

Styl późny w muzyce,
literaturze i kulturze

3



NR 3523

Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze

Tom 3

pod redakcją
Eugeniusza Knapika
Agnieszki Woźniakowskiej
Wojciecha Stępnia
Jarosława Szurmana

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2016

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzenci
Paweł Frelik
Marcin Gmys
Marta Szoka

Spis treści

Wstęp 7

ROKSANA RAŁ-NIEMECZEK

Problem schyłku w procesie przekształceń genologicznych. Teoretycznoliterackie rozważania na temat polskiego klasycyzmu oświeceniowego 9

SŁAWOMIR KACZOR

Empire jako styl późny w perspektywie myśli filozoficznej Georga Wilhelma Friedricha Hegla 26

STANISŁAW KOSZ

Klavierstücke op. 118 Johannesa Brahmsa. Zbiór czy cykl? 38

JOLANTA SZULAKOWSKA-KULAWIK

Francuski muzyczny symbolizm stylu późnego. *L'esprit français* w obrazie dworskiej sztuki XV-wiecznej Burgundii i sztuki elit końca XIX wieku 50

WOJCIECH STĘPIEŃ

Trio d-moll op. 120 i ostatnia faza twórczości kameralnej Gabriela Fauré 78

ILONA DULISZ

IV Symfonia op. 58 i poemat na organy solo *In paradisum* op. 61 Feliksa Nowowiejskiego wobec różnych koncepcji stylu późnego w muzyce 100

IWONA ŚWIDNICKA

Stylistyczne przemiany twórczości Sergiusza Rachmaninowa 117

BOGUMIŁA MIKA

Między prawdą a mitem, czyli styl późny w muzyce Gustawa Mahlera 135

DARIUSZ PESTKA

Oscar Wilde, James Joyce, Flann O'Brien. Różne oblicza schyłkowości w procesie relatywizacji absolutu 149

ALINA MITEK-DZIEMBA

Styl późny w służbie sztuki życia. O późnej poezji Davida Herberta Lawrence'a 168

MARCIN TRZĘSIOK

O kończeniu i rozpoczynaniu, czyli co się rodzi, gdy przemija postać świata 189

Noty o autorach 197

Wstęp

Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, tom trzeci, jest zapisem wykładów wygłoszonych na konferencji, trwającej od 17 do 19 listopada 2014 roku, zorganizowanej przez Instytut Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach oraz Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Śląskiego. Było to już trzecie spotkanie z cyklu „styl późny”, które zgromadziło muzykologów, teoretyków muzyki, literaturoznawców, historyków sztuki, kulturoznawców i filozofów. Tom drugi został wydany w 2006 roku. Po upływie dziesięciu lat zagadnienia „późności” i „schyłkowości” nie straciły na aktualności, czego najlepszym dowodem są artykuły zawarte w niniejszej publikacji.

Tom trzeci zawiera artykuły dotyczące tematyki stylu późnego od XVIII wieku. Otwiera go tekst Roksany Rał-Niemeczek, który stanowi próbę analizy najważniejszych procesów genologicznych, jakie miały miejsce od czasów starożytności aż po dobę klasycyzmu postanisławowskiego. Przedmiotem refleksji autorki są polskie poetyki oświeceniowe Golańskiego, Dmochowskiego oraz Krasickiego. W kręgu późnego oświecenia pozostaje także artykuł Stanisława Kaczora, dotyczący zagadnienia stylu późnego w perspektywie myśli filozoficznej Hegła. Autor umiejscawia styl *empire* w kontekście całej epoki oraz myśli samego filozofa. Stanisław Kosz pisze natomiast o *Klavierstücke* op. 118 spóźnionego klasyka XIX wieku – Johanna Brahmsa. W swoim artykule zastanawia się, jakie przesłanki dostarczają wniosków, aby dzieło to nie tylko traktować jako zbiór, ale też uznać za cykl utworów powiązanych wspólną ideą muzyczną. Jolanta Szulakowska-Kulawik poświęca swój tekst porównaniu muzyki szkoły burgundzkiej XV wieku z twórczością francuskich kompozytorów końca XIX wieku – Chaussona, Hahna, Ravela i Capleta. Poszukując wspólnych mianowników pomiędzy dwoma odległymi epokami, autorka opiera się na teorii Gustawa R. Hockego o podobieństwie pomiędzy manieryzmem i surrealizmem europejskim. Pozostając w kręgu muzyki francuskiej, Wojciech Stępień dokonuje

analizy *Tria fortepianowego d-moll* op. 120 Gabriela Fauré w kontekście późnych dzieł kameralnych tego twórcy. Autor odkrywa jednorodność materiału tematycznego kompozycji, wykorzystując analizę paradygmatyczną Jeana-Jacques'a Nattieza oraz wykazuje podobieństwo struktur melodycznych *Tria* do chorału gregoriańskiego. Dwa późne dzieła Feliksa Nowowiejskiego, *IV Symfonię* op. 58 i *Poemat „In paradisum”* op. 61, przybliżyła w swoim tekście Ilona Dulisz. Stara się wykazać związek pomiędzy faktami z życia kompozytora oraz sytuacją historyczną w kontekście teorii stylu późnego Tomaszewskiego, Wallisa, Dahlhaus'a oraz Adorna. Przedmiotem analizy Iwony Świdnickiej są przemiany stylistyczne twórczości Sergiusza Rachmaninowa. Autorka odpiesza zarzuty tych krytyków, którzy oskarżają Rachmaninowa o eklektyzm, i przedstawia cechy stylu indywidualnego tego twórcy, koncentrując się przede wszystkim na charakterystycznych motywach: sygnaturki, losu, *Dies irae*, dzwonu, na „akordzie rachmaninowskim” oraz predylekcji kompozytora do określonego typu tonacji. Interesujący obraz dzieł Gustawa Mahlera wyłania się z tekstu Bogumiły Miki. Bazując na koncepcji „stylu późnego” sformułowanej przez Verę Micznik, autorka rewiduje stanowisko często wykazywanej przez muzykologów „późności” muzyki tego kompozytora. Wychodząc od analizy procesu relatywizacji absolutu, Dariusz Pestka śledzi zjawisko stylu późnego w twórczości trzech pisarzy brytyjskich końca XIX i początku XX wieku, Oscara Wilde'a, Jamesa Joyce'a oraz Flanna O'Briena. Ukazuje dzieła tych twórców w opozycji do ówczesnych trendów, przedstawiając trzy odrębne postawy artystyczne wobec zjawiska „schyłkowości”. Dopełniając wątek pisarzy brytyjskich, Alina Mitek-Dziemba koncentruje się na analizie późnych dzieł poetyckich Davida Herberta Lawrence'a poprzez pryzmat estetyki egzystencji oraz pracy Edwarda Saida *On Late Style*. Tom zamyka filozoficzny artykuł Marcina Trzęsioka, który omawia retorykę dynamicznej statyczności, kreśląc perspektywę nowego paradygmatu filozoficznego, rodzącego się w wyniku wyczerpania się idei postępu i „historii ukierunkowanej”.

Zarówno w tomie trzecim, jak i czwartym staraliśmy się oddać interdyscyplinarny charakter konferencji, konfrontując tematykę ściśle muzyczną z perspektywą literacką, filozoficzną oraz ogólnokulturową. Mamy nadzieję, że obie publikacje będą cennym wkładem w dyskusję na temat zjawiska „późności” w kulturze i pomogą zrozumieć nowe tendencje pojawiające się we współczesnej kulturze i sztuce, dając możliwość szerszego spojrzenia na nie przez pryzmat poprzednich epok.

