique dans l'oeuvre littéraire), qui nient la possibilité de conclusions proprement scientifiques sur ce sujet — l'auteur s'y oppose et, en montrant de nombreux faits de corrélation entre les deux arts, connus de l'histoire de la culture — il conclut que les milliers de faits dont nous disposons permettent et exigent de les étudier scientifiquement. Ensuite, l'auteur analyse l'influence de la musique sur le côté phonique de la poésie (rythme, rime, assonances, allitérations, phrases d'intonation etc.) en montrant de quelle manière la poésie, pendant certaines périodes, tâche de se rapprocher de la musique par l'„euphonie“. Puis il discute la possibilité d'une influence du contenu de la musique sur le contenu du vers ou de la prose, d'abord dans tous les types de „traduction“ des oeuvres de musique en langue littéraire, ensuite dans les essais des poètes de la rapprocher les poèmes „indéterminés“ d'un certain type d'oeuvres musicales évocatrices d'émotions appartenant à la musique à programme, prise au sens large. Enfin, il examine les possibilités d'une influence de la musique sur la composition des oeuvres littéraires, en envisageant les oeuvres dont la structure s'appuie sur deux motifs contrastants, sur les variations d'un seul motif, sur les motifs d'ouverture pris comme point de départ, sur l'application large et fréquente des leitmotivs etc. Par conséquent, l'auteur aboutit à la conclusion que — malgré la distance qui sépare les deux arts — la poésie, pendant certaines périodes, tâche de se rapprocher par plusieurs voies des effets propres à la musique et, que pour connaître certaines oeuvres littéraires et certains écrivains, on ne peut pas faire abstraction de la musique vécue par les écrivains en question.

Dans le chapitre I l'auteur traite des premiers essais dramatiques de Wyspiański, en commençant par les librettos. En analysant la

première version de *Daniel*, il constate une série de caractères importants aussi dans les drames postérieurs du poète, p. ex. la dépendance du texte littéraire (par rapport à quelque chose de prédominant, ici — la musique), l'entrelacement des parties dialoguées (par conséquent chantées) et de la musique pure (échos des motifs d'ouverture, musique de balet etc.), le caractère duo des dialogues, de nombreux refrains, le rôle éminemment musical des chœurs etc. Ensuite il discute la *Légende I* née du libretto intitulé *Wanda*, en y constatant plusieurs restes d'opéra: chanson des deux joueurs de lyre, 3 ballades chantées, répétition réitérée de certaines strophes et refrains, variations des motifs verbaux, puis le programme détaillé de la musique présenté à Opieński, enfin les chants des ondins et des nymphes dans l'acte II, en soulignant surtout le rôle de la chanson *Jaskółko leć* (Hirondelle vole). En parlant du troisième ouvrage parisien de Wyspiański (corrigé plus tard à Cracovie), *Warszawianka*, l'auteur commente en détail les rapports qui existent entre les strophes de la chanson et l'évolution de l'action, de même que le rôle que joue dans la composition la musique, qui apparaît toujours dans les moments décisifs du drame.

Enfin, l'auteur analyse le premier drame indépendant de Wyspiański, *La Légion*. Il y remarque le rôle typique de nombreux chœurs, le caractère duo des dialogues, de nombreux refrains, la répétition des motifs, constituant autant de rapports avec *Daniel* et la *Légende*. Il constate surtout que la musique dans la *Légende* accompagne toujours l'apparition des personnages fantastiques (nymphes, loups-garous) — pendant que dans *La Légion* les apparitions de ce genre ont un caractère symbolique et allégorique. L'élément musical, propre à l'opéra, disparaît (vu l'insuffisance de la formation musicale du poète) graduellement et les apparitions fantastiques changent de caractère. La parole vivante du texte continue de jouer le rôle d'accompagnement, non pas par rapport à la musique, mais par rapport au monde des spectres et des apparitions. La musique est remplacée par la fluidité impressionnante des événements fantastiques qui se développent parallèlement aux scènes réalistes et réunissent les fragments en un seul tout. Le monde symbolique et imaginaire, caractéristique pour Wyspiański, est différent des symboles des autres poètes de cette période et résulte en grande partie immédiatement de l'„esprit de la musique“.

Le chapitre II est consacré à l'analyse de *Wesele*. L'auteur commence par les éléments les plus simples et constate que chacun des

trois actes diffère par l'éclairage de la scène, l'accompagnement musical qui pénètre de la pièce voisine, les sujets des discussions, en partie même par le choix des personnages et des mots caractéristiques, par la structure des propositions et des vers. Tout cela impose un ton particulier à chaque acte, en l'individualisant. Ensuite l'auteur assemble les comparaisons et les métaphores du domaine de la musique employés dans les dialogues de *Wesele*, en rappelant les refrains très nombreux, il considère les variations musicales de quelques motifs imagés et purement verbaux dans les dialogues, la surabondance lyrique des confidences, enfin ce fait que — malgré l'absence d'action dans certaines scènes, qui ressemblent à des collections de propos fortuits — il est impossible de les déplacer, tant elles sont fixées par leurs effets peu accessibles de la soirée, de minuit ou de l'aube, qui sont si proches des effets musicaux. En marge, l'auteur discute le rôle des apparitions dans le drame et leurs rapports avec Słowacki.