Redaktorzy

Roksana Rał-Niemeczek

UNIWERSYTET OPOLSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

Problem schyłku w procesie przekształceń genologicznych

Teoretycznoliterackie rozważania na temat polskiego klasycyzmu oświeceniowego

Problemu schyłkowości w kontekście struktur genologicznych można by się dopatrywać na gruncie każdej z epok literackich, które zaowocowały wykształceniem nowych form gatunkowych. Bardziej złożone spektrum badań implikuje konieczność analizy całych klasyfikacji gatunkowych, które szczególnie silnie zaznaczyły swą obecność w dziejach europejskiego klasycyzmu. Zastosowanie pojęcia „schyłku” jest tu umownym terminem, mieszczącym w swoim zakresie zjawiska obrazujące konkretny gatunek literacki w krańcowym stadium pierwotnej czystości gatunkowej. Należy mieć tu na uwadze: procesy przekształceniowe, powstawanie krzyżówek gatunkowych, przesunięcie w obrębie wyznaczników rodzajowych, występowanie przeformułowań definicyjnych czy też mieszanych struktur.

Charakter zmian genologicznych między epokami wynikał z płynności statusu gatunkowego. Miało to wpływ na konieczność zaistnienia przełomowych faz odchodzenia od postulatów antyku. W XVII stuleciu europejska poetyka nie korzystała już w tak dużym stopniu ze starożytnego dorobku. Wraz z tym, jak przestała dysponować wspólnym modelem teorii antycznej, doszło do ekspansji historiozofii, oddziałującej na świadomość literacką, oraz do wzmożenia przewartościowania tradycyjnego modelu antycznego. Renesansowe wzory postaw wobec kulturowego oraz literackiego dorobku starożytności poczęły rodzić coraz większe wątpliwości u czytelników i teoretyków. Zaczęto otwarcie komentować, a tym samym poddawać osądowi, antyczną twórczość, czemu towarzyszył rozwój zmysłu historycznego. Jednocześnie, pomimo powolnego „odcinania się” przez teoretyków od antyku, nie udało się zdegradować pozycji tej epoki jako głównego źródła oddziałującego na sztukę. Okazało się, że paradoksalnie,

pomimo napływu nowoczesnych tendencji teoretycznych, istota oddziaływania antyku, znajdującego się przecież wówczas w swej schyłkowej fazie, była ciągle niewyczerpana oraz na tyle silna, że bez niej twórcy następnych klasyfikacji gatunkowych nie byłiby w stanie zbudować nowszych odmian typologii genologicznych. W związku z tym na płaszczyźnie gatunkowej na przełomie XVII i XVIII wieku późny wymiar estetycznych postulatów starożytności był pojmowany jako jedyne i ciągle dojrzałe rozumienie teorii literatury.

Wiadomo skądinąd, że wpływy genologii starożytnej nie odnowiły się dopiero w okresie oświecenia. Już u początków nowożytnej myśli genologicznej dostrzegano realizację wyraźnych powinowactw z tradycją śródziemnomorską. Widać to zarówno w kulturze, jak i w pierwszych próbach klasyfikacji dokonań poetyckich, bazujących na myśli Platona, Arystotelesa, Horacego czy Kwintyliana. Europejska myśl genologiczna czasów oświecenia zaczęła sytuować się w pozycji kontrapunktu do epok dawnych, co było przyczyną ustalenia się dwóch źródeł wpływów genologicznych, takich jak, po pierwsze, dawna tradycja śródziemnomorska, po drugie, respektowanie postulatów z pism teoretycznych zweryfikowanych i usystematyzowanych przez przedstawicieli francuskiego klasycyzmu, między innymi przez Pierre'a de Ronsarda, Jeana Chapelaina, Nicolasa Rapina, czy Nicolasa Boileau¹, które kreowały wizję rzeczowych argumentów estetycznych, z powodzeniem wpisując się w aktualne trendy oświeceniowej natury.

Poetyka epok dawnych wykształciła myśl genologiczną zdominowaną przez teorie platońskie. Liczne nawiązania do postulatów dawnego myśliciela zauważono u późniejszych badaczy, w tym u Diomedesa, który w swoim dziele *Ars grammatica* utrwalił troisty podział literatury pięknej. Diomedes osadził swoje rozważania na istocie podmiotu mówiącego, wyróżniając tzw. *genus dramaticum*, inaczej *dialogus*, stanowiącego odpowiednik platońskiego *mimesis*, który realizował się poprzez wypowiedzi postaci stworzonych przez autora. Zalicza się do niej gatunki dramatyczne, na przykład tragedię i komedię. Drugą wyszczególnioną przez Diomedesa grupą jest *genus enarrativum*, inaczej *narratio simple*, która jest wypowiedzią samego poety. Natomiast kategoria tzw. *genus commune*, zwana też *mixtum*, to utwór stanowiący połączenie narracji autorskiej oraz przytoczonych wypowiedzi postaci kreowanych przez autora². Wedle tego podziału lirykę zaklasyfikowano zarówno do *genus narrativum*, jak i do *genus mixtum*. Bywało jednak też tak, że lirykę umieszczano poza granicami poezji, ponieważ występowały trudności w zastosowaniu do niej kategorii *mimesis*. Tak

¹ Zob. Ph. V. THIEGEM: *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*. Warszawa 1971, s. 37–62.

² Zob. M. BUNSON: *Encyclopedia of the Roman Empire*. New York 1994, s. 178.

sformułowana typologia stanowiła podwaliny krystalizującej się przez wieki trychotomii.

Korelacje z *Ars grammatica* Diomedesa sygnalizują analogiczną genezę funkcjonującego w świadomości czytelniczej tzw. dualnego podziału na rodzaje oraz podległe im gatunki lub, jak zaznaczał Żbikowski: „[...] na gatunki, które bądź to klasyfikacji rodzajowej się wymykają, bądź też z różnych powodów reprezentują jedyny i zarazem najwyższy stopień ogólności, nie implikując w ogóle istnienia jakichkolwiek nadrzędnych wobec nich konstrukcji pojęciowych”³.

Troista typologia, stworzona na podstawie elementów strukturalno-językowych, została zastąpiona w drugiej połowie XVII wieku przez typologię opartą na konkretnych właściwościach poszczególnych gatunków. W związku z tym również nomenklatura rodzajów poetyckich poddana została istotnej przemianie, bowiem „liryka” zastąpiła zarówno *narratio simple*, jak i *genus dramaticum*. Natomiast „epika” wyparła *genus mixtum*. Przekształceniu ulegała również terminologia nazw trójczłonowego podziału poezji. Szczegółowe właściwości liryki, dramatu czy epiki przybrały z czasem tę samą rangę ważności. Teresa Michałowska tłumaczyła to jako przekształcenie nazw rodzajowych, a także ich konotacji, wskutek czego nastąpiło przesunięcie w denotacji nazw, a tym samym zmieniła się radykalnie zakres pojemności gatunkowej, zwykle poszerzając się⁴.

Dalsze zmiany zapoczątkowała estetyka baroku, która doprowadziła do swoistego wyparcia kwestii gatunkowych, w rezultacie zapoczątkowując proces zanikania myśli genologicznej w tej epoce. Nastąpiło osłabienie więzi z antykiem oraz równoczesne skupienie literatury na sztuce religijnej. Problematyczne kwestie dla genologii staropolskiej wynikały z chwiejności semantycznej podstawowych pojęć genologicznych, jak również dowolności i arbitralności w ustalaniu struktur gatunkowych przypisanych do danego rodzaju⁵.

Kolejny już etap ewolucji genologicznej wymusił zastąpienie troistego podziału genologicznego wieloczęściowym podziałem, który musiał sprostać warsztatowej praktyce pisania wierszy. Odbywało się to niejako na zasadzie rozszerzania zawartości pojęć rodzajowych na potrzeby praktyki szkolnej⁶. Taki stan rzeczy wymusił skoncentrowanie większej uwagi na szczególowości przepisów oraz reguł gatunkowych, jak również na konkretnych przykładach tekstów, stanowiących odnośniki w definicjach poszczególnych *species*.

3 P. ŻBIKOWSKI: *Teoria genologiczna klasycyzmu postanisławowskiego*. W: IDEM: *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*. Warszawa 1999, s. 150.

4 T. MICHAŁOWSKA: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 69, 72.

5 P. ŻBIKOWSKI: *Teoria genologiczna...*, s. 158.

6 Ibidem, s. 154.

Nakładanie się na siebie dwóch planów klasyfikacji, czyli tradycyjnego podziału dwuczęściowego i systemu wieloczęściowego, stało się przyczyną płynności pojęć, oscylujących w staropolskiej genologii pomiędzy gatunkiem a rodzajem, a także wszelkiej niestabilności semantycznej samych terminów. Wobec tego genologia staropolska, wkraczając w okres klasycyzmu oświeceniowego, była obciążona problemem metodologicznych oraz genologicznych sprzeczności. W miarę nasilania się zjawiska, u progu oświecenia, obserwujemy powrót do teorii uznawanych wcześniej za schyłkowe. Dzieje się tak choćby za sprawą ponownej aktualizacji genologicznych rozważań Diomedesa, które wywarły znaczący wpływ na świadomość genologiczną epoki oświecenia, jak również stanowiły podporę w szkolnictwie, będąc jedyną wówczas aktualną systematyką tego typu.

* * *

Teoretyczne tendencje przejawiające się w europejskiej genologii istotnie wpływały na ewoluowanie myśli genologicznej w Polsce. Przepaść czasowa oraz kulturowa wykształciły wiele niezależnych od siebie czynników, wpływających na klasycystyczne postrzeganie gatunków oraz kategorii nadgatunkowych. Wśród polskich teoretyków, pomimo bliskości wpływów zachodnich teoretyków, autorytet Arystotelesa, Diomedesa i Horacego był wciąż aktualny. Bez wątpienia, rozważania starożytnych uczonych w ciągu wielu lat podlegały wielokrotnym reinterpretacjom, niemniej jednak ściśle korespondowały z ewolucją świadomości genologicznej w polskim oświeceniu. Niemale znaczenie dla XVIII- i XIX-wiecznej myśli klasycystycznej, w tym również dla kształtującego się polskiego oświecenia, miał ustanowiony w czasach stanisławowskich kanon literacki, tzw. *bons modèles*⁷. Kanon nie ograniczał się jedynie do normatywnych dzieł śródziemnomorskiego antyku, zawierał także nowożytne poetyki czy pisma tradycji chrześcijańskiej. Trzeba zaznaczyć, że złożyły się na niego tylko utwory najlepiej prezentujące dany gatunek, tzw. wzorcowe egzemplary, które ukazywały rozmaite stadia rozwoju konkretnych *species*. Kanon współtworzył statyczny wzorzec, a także służył celom dydaktycznym, poprzez funkcję metapoetycką pełnioną przez poszczególne gatunki. Dzięki temu samoistnie ukazywała się struktura konkretnego gatunku oraz nadbudowywała się jego definicja. Oświecenie stanisławowskie z reguły respektowało kierunek refleksji wyznaczony przez *bons modèles*, a przy tym całkowicie zrezygnowało z kategorii rodzaju, czyli najwyższego stopnia klasyfikacji oraz uogólnienia, na rzecz gatunku. Pomimo odstępstw genologia XVII i XVIII wieku nadal posługiwała się łacińską terminologią,

7 P. ŻBIKOWSKI: *Świadomość genologiczna...*, s. 159.

ponieważ ta gwarantowała bezpieczną formułę podziału, do której pasowała wieloczęściowa klasyfikacja rodzajowo-gatunkowa.

Teoretycy doby stanisławowskiej przejęli ze staropolskiego systemu genologicznego zasady i kryteria rodzajowego podziału poezji, inspirowane myślą Arystotelesa bądź też oparte na platońsko-diomedesowskich sposobach strukturalizacji warstwy językowej utworu⁸. Analogicznie poetyki tego okresu były zdominowane przez podział gatunkowy, przy czym kategoria gatunku stanowiła najwyższy stopień ogólności teorii genologicznej⁹. W większości polskie poetyki klasycystyczne, na przykład *Sztuka rymotwórcza* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, traktowały pojęcie rodzaju lakonicznie, koncentrując się na kulturowo-artystycznej funkcji realizowanej przez dany gatunek, co zaś przedstawiane było na podstawie przywoływania najpopularniejszych reprezentacji tekstowych¹⁰. Jeszcze inną tendencję można zauważyć w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych* Ignacego Krasickiego, który w myśl dawnych tendencji genologicznych używał tylko nazw łacińskich: *poema epicum*, *poema didacticum*, *poema historicum*, *poema dramaticum* czy też *poema lyricum*¹¹. Pisarz zawarł w łacińskich pojęciach klasyfikację wieloczęściową rodzajowo-gatunkową, co dowodziło nadal intensywnych wpływów staropolskiej genologii na dopiero kształtujący się klasycyzm w polskiej literaturze. Warto zauważyć, że obok terminów gatunkowych, jak *poema historicum*, Krasicki stosował równorzędnie nazwy rodzajowe, takie jak *poema epicum*, *poema dramaticum*. Podobnie terminologią łacińską posługiwał się Félix de Juvenel de Carlenas w *Historii nauk wyzwolonych* na określenie „wiersza bohaterskiego”, używając jednak pojęcia *poema epicum* zamiennie z *carmen heroicum*¹². Istotnie doprowadziło to do zaistnienia swoistej płynności w staropolskiej terminologii genologicznej. Polegała ona na tym, że z jednej strony czerpano z wzorca arystotelesowskiego, z drugiej zaś korzystano z najbardziej tradycyjnych metod strukturalizacji warstwy językowej Platona i Diomedesa¹³.

Wspomniani teoretycy byli przedstawicielami pierwszego z wyodrębniających się etapów polskiej ewolucji genologicznej, który można uznać za najbardziej

8 H. MARKIEWICZ: *Rodzaje i gatunki literackie*. W: IDEM: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1970, s. 73.