Dans le chapitre III on a examiné deux drames: *Wyzwolenie* et *Akropolis*, les seuls drames de Wyspiański dans lesquels n'apparaissent que des personnages fantastiques ou fictifs. Alors que dans les drames historiques, mythologiques, ou dans le drame réaliste *Sędziowie* (Les Juges) l'action est presque imposée a priori, ici l'auteur est forcé de la composer et Wyspiański n'aimait rien imaginer, mais plutôt compléter, interpréter. C'est pourquoi n'ayant aucun point d'appui dans la structure d'une action toute prête, il a composé ces drames sur d'autres bases.

Le I-er acte de *Wyzwolenie* se compose des parties suivantes: A) Conrad au milieu du décor réaliste, des coulisses, acteurs et régisseurs, B) un grand tableau d'ensemble, où apparaissent, tour à tour au premier plan 1) Le Grand Seigneur et le Pauvre Hère, 2) le Président et le Choeur, 3) le Prédicateur et le Choeur, 4) le Primat et le Choeur, 5) la Harpiste, le Père et le Fils, le Vieillard et ses Filles etc. C) apparaît le Génie. L'acte III commence avec la fin de l'acte I: d'abord nous avons C) le Génie, ensuite B) les scènes collectives avec 1) le Grand Seigneur et le Pauvre Hère, 2) le Président, 3) le Vieillard et les Filles, enfin A) Conrad au milieu du réalisme des coulisses et des acteurs. Nous avons donc dans l'acte III quelque chose comme une reprise de l'acte I dans l'ordre inverse; le motif du Conrad étant comme le motif positif de Mickiewicz, tandis que le Génie est sa négation et son contraste. L'acte II a été placé entre le I-er et le III-e sans avoir aucun lien étroit avec l'un et l'autre. Au lieu de

nombreuses scènes colorées — l'entretien dans les ténèbres, toujours avec un seul masque, au lieu de plusieurs figures — Conrad toujours seul sur la scène, à la fin, une scène de Veille silencieuse sous l'arbre de Noël illuminé et Hestia avec le flambeau de l'âtre. L'ensemble du drame, par sa structure, ressemble fort, à une symphonie, dans laquelle deux riches allegros (dont le deuxième composé en ordre inverse) ont été séparés par un andante sourd, où le rôle principal est joué par un soliste — Conrad, non par le grand orchestre symphonique à personnages nombreux de l'acte I et III. Le schème structural se rattache à la composition musicale.

La structure de *Akropolis* est un peu différente. Dans la cathédrale s'éveillent tour à tour 1) les statues placées tout bas, 2) les gobelins de Troie placés plus haut, 3) les gobelins encore plus hauts de l'histoire de Jacob, 4) le David du sommet de l'orgue. Cette succession correspond à l'éveil toujours plus haut au sens figuré. Acte I. Toutes les statues éveillées sont des variations du même motif: la résurrection à la vie élémentaire, à l'amour, à l'ardeur du sang. Acte II. Le motif de l'amour physique, du bonheur biologique, présenté, en tonation mineure, par le personnage de Paris, au-dessus duquel s'élève le motif de la simple chevalerie, de l'honneur, de la défense de „l'âme“ — le motif d'Hector (éveil à la vie supérieure, spirituelle). Acte III. Le motif héroïque d'Hector, du chevalier sans reproche, ressuscité quasi dans la tonation mineure dans le personnage d'Esau, au-dessus duquel s'élève le motif de Jacob le ménager, propagateur de la vie biologique, protecteur et multiplicateur des créatures, doué de la grâce divine (non seulement le réveil personnel, mais aussi la propagation de la vie: transformation du motif de la force créatrice biologique de l'acte I). L'acte IV, après avoir récapitulé les trois actes précédents, dans trois hymnes de David, présente la synthèse des motifs antérieurs élevés au rôle de la création et de la propagation de la vie spirituelle, de la protection du plein développement intérieur de la nation (David). Un finale triomphal clôt la pièce composée entièrement en dehors de la logique des événements extérieurs et psychologiques, fondée sur le développement musical des motifs. Outre la composition l'auteur discute d'autres éléments musicaux des deux drames, p. ex. la stylisation du Génie dans *Wyzwolenie* sous la forme du chef d'orchestre, ou le rôle du chant onomatopéique des cloches dans *Akropolis*.

Le Chapitre IV commence par l'analyse de la *Nuit de Novembre* (*Noc Listopadowa*). Le caractère de ce drame et le rôle important

que le monde fantastique y joue renforcent la thèse du chapitre I concernant l'origine musicale de l'élément fantastique et symbolique chez Wyspiański. A) La continuité de nombreux motifs fantastiques exubérants. B) Leur hétérogénéité (aussi au point de vue de la composition) par rapport à la contingence des actions réelles qui s'adaptent, comme une action d'opéra, à la logique spécifique des éléments musicaux, à la suite des événements fantastiques. C) La nécessité de compléter précisément et exclusivement ces motifs-là dans le programme de la musique d'entre'acte ajouté par l'auteur. D) La parallélisme de deux motifs contraires; celui de dieux olympiens (Athéna, Nikè, Arès) et celui des dieux du mystère, de Kora et Déméter, qui sert de base à la logique musicale et à la composition du monde fantastique de la *Nuit*. En dehors du monde des dieux la *Nuit de Novembre* se rattache à *Wesele* par l'essai de montrer l'ensemble des impressions évoquées par une nuit d'automne (là de Bronowice, ici de Varsovie) quand les consciences commencent à jouer („ce qui se joue dans l'âme“). Les mêmes motifs: celui d'une nuit impressionnante et celui de l'âme humaine qui s'éveille, apparaissent dans les 14 scènes du début de l'*Achilleis*, quand Ménélas entend le chant de la mer et Ajax pour la première fois rencontre Marsyas jouant et le chant des flots réitéré apporte Penthésilée à Achille. La même „musique“ des événements intérieurs accompagne les derniers actes de *Bolesław Śmiały*, *Le retour d'Odusseus* et *Sigismond Auguste*. La dernière incarnation de l'harmonie intérieure, du jeu spirituel de la conscience, lié toujours profondément chez Wyspiański à la musique, c'est le jeune violoniste Joas dans les *Juges*.

Le chapitre V résume les résultats des analyses précédentes concernant toute l'activité créatrice du Poète, essaie d'établir le développement de l'influence de la musique dans le domaine du choix des mots, des comparaisons et des métaphores, de la structure de la phrase et de la strophe, de l'euphonie du vers, du type du dialogue et du monologue, de la présentation des personnages, de la composition des actes et des drames entiers, de l'atmosphère émotionnelle, de la symbolique, enfin des divers éléments du contenu. En marge, l'auteur parle des liens qui rattachent Wyspiański aux chants populaires de Pologne, de même qu'à quelques opéras. Il esquisse enfin les ressemblances et les différences du type de l'influence de la musique, entre l'activité créatrice de Wyspiański et celle de ses contemporains Kasprowicz, Miciński, Brzozowski, Staff etc. Il souligne surtout chez Wyspiański les rapports de l'atmosphère émotionnelle

de certains drames et du symbolisme des autres plutôt avec les ambitions musicales et les traditions d'opéra, qu'avec les influences de Maeterlinck ou de Hauptmann, encore moins avec le mysticisme du poète qu'on mettait souvent en relief.

Wyspiański ne crée pas les mythes, pour fuir du monde réel dans un monde de fantaisie, mais le plus souvent il met le monde fantastique au service du monde réel, par l'illustration musicale et la mise en relief des événements historiques ou contemporains.

La Société publie cette étude inachevée d'après le manuscrit posthume. L'auteur l'a laissée dans un état suffisamment avancé pour rendre cette publication possible et désirable. Le résumé est de la plume de l'auteur lui-même et correspond à l'ensemble du travail projeté. En le comparant avec le texte de l'étude, tel que nous le possédons, on voit que les cinq-sixièmes de l'ouvrage ont été exécutés. Il y manque une partie du chapitre IV, interrompu au milieu de considérations relatives à la *Nuit de Novembre*, et tout le chapitre V, d'un caractère synthétique, que l'auteur n'a pas eu le temps d'aborder.

СОКРАЩЕНИЕ

Во вступительной части автор осветил вопросы взаимоотношений между поэзией и музыкой вообще. Изложив взгляды, (а в частности Т. Шульца по его книге: „Музыка в литературном произведении“), согласно которым отрицается возможность точных научных утверждений по данному вопросу, автор, указывая на известные в истории культуры факты зависимости этих двух искусств, занимает противоположную позицию и делает заключение, что, если имеем факты идущие в тысячи, имеем право, а даже обязанность их исследования. Автор анализирует влияние музыки на звуковую сторону поэзии (ритм, рифма, ассонансы, аллитерации, интонация предложений и т. п.) и указывает, что поэзия в определённые периоды стремится приблизиться к музыке со стороны „эвфонии“. Автор рассматривает возможность влияния содержания музыки на содержание стиха или прозы, во-первых — во всякого рода „переложениях“ музыкальных произведений на литературный язык, во-вторых — в попытках поэтов приблизить неопределённые стихи к известному типу задушевных музыкальных произведений, входящих в широко понимаемую программную музыку. Далее рассматривает возможности воздействия музыки на композиционную сторону литературных произведений, обращая внимание на структуру произведения, основанную на двух перемежающихся контрастных мотивах, на вариации одного мотива, на раскрытии ведущего увертюрного замысла, на широком и полном использовании лейтмотивов и т. п. В заключении автор считает, что — несмотря на отличие двух искусств — поэзия пытается добиться эффектов, получаемых при помощи музыки, и что при изучении известных произведений или известных писателей невозможно обойтись без изучения музыки, которая была современна писателям.