9 S. PIETRASZKO: *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 546–548.

10 F.K. DMOCHOWSKI: *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956, s. 55.

11 I. KRASICKI: *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*. T. 2. Warszawa 1781, s. 379.

12 F. JUVENEL DE CARLENAS: *Historia nauk wyzwolonych*. Warszawa 1766, s. 223.

13 P. ŻBIKOWSKI: *Świadomość genologiczna...*, s. 165.

odległy i dawny w stosunku do współczesnych teorii gatunkowych. Jednocześnie właśnie wtedy wybrzmiały najciekawsze – naówczas też rewolucyjne – pomysły w klasyfikowaniu i nazywaniu form gatunkowych, których narodziny odbywały się w wyraźnej opozycji do znajdujących się w fazie schyłku norm antycznych. O konsekwencji przejawiającej się w szeroko rozumianych innowacjach świadczą liczne analogie na poziomie zawartości tychże typologii. Rozprawy Krasickiego czy Dmochowskiego całkowicie pomijały kwestię klasyfikacji ponadgatunkowej, prezentując tylko ewidencję tradycyjnych – z perspektywy klasycyzmu – gatunków. Niemniej jednak ich założenia zaczynały być powoli wypierane poprzez uzupełnianie przeglądu form gatunkowych o nowe odmiany, uargumentowane tym razem orientacją estetyczną autora. Przekładało się to na konkretną potrzebę wykorzystania literatury, czyli nakierowanie jej na realizację celów wychowawczo-moralizatorskich. Skutkowało to modyfikacjami generalnych założeń gatunkowych zarówno w praktyce literackiej (realizowanie form niemieszczących się w przyjmowanym podziale gatunkowym, na przykład powieść i bajka), jak i w teorii (rezygnowanie z wnikliwego rozpatrywania przynależności gatunkowej utworów, jeśli tylko wypełniały one nadrzędne cele stawiane poezji)¹⁴.

Nadrzędność funkcji dydaktycznej w literaturze stanisławowskiej spowodowała przesunięcia w poetyce poszczególnych gatunków. Ewolucja, którą przechodził pierwszy etap genologiczny, polegała na zdominowaniu gatunków poetyckich przez konstrukcję perswazyjno-retoryczną. Klasyfikacje gatunkowe spełniały jednak ważne funkcje wobec odbiorców literatury, którzy przywykli do określonych konwencji mówienia poetyckiego. To zobowiązanie wobec potrzeb czytelników wymagało porządkowania przynależności tekstu poetyckiego do określonego gatunku. Podporządkowanie się odbiorcy stanowiło o całkowitej antycypacji tego, co w przyszłości zaczęło być istotą literatury kolejnych epok. Wyraźne zaprzeczenie schyłkowo-antycznej naturze *mimesis* zaczynało wypierać dawny sposób myślenia o sztuce uznawanej za wartość nadrzędną. Oświecenie jako epoka sytuowało teksty literackie w kategoriach pożytku bądź jego braku, co też miało bezpośredni wpływ na zapoczątkowanie fazy schyłku genologicznych założeń antyku, jak również oddziaływało pośrednio na dojrzewanie w ówczesnej literaturze tendencji do zastępowania estetyki starożytnego klasycyzmu funkcjonalnością treści.

Równocześnie klasycyzm stanisławowski był nurtem w dziejach literatury, w którym nadal występowały nieścisłości co do nazewnictwa gatunków. Istotna zmiana, jaka nastąpiła po okresie rodzajowo-gatunkowej płynności, to wzrost

14 T. KOSTKIEWICZOWA: *Rodzaje i gatunki poezji*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. KOSTKIEWICZOWA. Wrocław 1977, s. 601.

świadomości w rozróżnianiu funkcji rodzaju oraz gatunku. Pomimo to nadal brakowało wewnętrznie spójnego systemu klasyfikacji. Powstające wówczas dzieła nie skłoniły twórców ówczesnej myśli teoretycznej do formułowania nowych ustaleń w tym zakresie. Dodatkowym utrudnieniem w ujednoczeniu nomenklatury gatunkowej stała się obecność nieprzemijającej tradycyjnej systematyki powziętej ze staropolskiej teorii literatury. W związku z tym w jednym momencie ewolucji gatunkowej spotkały się dwie przeciwne tendencje, ciągle żywa, choć uważana przez oświeconych za dawną, systematyzacja uznająca wyższość tzw. wielkich form gatunkowych, jak tragedia czy epos, oraz dochodzące coraz silniej do głosu nowoczesne koncepcje estetyzujące, które dostosowują dawne formy gatunkowe do współczesnych realiów i potrzeb literackich. Przykładem tego stanu rzeczy był nieustanny brak jednolitego kryterium niezbędnego do ustalenia zakresu denotacji danego gatunku. Pojęcie zaś samego gatunku było jeszcze nieostre, ponieważ obok nazw *stricte* gatunkowych znajdowały się nazwy quasi-gatunkowe, a nawet rodzajowe, dla oznaczenia tych samych treści. Do niespójności terminologii genologicznej przyczyniło się niestosowanie nazw rodzajowych, takich jak epika czy liryka, podczas gdy ich zamiennikami stały się takie nazwy, jak: rytm liryczny, poema liryczne, pieśń, oda czy wiersz bohaterski. To właśnie te nowe pojęcia gatunkowe pełniły dawną funkcję rodzaju. W związku z napływem coraz to nowszych tendencji tradycyjna nomenklatura, uznawana za najbardziej „kanoniczną”, ewoluowała w stronę stosowania tzw. roboczych nazw zastępczych, które trafiając do obiegu, w kolejnych fazach przemian genologicznych, traktowano jako obowiązujące¹⁵.

Za przykład niech posłuży poetyka Filipa Neriusza Golańskiego. Wyszczególniona przez niego typologia tragedii została ześrodkowana na dopasowaniu kategorii tragizmu do celu dydaktycznego. Z jednej strony autor pamiętał o „bojaźni i politowaniu”, a z drugiej strony klasycyzm oświeceniowy zaczął zmierzać do celu, jakim było: „do dzieł heroicznych zachęcać ludzi”. Zofia Wołoszyńska wyjaśniała, że właściwa postawie dydaktycznej potrzeba afirmacji uznanych wartości tłumaczy również obserwowaną w oświeceniowej estetyce tragedii dopuszczalność, a nawet wręcz preferowanie optymistycznych rozwiązań konfliktów¹⁶. Ponadto w tradycyjnym kształcie katastrofa, która winna kończyć tragedie, unicestwiała bohatera postawionego w obliczu konfliktu wartości, natomiast w dobie klasycyzmu stanisławowskiego nie uważano jej już za konieczny składnik określający gatunek. Toteż wprowadzenie opcjonalnej formy zakończenia tragedii było poważnym naruszeniem dawnej ukonstytuowanej

15 P. ŻBIKOWSKI: *Świadomość genologiczna...*, s. 165.

16 Z. WOŁOSZYŃSKA: *Tragedia. W: Słownik literatury...*, s. 746.

reguły dramatycznej. Równie interesująco sytuacja przedstawiała się w sferze komedii, w której obrębie Golański wydzielił kilka typów. Pierwsze dwa dobrał według kryterium adresata, wyróżnił bowiem komedię oświeconych oraz komedię dla społeczeństwa. Taki podział wskazywałby na to, że klasyfikacja genologiczna implikuje dostępność utworu dla czytelnika z określonej grupy społecznej, z określonym pochodzeniem czy wykształceniem – jako niezbędnymi do właściwego odbioru utworu. Komедie drugiej podgrupy zostały rozróżnione pod względem typu głównego bohatera na: komedię „wystawiającą ludzi jako igrzysko trafunków” (co można interpretować jako typ bohatera uzależnionego od łaski bądź niełaski losu), komedię „rozzewniającą” oraz znaną z molierowskich utworów komedię charakterów i komedię mieszaną, tzw. kompilację charakterów oraz intrygi. Tak rozbudowana typologia w obszarze samej komedii jest nie tylko świadectwem nadejścia nowych konceptów, rozczłonkowujących gatunek na pomniejsze formy, ale również staje się wyrazem wypierania jednolitych i spójnych gatunków, znanych i opisanych w dobie antyku.