В первой главе автор излагает первые попытки Выспянского в области драматических произведений, начиная с либретто. Разбирая самое раннее в творчестве Выспянского произведение „Даниель“, автор отмечает, (что находит и в последующих драмах поэта), ряд весьма важных моментов, какими являются напр. несамостоятельность литературного текста (перед чем-то подчиняющим, здесь — музыкой), переплетание партий диалогов (партий вокальных) с чистой музыкой (эхом увертюрных мотивов, балетной музыкой и т. п.), дуэтный характер диалогов, многочисленные припевы, исключительно музыкальная роль хора и т. п. Затем автор подвергает разбору „Легенду I“, возникшую из либретто п. наз. „Ванда“, и отмечает в ней немало оперных признаков: песни двух лирников, три вокальные баллады, многократность повторов отдельных строк, припевов, вариации словесных мотивов, далее — подробная музыкальная программа представленная Опеньскому, наконец — песни водяных и русалок во втором акте, с выявлением особой роли песни „Лети ласточка...“ Рассматривая третьи из парижских произведений Выспянского (подвергнутых

позднейшему исправлению в Кракове) — „Варшавянку“, автор подробно комментирует связь отдельных строф песен в наиболее решительных моментах драмы. В дальнейшем автор останавливается на разборе первой самостоятельной драмы Выспанского — „Легион“. Отмечает видную роль большого числа хоров, дуэтный тип диалогов, обилие припевов, повторение мотивов, связи с „Даниелем“ и „Легендой“. При всём этом прежде всего констатирует, что в „Легенде“ музыка всегда сопутствует появлению фантастических привидений (русалок, оборотней), а в „Легионе“ эти привидения имеют символический и аллегорический характер. Оперная, непосредственная, музыкальная стихийность (в связи со слабостью музыкально-технического образования поэта) постепенно утрачивается, а при этом фантастические привидения приобретают иной характер. Произносимое в тексте слово исполняет в дальнейшем сопутствующую роль не музыке, а сонму привидений и призраков. Музыка перерождается в полную настроения расплывчатость фантастических событий, которые проходят параллельно с реалистическими сценами и связывают отдельные части в одно целое. Характерный символический мир фантазии Выспанского отличается от символики других поэтов той же эпохи и в значительной степени вытекает непосредственно из „духа музыки“.

Вторая глава посвящена разбору „Свадьбы“. Автор начинает анализ с самых простых элементов и устанавливает, что в каждом из трех актов имеются свои, совершенно особенные: освещение сцены, музыкальный фон, проникающий из второй комнаты, темы разговоров, частично даже состав лиц, специфика подбора характерных слов, даже построение фраз и строение стиха. Влечет это за собой своеобразие тональности каждого акта и его индивидуализацию. Далее автор даёт собрание сравнений и метафор в области музыки, употребляемых в диалогах „Свадьбы“, воспроизводит многочисленные припевы, обращает внимание на музыкальное разнообразие мотивов отдельных картин и устных мотивов в диалогах, на лирическое обилие интимных высказываний, а также на то, что — хотя в громадном большинстве сцен ничего не происходит и поддерживается видимость нагромождения случайных разговоров — нельзя их перенести с одного места на другое; удерживает их трудно уловимое настроение, особенно близкое музыкальному, вечернему, полумрачному и пред-рассветному. Мимоходом лишь автор говорит о роли приведений в драме и о их связи с Словацким.

В третьей главе рассмотрены две драмы, в которых выступают исключительно фантастические или вымышленные персонажи. Поскольку в драмах исторических, мифических либо реалистических („Судьи“) действие дано как бы свыше, то здесь автор был сам его творцом. Нужно заметить, что Выспанский не любит ничего сам сочинять, а лишь — дополнять и комментировать. Поэтому не имея опоры в готовой схеме действия, эти драмы написал Выспанский, базируясь на иных, не фабулярных основаниях.

Первый акт „Освобождения“ состоит из следующих частей: А) Конрад среди реализма декораций, кулис, актёров и режиссёров. В) Большая массовая картина, в которой на первый план выдвигаются: 1) Кармазин и Голыш, 2) Председатель и Хор, 3) Проповедник и Хор, 4) Примас и Хор, 5) Арфистка; Отец и Сын; Старик и Дочери и т. д. С) Появление Геня. Третий акт начинается в момент окончания первого. Сначала имеем С) образ Геня, затем В) массовка с многочисленными сценами: 1) Кармазина и Голыша, 2) Пред-

седателя, 3) Старика и Дочерей, наконец А) Конрада среди реализма кулис и актёров. Таким образом третий акт составляет репризу мотивов первого акта, идущую в обратном порядке, причём мотив Конрада является как бы положительным мотивом Мицкевича, а Гений — контрастным его отрицанием. Второй акт вставлен между первым и третьим без тесной с ними связи. Вместо массовых колоритных сцен — разговор во мраке всегда с одной маской, вместо нескольких персонажей — на сцене все время сам один Конрад; заключительной является тихая колядная сцена с зажжённой ёлкой и Гестия с факелом домашнего очага. По своему строению драма в целом имеет композицию концерта — симфонии, в которой между двумя богатыми аллегро (причём второе скомпоновано в обратном порядке) вставлено тихое анданте, в котором главную партию исполняет соло Конрад, а не большой симфонический оркестр многочисленных участников первого и третьего акта. Схема построения драмы связана с музыкальной композицией.

Несколько иначе в „Акрополе“. Там поочерёдно в святыне пробуждаются 1) наиболее низко расположенные скульптурные маски, 2) несколько выше-троянские гобелены, 3) ещё выше-гобелены из „Hstoria Jacobi“, наконец 4) Давид над органом. Эта последовательность соответствует высшей форме пробуждения, понимаемом в переносном смысле. Первый акт. Все ожившие скульптурные маски — это различные вариации того же самого мотива: пробуждения из мертвых к элементарной жизни, к любви, к жару крови. Второй акт. Мотив физической любви, биологического счастья представлен в минорной тональности и олицетворён в образе Париса, а над ним возвышается мотив прямолинейного благородства, чести, защиты „души“ — мотив Гектора (пробуждение к высшей жизни духовной). Третий акт. Героический мотив „Гектора“, прямолинейного воина, воскрешённый как бы в минорной тональности в образе Исава, над которым опять-таки возвышается другой мотив: хозяйственника — Якова, создающего около себя биологическую жизнь, опекуна и размножателя создания одарённого высшей благодатью (не только личное пробуждение, но и создание около себя жизни — преображённый мотив биологической, плодящей силы с 1-го акта).

Четвёртый акт, по повторении трёх предыдущих актов в трёх гимнах Давида, даёт синтез предыдущих мотивов, которым присвоена роль создания и утверждения духовной жизни, покровительства над полным, внутренним развитием народа (Давид). Финалом триумфа заканчивается произведение, созданное без логической связи внешних событий или психологических переживаний, а лишь основанное на музыкальном развитии мотивов. Кроме композиции автор рассматривает иные музыкальные моменты в этих двух драмах, напр. образ Гения в „Освобождении“ как дирижёра оркестра либо роль онomatопеической песни колоколов в „Акрополе“.

Четвёртую главу открывает анализ „Ноябрьской ночи“. Огромная роль фантастического мира в этой драме и её характер подтверждают тезис главы первой о музыкальном происхождении фантастики и символики у Выспянского. А) Непрерывность и обилие богатства фантастических мотивов. В) Их гетерогенный характер (равно как и композиции) при наличии случайности реальных действий, приравливающих, как действие в опере, к своеобразной логике музыкальных элементов, к продолжениям фантастических событий. С) Необходимость дополнения этих, и только этих мотивов, в приложенной поэтом

программе антрактной музыки. Д) Параллельность двух противоположных мотивов: олимпийских богов (Афины, Ники, Арея) и богов мистерии (Коры и Деметры) как основание музыкальной логики и композиции фантастического мира „Ночи“. „Ноябрьская ночь“, исключая мир богов, связана со „Свадьбой“ попыткой передачи полноты настроений осенней ночи (там-броновицкой, здесь — варшавской), когда начинаются игры душ („что кому в душе звучит“). Те же мотивы: настроений ночи и пробуждающейся человеческой души показаны в 14 сценах „Ахиллеса“, когда Менелай слышит пение моря, а Эа первый раз встречает играющего Марсиаса, возвращающиеся к Ахиллесу песни волн приносят Пентисилею. Та же „музыка“ внутренних переживаний сопутствует последним актам „Болеслава Смелого“, „Возвращения Одиссея“ и „Сигизмунда Августа“. Последним воплощением внутренней гармонии, духовной игры совести, что у Выспянского полно и глубоко связывается с музыкой, является молодой скрипач Иоас в „Судьях“.

Пятая глава подводит итоги предыдущих анализов на протяжении всего творчества поэта, пытается установить развитие воздействия музыки в области подбора слов, предложений и строф, эвфонии стиха, типа диалога и монолога, появления персонажей, композиции актов и целых драм, настроенности, символики, а также тематических связей. Автор рассматривает также связи Выспянского с польской народной песней и некоторыми операми. Наконец устанавливает сходства и различия влияния музыки между творчеством Выспянского и творчеством современных ему — Каспровича, Мициньского, Бжозовского, Стаффа и др.

Автор подчеркивает связь у Выспянского между настроением одних драм и символизмом других с музыкальными амбициями и оперными традициями в большей степени, чем с влиянием Метерлинка либо Гауптманна, а еще меньше с ранее приписываемым поэту мистицизмом.

Выспянский не создаёт мифов с тем, чтобы бежать от мира реального в мир фантастический, но мир фантастический чаще всего выполняет служебную функцию, служит для музыкальной иллюстрации и выявления действительных исторических или современных сцен.