W poetykach stanisławowskich zaczęły nasilać się tendencje abstrahujące od respektowania reguł *Poetyki* Arystotelesa, rozpoczynając tym samym nieformalną dobę schyłku klasycznej genologii. Na przykład Dmochowski w swojej rozprawie kontynuował koncepcję zapoczątkowaną już przez Carlencasa, wskutek czego całkowicie pominął kwestię klasyfikacji ponadgatunkowej, prezentując jedynie przegląd gatunków standardowo opisywanych w poetykach klasycystycznych. Wiele z takich poetyk odchodziło od tradycyjnego schematu na rzecz własnych koncepcji i odmiennych kryteriów stosowanych w podziałach genologicznych. Już od *Sztuki rymotwórczej* Dmochowskiego szczególnie silnie przejawiała się dążność do rozszerzania i uzupełniania klasyfikacji gatunkowych o nowe odmiany gatunkowe w zależności od orientacji estetycznej autora. Dowolność w rozumieniu myśli krytycznoliterackiej, która towarzyszyła ówczesnym kodyfikatorom, doprowadziła do istotnego rozluźnienia dojrzałego, wypracowanego przez antyk zestawu kryteriów, określających daną strukturę genologiczną. Dmochowski wymienił dziesięć gatunków, dla których nie stworzył żadnych oddzielnych form podziału. Jedyne kryterium typologiczne ujawniało się niejako między wierszami, w postaci rozróżnienia na „małe formy poetyckie” ich definiowanie prezentuje się szczególnie nowatorsko w kontekście pozostałych gatunków: do „małych form” zaliczył bajkę, sielankę, elegię, odę, satyrę i epigramat – oraz „poetykę wielkich gatunków”, czyli tragedię, komedię i epopcję. Drugim po epigramatach gatunkiem w klasyfikacji Dmochowskiego była właśnie sielanka, poparta pochwałą dla polskiego pioniera sielanki – Szymona Szymonowicza. Zaraz za sielanką znalazła się elegia, która w przeciwieństwie do *L'Art poétique* Nicolasa Boileau, została umieszczona tylko w sferze żalów,

co wykluczało ekspansję tego gatunku na opiewanie uczucia miłości. Termin „elegia” został przejęty ze staropolszczyzny, w której funkcjonował jako wytwór tamtego okresu¹⁷.

Henryka Piotrowska wspominała, że teoretycy oświeceniowi włączali elegię do reprezentatywnych gatunków lirycznych, chociaż dla nazwania tego gatunku równolegle używano pojęć pokrewnych, takich jak tren (którym posługiwał się Bentkowski, Kropiński, Korzeniowski), heroida (Słowacki) czy duma, traktowana jako oddzielny gatunek najbliższy elegii, a czasem odmiana elegii (w ujęciu Królikowskiego)¹⁸. W starożytnej Grecji natomiast elegia istniała jako gatunek liryki monodycznej o ścisłym okolicznościowym nacechowaniu. Analogicznie nie była synonimiczną nazwą dytyrambu czy trenu, te gatunki miały bowiem swoje korzenie w wyznacznikach antycznego hymnu. Kolejnym – tym razem nowatorskim – rozwiązaniem dla tej typologii gatunków, było wprowadzenie bajki. Bajce towarzyszyło przekonanie o naturalnej potrzebie odkrywania prawdy oraz jej wypowiedzania. Genezę bajki w kontekście jej wychowawczego charakteru potwierdzały wszystkie poetyki normatywne. Proces ewolucji tego gatunku prezentuje się zgoła odmiennie niż większości pozostałych form. Mimo że bajka narodziła się za sprawą Hezjoda, to w dobie myśli staropolskiej była gatunkiem zapomnianym i marginalizowanym. Powrót bajki do oficjalnej myśli teoretycznoliterackiej oświecenia jest więc dowodem zatrzymania się procesu jej przemijania oraz potrzeby wykorzystywania jej jako narzędzia do walki z konkretnymi ludzkimi postawami.

Jednym z bardziej rozbudowanych dzieł poetyki normatywnej jest tekst *O rymotwórstwie i rymotwórcach* z 1798 roku. Utwór Ignacego Krasickiego to znakomity przykład klasycystycznej ekspansji poetyki opisowej, która stopniowo wypierała poetykę historyczną, znajdującą się już w fazie schyłku. Połączenie poetyki z opisem historycznym zdaje się uzupełniać oświeceniowe rozważania o literaturze. Krasicki nie proponował dopełnienia klasycystycznych poetyk o nowe pojęcia ani też nie przedstawiał ich w formie rozluźnionych zasad klasyfikacji, jak to potem będzie widoczne u klasyków postanisławowskich. Klasyfikacja genologiczna tego kodyfikatora zasadza się na przekształceniu w narzędzia opisu poszczególnych dzieł literackich oraz większych struktur wpisanych w porządek historyczny. Czynił to poprzez wiązanie ze sobą wszystkich trzech poziomów opisu przedstawionych w swojej książce: metody, poezji i antologii tekstów¹⁹.

17 F.K. DMOCHOWSKI: *Sztuka rymotwórcza...*, s. 57.

18 H. PIOTROWSKA: *Elegia*. W: *Słownik literatury...*, s. 107.

19 Z. REJMAN: *Klasycyzm poety. Ignacego Krasickiego o „Rymotwórstwie i rymotwórcach”*. W: *Świadomość literacka polskiego Oświecenia. Wybrane problemy*. Red. Z. REJMAN. Warszawa 2005, s. 180.

Autor precyzyjnie sformułował tylko jedną kategorię rodzajową, zatytułowaną „o dziełach dramatycznych”, do których zaliczył tragedię, komedię i operę. Z kolei trzy pierwsze kategorie, które miały za zadanie grupować gatunki, nazywał rytmami, porządkując je według konstrukcji i zastosowania. Pierwszą część stanowią liryczne utwory muzyczne, przeznaczone do śpiewania. Przytoczone przez Krasickiego przykłady to utwory utrzymane w tonacji religijnej. Autor uzasadniał ową kolejność porządkowania gatunków przyjętym dawno temu zwyczajem, że wszyscy chcą na początku chwalić Boga, dlatego też utwory pozostające w tej tematyce powinny zajmować pierwsze miejsce. Swoją klasyfikację rozpoczyna od tekstów starotestamentowych. W ich skład wchodzi rytmy ku chwale Bożej, które identyfikuje z odą, psalmem, pieśnią, pieśnią biblijną, trenem i hymnem. Według Krasickiego: „Rodzaj rytmów pieśniowych lirycznych pospolicie zwany był z tej przyczyny, iż je przy odgłosie tego muzycznego instrumentu starożytność obwieszczała na cześć bóstwa albo na uwielbienie mężów znakomitych”²⁰. Na uwagę zasługuje psalm, w którego opisie wyraźnie ujawnią się klasycystyczno-kościelne zamiłowania autora.

W podziale genologicznym Krasickiego liryka Starego Testamentu została wpisana w klasycystyczny podział gatunkowy. Badacz przywoływał poetyckie walory Biblii poprzez przyporządkowywanie ich do odpowiednich gatunków ukonstytuowanych przez oświeceniowe podziały, na przykład *Treny Jeremiasza* to elegia, „pieśni Mojżesza” to oda, *Księga Tobiasza* to poemat opisowy²¹. Można więc sądzić, że dostrzegał tę samą techniczną pokrewność pomiędzy poezją antyczną i biblijną, o której już wcześniej pisano w *Psalmodii polskiej*²². Prawdopodobnie skorzystał również z refleksji Golańskiego, utożsamiającego rodzaj rytmów pieśniowych z pindaryczną odą. Jednakowoż w obrębie tego rozróżnienia można dostrzec znamiona synkretyzmu gatunkowego, gdyż obok antycznej ody przywołano tradycję starotestamentową, m.in. pieśni Mojżesza, psalmy Dawida, żale Hioba czy też treny Jeremiasza. Piotr Żbikowski stwierdził, że w tym samym rozdziale, który można jednocześnie potraktować jako wyodrębniony przez Krasickiego zestaw tekstów poetyckich o tożsamym lub zbliżonym statusie genologicznym, znalazły się obok siebie: hymny Homera, Horacego, Kallimacha z Cyreny, a nawet hymny papieży i Ojców Kościoła, na przykład św. Ambrożego i św. Augustyna²³.