Общество печатает труд Маковецкого из посмертного досье, хотя и не является он законченным. Автор однако достаточно его разработал для того, чтобы мог быть издан. Сокращение сделано самим автором и труд представлен полностью. Сравнивая это сокращение с помещаемым трудом, убеждаемся, что автором выполнено $\frac{5}{6}$ намеченной работы. Недостаёт части главы четвёртой, которая прерывается незаконченными рассуждениями о „Ноябрьской ночи“ Обобщающей главы пятой автор не успел написать.

ANEKS

Przedruk z wyd. Sprawozdania TNT nr 4 (1 I — 31 XII 1950)
Toruń 1952

Posiedzenie naukowe dnia 19 IV 1950 r.

Członek Wydziału Tadeusz Makowiecki przedstawia pracę własną: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego (La musique dans les oeuvres de Wyspiański)*.

Rozdział wstępny poświęcony został omówieniu stosunków między poezją a muzyką w ogólności. Po zreferowaniu stanowisk (m. i. książki T. Sulca: *Muzyka w dziele literackim*), negujących możliwość naukowo ścisłych twierdzeń na ten temat — autor przeciwstawia się im, a wykazując ile w historii kultury znamy faktów współzależności obu sztuk — konkluduje, że skoro mamy tysiączne fakty, mamy też prawo, a nawet i obowiązek ich zbadania. Następnie autor analizuje wpływ muzyki na stronę dźwiękową poezji (rytm, rym, asonanse, aliteracje, frazy intonacyjne itd.) wykazując, jak poezja w pewnych okresach stara się zbliżyć do muzyki od strony „eufonii“. Dalej rozważa możliwość wpływu treści muzyki na treść wiersza czy prozy, po pierwsze we wszelkiego typu „przekładach“ określonych utworów muzycznych na język literacki, po wtóre w usłowaniach poetów zbliżania „niedookreślonych“ wierszy do pewnego typu nastrojowych utworów muzycznych z zakresu szeroko pojętej muzyki programowej. Wreszcie rozważa możliwości oddziaływania muzyki na stronę kompozycyjną utworów literackich zwracając uwagę na opieranie struktury utworu o przeplatania dwóch motywów kontrastowych, o wariacje jednego motywu, wychodzenie z zapowiedzi uwerturowych, szerokie i częste stosowanie leitmotiwów itd. W rezultacie dochodzi do wniosku, że — mimo dystansu między obu sztukami — poezja w pewnych okresach stara się zbliżyć różnymi sposobami do efektów osiągniętych przez muzykę i że chcąc poznać pewne dzieła literackie czy pewnych pisarzy nie podobna jest pominąć w badaniach tej muzyki, z którą ci pisarze współżyli.

W rozdziale I autor omawia pierwsze próby dramatyczne Wyspiańskiego, zaczynając od librett. Analizując najwcześniejszego *Daniela* stwierdza szereg cech ważnych także w późniejszych dramatach poety jak np.: niesamodzielność tekstu literackiego (wobec czegoś nadrzędnego, tu — muzyki), przeplatanie partii dialogowych (a więc śpiewanych) czystą muzyką (echami motywów uwertury, muzyką baletową itp.), duetowy charakter dialogów, liczne refreny, wybitnie muzyczną rolę chórów itd. Następnie omawia *Legendę I* powstałą z libretta pt. *Wanda*, stwierdzając w niej wiele pozostałości operowych: pieśni dwóch lirników, 3 ballady śpiewane, wielokrotne powtarzanie pewnych strof,

refrenów, wariacje motywów słownych, dalej szczegółowy program muzyki przedstawiony Opieńskiemu, wreszcie śpiewy wodników i rusałek w akcie II, podkreślając szczególnie rolę piosenki „Jaskółko leć“. Omawiając trzeci z paryskich utworów Wyspiańskiego (później poprawionych w Krakowie), *Warszawiankę*, autor szczegółowo komentuje związek poszczególnych strof pieśni z rozwojem akcji oraz rolę kompozycyjną muzyki, pojawiającej się zawsze w momentach decydujących dramatu.

Wreszcie poddaje uwadze pierwszy samodzielny dramat Wyspiańskiego *Legion*. Zauważa w nim znamienne rolę licznych chórów, duetowy typ dialogów, liczne refreny, nawroty motywów, związki z *Danielem i Legendą*. Nade wszystko jednak stwierdza, że w *Legendzie* muzyka zawsze towarzyszy pojawianiu się widm fantastycznych (rusałek, wilkołaków) — w *Legendzie* zaś te same zjawy mają charakter symboliczny, alegoryczny. Żywioł muzyczny bezpośrednio operowy (wobec słabości wykształcenia muzyczno-technicznego poety) zanika stopniowo, natomiast zjawy fantastyczne nabierają innego charakteru. Słowo mówione w tekście spełnia dalej rolę towarzyszącą nie wobec muzyki, lecz wobec świata widm i zjaw. Muzyka przeradza się w nastrojową płynność zdarzeń fantastycznych, które idą równoległe ze scenami realistycznymi i spajają w jedną całość fragmenty. Typowy dla Wyspiańskiego symboliczny świat fantazji różni się od symbolów innych poetów tego okresu i w znacznej mierze wpływa bezpośrednio z „ducha muzyki“.

Rozdział II poświęcony jest analizie *Wesela*. Autor zaczyna od najprostszyc składników i stwierdza, że w każdym z trzech aktów zupełnie odrębne jest oświetlenie sceny, tło muzyczne dochodzące z drugiej izby, tematyka rozmów, częściowo nawet skład osób, odmienny dobór słów charakterystycznych, nawet budowa zdań i budowa wiersza. Powoduje to odrębną tonację każdego aktu, jego indywidualizację. Następnie autor gromadzi porównania i metafory z zakresu muzyki używane w dialogach *Wesela*, przypominając bardzo liczne przyśpiewki, zwraca uwagę na muzyczną wariacyjność pewnych motywów obrazowych oraz czysto słownych w dialogach, na nadmiar liryki zwierzeń, wreszcie na to, że — chociaż w olbrzymiej większości scen nic się nie dzieje, że zdają się być zbiorem przypadkowych rozmów — nie sposób ich przesunąć z miejsca na miejsce: trzyma je trudno uchwytna nastrojowość, szczególnie zbliżona do muzycznej, wieczoru, północy i przedświt. Marginesowo omawia autor rolę widm w dramacie i ich związki ze Słowackim.

W rozdziale III omówione zostały dwa dramaty: *Wyzwolenie* i *Akropolis*, jedyne dwa dramaty Wyspiańskiego, w których występują wyłącznie postaci fantastyczne lub fikcyjne. Gdy w dramatach historycznych, mitologicznych, czy w realistycznych *Sędziach* akcja jest jakby z góry dana, tu autor musi ją sam skomponować (a Wyspiański, nie lubił niczego zmyślać, raczej uzupełniać, interpretować). Toteż nie mając oparcia w strukturze gotowej akcji, dramaty te skomponował na innych, pozafabularnych podstawach.

Akt I *Wyzwolenia* składa się z następujących części: A) Konrad wśród realizmu dekoracji, kulis, aktorów, reżyserów, B) wielki obraz zbiorowy, gdzie kolejno wychodzą na plan pierwszy 1) Karmazyn i Hołysz, 2) Prezes i Chór, 3) Kaznodzieja i Chór, 4) Prymas i Chór, 5) Harfiarka; Ojciec i Syn, Starzec i Córki itd. C) pojawia się Geniusz. Akt III zaczyna się w chwili zakończenia

aktu I, najpierw mamy C) postać Geniusza, potem B) zbiorowość z licznymi scenami 1) Karmazyna i Hołysza, 2) Prezesa, 3) Starca i Córek, wreszcie A) Konrada wśród realizmu kulis i aktorów. Mamy więc w akcie III jakby reprzyję motywów aktu I idącą w porządku odwrotnym; przy tym motyw Konrada jest jakby pozytywnym motywem mickiewiczowskim, gdy Geniusz — kontrastowym zaprzeczeniem. Akt II został wstawiony między I i III bez ścisłych z nimi związków. Zamiast zbiorowych barwnych scen — rozmowa w mroku zawsze z jedną maską, zamiast wielu postaci — jeden Konrad wciąż na scenie, w zakończeniu cicha scena kołędowa przy oświetlonym drzewku i Hestia z pochodnią domowego ogniska. Całość dramatu wyraźnie ma budowę koncertu symfonii, gdzie między dwa bogate allegra (przy tym drugie skomponowane w porządku odwrotnym) wstawiono przyciszone andante, w którym główną rolę gra solo — Konrad, nie wielka symfoniczna orkiestra licznych postaci z aktu I i III. Schemat strukturalny wiąże się z kompozycją muzyczną.

Nieco inaczej w *Akropolis*. Tam po kolei budzą się w katedrze 1) najniższe umieszczone rzeźby, 2) nieco wyższe gobeliny trojańskie, 3) jeszcze wyższe gobeliny z „historii Jacobi“, 4) Dawid ze szczytu organów. Ta kolejność odpowiada coraz wyższemu przebudzaniu się w sensie przenośnym. Akt I. Wszystkie czywione rzeźby — to różne wariacje tego samego motywu: budzenia się z martwych do życia elementarnego, do miłości, do gorącości krwi. Akt II. Motyw miłości fizycznej, szczęścia biologicznego ukazany jakby w tonacji minorowej w postaci Parysa, ponad niego postawiony heroiczny motyw prostolinijnej rycerskości, honoru, obrony „duszy“ — motyw Hektora (przebudzenie się do wyższego życia — duchowego). Akt III. Motyw bohaterski „Hektorowy“ prostolinijnego wojownika wskrzeszony jakby w tonacji minorowej w postaci Ezawa, ponad niego bohatersko podniesiony motyw Jakuba gospodarnego, krzewiciela życia biologicznego wokół siebie, opiekuna i pomnożyciela stworzenia, obdarzonego łaską boską (nie tylko osobiste przebudzenie się, ale i tworzenie życia wokół siebie: przetworzony motyw biologicznej siły płodzącej z aktu I). Akt IV, po zrekapitulowaniu trzech aktów poprzednich w 3 hymnach Dawida daje syntezę poprzednich motywów podniesionych do roli twórczości i krzewienia życia duchowego, opieki nad pełnym wewnętrznym rozwojem narodu (Dawid). Triumfalny finał zamyka sztukę skomponowaną całkowicie z pominięciem logiki zewnętrznych wydarzeń czy psychologicznych przeżyć, opartą na muzycznym rozwijaniu motywów. Poza kompozycją autor omawia inne elementy muzyczne w obu dramatach, np. stylizację Geniusza w *Wyzwoleniu* na dyrygenta orkiestry, lub rolę onomatopeicznej pieśni dzwonów w *Akropolis*.