Drugą część rytmów Krasickiego stanowią tzw. rytmy bohaterskie albo epopeja. Badacz zbudował tę część klasyfikacji w myśl zasady, że wszystko cokolwiek

20 I. KRASICKI: *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. W: *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1829, s. 5.

21 R. SOBOL: *Psalm*. W: *Słownik literatury...*, s. 562.

22 Por. K. OBRĘBSKI: „*Psalmodia polska*”. *Trzy studia nad poematem*. Toruń 1995, s. 27.

23 P. ŻBIKOWSKI: *Teoria genologiczna...*, s. 182.

napisano wierszem należy do jednej uniwersalnej dziedziny poezji. Opisując epopeję, posłużył się narzędziami poetyki klasycystycznej. Uznał, że w epopei celem autora jest wzbudzenie „zadziwienia” słuchaczy, dlatego powinien on konstruować wydarzenia wokół jednego bohatera, który cechuje się „godnością uwielbienia”²⁴. Kierując się tymi regułami, Krasicki odrzucił *Eneidę* Wergiliusza, *Jerozolimę wyzwoloną* Tassa oraz *Raj utracony* Milтона. Niemniej ciekawym zabiegiem było znalezienie egzemplifikacji poematu heroicznego w postaci *Boskiej komedii*, która przecież już wcześniej funkcjonowała jako klasyczny epos. Krasicki miał wątpliwości, czy dzieło Dantego jest istotnie eposem, jednakowoż ze względu na: „[...] niektóre opisy, które by w tym rodzaju pisania mogły mieć miejsce, osadzać go gdzie indziej nie zdaje się”²⁵. W ostatecznym rozrachunku stwierdził, że *Boska komedia* zasługuje na pochwałę, gdyż wpisuje się w wyszczególnione normy gatunkowe poematu heroicznego. Krasicki podczas analizy właściwości epopei obrał za podstawowe kryterium sposób realizowania prawideł gatunkowych poematu epickiego. Nie nadał mu jednak wartości normatywnych, w czego rezultacie tylko w ograniczonym stopniu miało ono wpływać na ocenę utworu. Oprócz epopei autor zaliczył do tego działu kilka mniejszych kategorii: poema heroiczne, poema o pierwiastkach narodu oraz dumę. Żadna z tych form nie była wcześniej samodzielnym gatunkiem literackim, wszystkie miały rangę podgatunku. Pojęcie tej ostatniej opierało się na specyficznej identyfikacji, dumę Krasicki traktował bowiem na równi z utworem elegijnym o przewadze elementów epickich. Element epicki uznano więc za przewodni dla klasyfikacji, pomimo tego, że duma w okresie oświecenia definiowana była jako pieśń epicko-liryczna z zarysami wątlej akcji i schematycznej fabuły usytuowanej w nastrojowej scenerii. Duma jednocześnie zawierała monolog głównej postaci, która opowiada historie z przeszłości²⁶.

Krasicki konstruował swój wywód, wymieniając dalej kilka gatunków lirycznych, takich jak satyry, epigramata, czyli fraszki, oraz sielanki. W poetyce Krasickiego uwidoczniło się zupełnie nowe pojmowanie sielanki jako gatunku literackiego. Autor przesunął na dalszy plan utrwalone przez wieki kryterium antyurbanistycznej tematyki, przyjmując, że strukturalne właściwości sielanki stanowią najważniejszy wyznacznik gatunku. Wewnętrzny podział genologiczny został oparty zarówno na strukturalizacji warstwy językowej, jak i na kategorii stylu i tonacji uczuciowej, co też Krasicki podkreślił troistym rozróżnieniem tego gatunku. Typologia ta była podyktowana wyodrębnieniem kryterium typu opowiadania. Do gatunków poezji lirycznej zaliczył ponadto elegię, nazywaną

24 Z. REJMAN: *Klasycyzm poety. Ignacego Krasickiego...*, s. 172.

25 I. KRASICKI: *O rymotwórstwie...*, s. 11–12.

26 T. KOSTKIEWICZOWA: *Duma*. W: *Słownik literatury...*, s. 97.

także trenem. Według Krasickiego winna się ona odznaczać: łzawością, czułością, melancholijnością oraz miękkością i subtelnością stylu. Wprowadził też kategorię słodczy, jako warunku oddziaływania elegii na wyobraźni czytelnika²⁷. Zaraz za elegią wskazał apologię, dla której określenia wymiennie używał pojęcia bajki oraz – co zupełnie nowatorskie w kontekście odwoływania się do autorytetu antycznego – powieści.

Zofia Rejman zauważyła, że szczególnie interesujące pomieszczenie terminów nastąpiło w rozdziale poświęconym literaturze wschodniej, zawierającym genezę bajki. Według tradycji arabskiej – podawał Krasicki – jej twórcą jest Lokman, który prawdopodobnie pod koniec życia przeszedł na judaizm i został pochowany niedaleko Jerozolimy. Stąd też – pisał dalej autor – tożsamy jest on z Ezopem: „[jego] przypowieści i bajki po większej części znajdują się w Ezopie, z czego wnoszą niektórzy, iż późniejszymi czasy Grecy Lokmanowi nadali Ezopa nazwisko”. Po wysnuciu całej tej genezy Krasicki zwątpił jednak w jej prawdziwość, z powodu niezgadających się dat. Wprowadził nowe nazwisko – urodzonego w Indiach Pilpaja, pozostawiając niewyjaśnionym, czy chodzi o jedną osobę czy dwie²⁸. Pomimo tego, że o rodowodzie bajki dysputowano już wcześniej, tylko Krasicki doprowadził do skrajności popularniejsze teorie na jej temat, utożsamiając jej mitycznych twórców. W konsekwencji miało to doprowadzić do wykazania, jak różnorodne elementy składały się na jedną całość. Teoria Krasickiego na temat bajki przyniosła odwrotny skutek, bowiem chęć udowodnienia wspólnego źródła gatunku okazała się próbą pełną niekonsekwencji, pozbawioną wspólnego mianownika. Zdawać by się mogło, że Krasicki jako czołowy twórca ówczesnych bajek chciał podkreślić różnorodność konstrukcyjną tegoż gatunku. Posłużył się terminem „powieść” dla oznaczenia i wydobywania narracyjnego charakteru niektórych ze swych utworów oraz wskazania modelowego potencjału powieści jako struktury genologicznej o szerokim spektrum wykorzystania. Poeta wskazywał, że podstawą stylistyczną bajek jest wykorzystanie zabiegu personifikacji, ponieważ losy zwierząt są najlepszym przykładem, z którego odbiorca może czerpać naukę.

Krasicki zbudował jeszcze jedną pomniejszą klasyfikację, porządkującą jeden z gatunków lirycznych, które nazwał rytmami prawidłowymi albo dydaktycznymi. Samo użycie słowa „rytm” jest kolejnym dowodem na braki w ówczesnym nazewnictwie, które miało być dopasowane do nowo powstałych podgrup gatunkowych. Krasicki wyszczególnił cztery opisowe podgatunki, które były tematycznie różnorodne, w wielu punktach wykraczały nawet poza dziedzinę

27 H. PAWŁOWSKA: *Elegia*. W: *Słownik literatury...*, s. 107.

28 Z. REJMAN: *Klasycyzm poety. Ignacego Krasickiego...*, s. 171.

literatury: „rytmy, które przepisy nauki zamykają w sobie i zastanawiają się nad częściami filozofii, metafizyką i fizyką”, „zawierające gospodarskie i ogrodnicze przepisy”, „zastanawiające się nad kunsztami” oraz „dające prawidła rymotworskie”. Kilka lat później w takim samym kształcie powtórzył tę opisową systematykę rytmów dydaktycznych Szymon Bielski²⁹. Klasyfikacja Krasickiego, szczególnie w wypadku tych ostatnich założeń, wbrew regułom antycznym, poczęła istotnie przekraczać przyjęte dla literatury i poezji kompetencje. Twórca w sposób innowacyjny zestawiał gatunki starotestamentowe i pisma z dziedzin niemieszczących się w obszarze humanistyki, doprowadzając jednocześnie do zatarcia się granicy pomiędzy tym, co schyłkowe, a tendencjami, jakie niesie przyszłość.

W okresie klasycyzmu postaniszawowskiego badacze interesujący się genologią oświeceniową zajmowali często bardzo skrajne stanowiska. Jedną z kwestii była potrzeba dokonania klasyfikacji genologicznej. Euzebiusz Słowacki twierdził, że pomimo istniejących trudności klasyfikacyjnych można przewyciężyć chwiejną naturę gatunków dzięki właściwościom strukturalnym poszczególnych rodzajów³⁰. Opozycyjne stanowisko zajął Ludwik Kropiński, broniący tezy, że jakiegokolwiek próby usystematyzowania gatunków są z góry skazane na niepowodzenie, ponieważ kiedyś nie udało się to największym twórcom, a będzie to dodatkowo utrudnione wchłonięciem przez genologię jeszcze większej liczby ambiwalencji. Józef Korzeniowski zajął najbardziej kompromisowe stanowisko, twierdząc, że potrzeba usystematyzowania gatunków jest niezaprzeczalnym faktem, jednak żadna z klasyfikacji nie może rościć sobie praw do bycia obowiązującą. Według niego taki podział przydałby się o wiele bardziej krytykom literackim niż samym twórcom, ze względu na praktykę odwoływania się w krytycznych opiniach do prawideł danego gatunku. Poza tym dostrzegł on problem w ustaleniu jednorodnej zasady, na której można by oprzeć taki podział rodzajowo-gatunkowy.

Poetyki powstające w dobie staniszawowskiej w większości wyróżniała skondensowana formuła oraz niechęć do gatunków niekanonicznych. Odmiennej rzeczy zaobserwowano w klasyfikacjach gatunkowych czasów postaniszawowskich. Ówczesna ewolucja gatunkowa realizowała się w postaci wewnętrznych przeobrażeń na poziomie jednostkowych gatunków, co starano się zilustrować za pomocą form niekanonicznych, dla przykładu: drama mieszczańska – tak konsekwentnie obecna u Słowackiego i Osieńskiego, czy też romans, którego wielostopniowej typologii podjął się Korzeniowski. Owe formy niekanoniczne zaczynały samodzielnie istnieć jako struktury, normowane przez usystematyzowane zbiory tekstów, będących dla nich wyjaśniającymi egzemplifikacjami.

²⁹ Por. Sz. BIELSKI: *Wybór różnych gatunków poezji z rymopisów polskich dla użytku młodzieży*. Cz. 1. Warszawa 1818.

³⁰ E. SŁOWACKI: *Prawidła wymowy i poezji*. Wilno 1826, s. 63.

Świadectwem nowych tendencji były wciąż rozbudowywane typologie, na przykład romansu, którego podtypy gatunkowe tworzyły zbiory cech opisanych za pomocą konwencji. Trzeba więc przyjąć, że gatunki (szczególnie niekanoniczne) podlegały procesowi konwencjonalizacji. Zjawisko to miało charakter dwustronny, gdyż konwencjonalizacja zatwierdzała formułowanie się tychże typologii i klasyfikacji. Dopiero jej skończony proces współtworzył końcową formę gatunkową, wysuwając na pierwszy plan najbardziej zasadnicze elementy, czyli typowe właściwości konkretnego gatunku.

Tendencje wypierania dawnych norm genologicznych posunęły się jeszcze dalej na kolejnym etapie ewolucji genologicznej, czyli w dobie klasycyzmu postanisławowskiego, którego przedstawiciele postulowali w swoich pismach estetycznych respektowanie statusu religii gatunku, objawiającej się ich niezmienną czystością i jednolitością zasad klasyfikacyjnych, którym bliżej było do dojrzałych założeń antyku. Zdawali sobie jednak sprawę z coraz częstszego krzyżowania się postaci gatunkowych oraz istnienia granicznych bądź mieszanych struktur, których nie można nie uwzględnić w systematyzacjach, a jednocześnie którym niezwykle trudno nadać właściwe miejsce i funkcje.

Istotną różnicą pomiędzy dwoma okresami polskiego klasycyzmu było zatem to, że o ile w czasach stanisławowskich obserwowano jeszcze szacunek dla genologicznego fundamentu dojrzałego antyku, o tyle w klasycyzmie postanisławowskim wszystkie komponenty genologiczne nie mogły osiągnąć stałej pozycji, konstytuowanie pojęcia gatunku odbywa się bowiem poprzez jego ewolucję i wewnętrzne przeobrażenia, przekładające się na konkretne realizacje w literaturach narodowych. Systematyka genologiczna klasycyzmu okresu postanisławowskiego charakteryzowała się wieloma wpływami. Chociaż kierunek rozwoju wytyczały punkty krańcowych faz – estetyczne reguły antyku oraz staropolski podział wieloczęściowy, skupiony na tworzeniu pojęć nadgatunkowych – to z powodu napływu wielości niekanonicznych gatunków były one zbyt rozmyte i trudne do umieszczenia w konkretnym kontekście teoretycznym. Poza tym pojawiały się tendencje adaptujące nowe formy gatunkowe, z góry obarczone trudnością wkomponowania w klasyfikacje. Wprawdzie nadal silnie oddziaływały wpływy troistego podziału Diomedesa, jednak stopniowo utrwalał się brak silnego statusu rodzaju dla niektórych gatunków (np. sielanki, bajki, sonetu czy epigramatu), powzięty z praktyki stanisławowskiej. Pomimo to w porównaniu z genologią XVIII wieku systematyka klasycyzmu postanisławowskiego jest o wiele pełniejsza, bierze bowiem pod uwagę nowe gatunki literackie, kategorie podrodzajowe i ponadrodzajowe, a także coraz częściej sięga po gatunki spoza doktryn, z zakresu prozatorskiego, jak powieść lub romans. Jednak odbywało się to kosztem częstszymi (niż w klasycyzmie stanisławowskim) sprzeczności

wewnątrz konkretnych typologii, podyktowanych większą swobodą co do doboru kryteriów na poziomie definicji gatunkowej. Wskutek nawarstwienia owych antynomii doszło do niemal całkowitego wyparcia podstawowych założeń antyku, co przejawiało się brakiem punktu centralnego (definicyjnego, strukturalnego, rodzajowego etc.), który niegdyś stanowił główną oś konstrukcyjną danej klasyfikacji genologicznej.