Rozdział IV zaczyna się od analizy *Nocy Listopadowej*. Wielka rola świata fantastycznego w tym dramacie i jego charakter popierają tezę rozdziału I o muzycznej genezie fantastyki i symboliki Wyspiańskiego. A) Ciągłość licznych bujnych motywów fantastycznych. B) Ich heterogeniczność (także kompozycyjna) wobec przypadkowości działań realnych, naginających się, jak akcja w operze, do swoistej logiki elementów muzycznych, do ciągów wydarzeń fantastycznych. C) Konieczność uzupełnienia tych właśnie i tylko tych motywów w dodanym przez poetę programie muzyki antraktowej. D) Równoległość dwu przeciwnych motywów; bogów olimpijskich (Ateny, Nike, Aresa) oraz bogów z misterium Kory i Demeter, jako podstawa muzycznej logiki i kompozycji

świata fantastycznego Nocy. Poza światem bogów *Noc listopadowa* wiąże się z *Weselem* przez próbę ukazania pełni nastrojów jesiennej nocy (tam bronowickiej, tu warszawskiej)) gdy zaczynają grać sumienia (co się komu w duszy gra). Te same motywy: nastrojowej nocy i budzącej się duszy ludzkiej ukazane w pierwszych 14 scenach *Achilleis*, gdy i Menelaus słyszy śpiew morza i Ajas pierwszy raz spotyka grającego Marsjasza i do Achillesa nawroty pieśni fal przynoszą Pentezileę. Taka sama „muzyka“ wewnętrznych przeżyć towarzyszy ostatnim aktom *Bolesława Śmiałego*, *Powrotu Odyssa* i *Zygmunta Augusta*. Wcieleniem ostatnim wewnętrznej harmonii, duchowej gry sumienia, stale i głęboko wiążącej się dla Wyspiańskiego z muzyką, jest młody skrzypek Joas w *Sędziach*.

Rozdział V sumuje wyniki poprzednich analiz, na przestrzeni całej twórczości poety, próbuje ustalić rozwój oddziaływania muzyki w zakresie doboru słów, porównań i metafor, budowy zdania i strofy, eufonii wiersza, typu dialogu i monologu, ukazywania postaci, kompozycji aktów i całych dramatów, nastrojowości, symboliki, wreszcie związków treściowych. Marginesowo omawia związki Wyspiańskiego z polską pieśnią ludową oraz z niektórymi operami. Wreszcie szkicuje podobieństwa i różnice w typie oddziaływania muzyki między twórczością Wyspiańskiego a twórczością współczesnych Kasprowicza, Micińskiego, Brzozowskiego, Staffa i in.

Szczególną uwagę zwraca na związek u Wyspiańskiego nastrojowości pewnych dramatów oraz symbolizmu innych w silniejszym stopniu z ambicjami muzycznymi i tradycjami operowymi niż z wpływami Maeterlincká czy Hauptmann'a, a jeszcze mniej z podkreślanym dotąd mistycyzmem poety.

Wyspiański nie tworzy mitów, aby w świat fantastyki uciekać ze świata realnego, ale najczęściej właśnie zaprzęga świat fantasyczny do funkcji służebnej, do muzycznego ilustrowania i uwypuklania autentycznych scen historycznych czy współczesnych.

SPIS TREŚCI

	Str.
Przedmowa	V
Wstęp:	
POEZJA A MUZYKA	1
Rozdział pierwszy:	
LIBRETTA I DRAMATY MŁODOŚCI. LEGION	30
Rozdział drugi:	
UWAGI O WESELU	47
Rozdział trzeci:	
WYZWOLENIE, AKROPOLIS	72
Rozdział czwarty:	
NOC LISTOPADOWA	85
Bibliografia	91
Résumé	93
Сокращение	99
Aneks	103

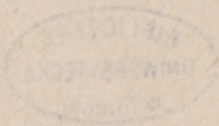


110,

Biblioteka Główna UMK



300042552355



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

917372

Biblioteka Główna UMK



300042552355