Teoretycy okresu postaniśławowskiego modyfikowali wcześniej przedstawione zasady klasyfikacji gatunkowych. Na plan pierwszy wysunęli sprawy form podawczych oraz szczegółowe elementy technik poetyckich, jak to było u Osińskiego. Z kolei klasyfikację Słowackiego zdominowała charakterystyka stosunku nadawcy do przedmiotu wypowiedzi. Wzięto się to stąd, że w dobie postaniśławowskiej nastąpiło sformalizowanie norm gatunkowych, jak również stopniowe niwelowanie ich spójnego, systemowego charakteru³¹. Normatywno-systemowy profil klasyfikacji powoli zastępowały tendencje opisowe. Jednocześnie autorzy dystansowali się od nowych gatunków, które przekraczały zasadę stosowności, szczególnie od dramy mieszczańskiej. Nie przeszkadzało to klasykom postaniśławowskim w dążeniu do zachowania stabilności systemu gatunkowego oraz domagania się respektowania utrwalonej hierarchii gatunków ze szczególnym waloryzowaniem takich, jak tragedia, epepeja lub oda.

Z perspektywy współczesnej teorii literatury łatwo się nie zgodzić z wieloma założeniami klasycystycznych poetyk. W każdej z rozpatrywanych poetyk gatunek literacki pozostaje kategorią otwartą, podlegającą procesowi przemian. Widać, że struktura gatunku przejawia tendencje do „niesamodzielnosci”. Ponadto bez terminów dookreślających dany gatunek o wiele trudniej byłoby wyjaśnić jego rodzajowość. Stąd też kolejny wniosek, że gatunek musi „działać” razem z innymi, w jakimś systemie. Systemowy charakter gatunku wyodrębnia możliwie najwięcej czynników, tłumaczących jego ewolucyjność oraz samą procesualność.

Biorąc pod uwagę pierwszą z owych poetyk i zestawiając ją z ostatnią, można zauważyć wiele dysonansów (oczywiście pomijając fakt, że różnice rozmiarowe dostrzegalne są „gołym okiem”). Istotne rozbieżności widać, po pierwsze – w poszerzeniu zakresu terminologicznego, po drugie – w zwiększeniu liczby pojęć rodzajowo-gatunkowych, po trzecie – w zawartości wewnętrznych typologii bądź też w rozpisanej stopniowości gatunku. Istotnym wyznacznikiem schyłkowości genologicznej oświecenia była więc rezygnacja z prostych typologii i zmierzanie ku złożonym systematyzacjom. Przestał obowiązywać schemat nadrzędno-podrzędny, realizowany w formie: rodzaj-gatunek. Został on rozbudowany o system relacji: rodzaj-gatunek-podgatunek-typ-podtyp itd. Podobnie rzecz

31 T. KOSTKIEWICZOWA: *Rodzaje i gatunki poezji*. W: *Słownik literatury...*, s. 601.

się miała z przykładami utworów wzorcowych, co wynikało z prawidłowości: im mniej rozbudowany system klasyfikacji, tym więcej wyszczególnionych tytułów dzieł – egzemplifikacji. Wobec tego owa procesualność i ewolucja genologiczna ukształtowały się poprzez stopniowe przejście od poetyki historycznej, którą w klasycyzmie potraktowano jako schyłkową i niedostosowaną do aktualnych trendów, aż do poetyki opisowej, zastępującej stare normy na płaszczyźnie nie tylko historycznoliterackiej, ale również ściśle historycznej lub językowej.

Roksana Rał-Niemeczek

Le problème du déclin dans le procédé des transformations génologiques

Réflexions théorico-littéraires sur le classicisme polonais
de l'époque des Lumières

R É S U M É

L'article constitue une tentative d'analyser les changements les plus significatifs dans le domaine de la génologie qui ont eu lieu depuis l'époque antique jusqu'à celle du classicisme varsovien. L'auteure épie la question du déclin génologique en le situant dans le champ des revendications antiques qui, dans les époques successives de l'évolution théorico-littéraire, étaient soit reproduites, soit repoussées par les tendances modernes. Le matériel de recherche est constitué de poétiques des Lumières (formulées par Filip Neriusz Golański, Franciszek Ksawery Dmochowski et Ignacy Krasicki) et d'autres, qui, entre autres, sont confrontées avec les prémisses génologiques de Platon ou Diomède. En l'occurrence, le problème principal de la « tardivité » ou la « maturité » de l'Antiquité comme une époque formulant les premières définitions et systématisations génériques réside dans l'interpénétration des influences et dans une configuration diversifiée des normes anciennes avec les nouvelles.

Roksana Rał-Niemeczek

The Issue of Decadence in the Process of Genological Transformation

Theoretical Reflections Upon Polish Enlightenment Classicism

S U M M A R Y

The article constitutes an attempt at analysis of the most significant changes in the realm of genology which occurred in the period since antiquity until the classical period following the reign of Stanisław II August. The author traces the phenomenon of genological decadence, placing it in the sphere of ancient postulates, which, in the following periods, had been either replicated or superseded by new tendencies. The primary research mate-

rial comprises of Enlightenment poetics formulated by Filip Neriusz Golański, Franciszek Ksawery Dmochowski, Ignacy Krasicki and others, which are then contrasted with genealogical principles of Plato or Diomedes. Thus, the central problem of “lateness” or “maturity” of the antiquity as an epoch constitutive for the definition and systematization of genres relies upon the mutual permeation of influences and reconfiguring old norm with the help of the new ones.

Sławomir Kaczor

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
WYDZIAŁ NAUK SPOŁECZNYCH

Empire jako styl późny w perspektywie myśli filozoficznej Georga Wilhelma Friedricha Hegla

Celem sztuki jest człowiek,
środkiem zaś poszczególne jej żywioły.
S.K.

Wiek XIX to niezwykle burzliwy okres w dziejach Europy. Pojawienie się Napoleona Bonapartego u progu stulecia, jego szeroko zakrojona działalność na różnych płaszczyznach, w tym kultury, musiała i znalazła odbicie w licznych dziełach polemicznych czy naukowych. Do gry weszli także myśliciele, w tym G.W.F. Hegel. Zainteresowaniu wieloaspektowym wymiarem wydarzeń dał wyraz między innymi w *Wykładach o estetyce*. Dzieło to stanowi doskonale źródło do poznania zmian, jakie zaszły w sztuce schyłkowego okresu klasycyzmu, nazwanego stylem *empire*. W artykule starano się dowieść w perspektywie myśli Hegla i przywołując wybrane dzieła sztuki wizualnej, że styl *empire* z wielu powodów można nazwać późnym.

Fundamentem wspomnianej epoki były dwa brzemienne w skutkach i długotrwałe wydarzenia. Pierwsze z nich to Rewolucja Francuska i okres rządów Dyrektoriatu (1789–1799), drugie to przejęcie władzy przez Napoleona 18 brumaire’a 1799 roku, jako I Konsula Republiki Francuskiej, a od 1804 do 1815 roku cesarza Francuzów. Dwie ostatnie cezury czasowe w sposób szczególnie wyznaczają rytm epoki. Sztuce przyznano ważną rolę propagowania i umacniania idei napoleońskich, jako wzorcowi czerpiącemu z doświadczenia minionych wieków. W wyniku obecności w przestrzeni artystycznej plejady najlepszych i oddanych Bonapartemu artystów z niebywałą siłą i precyzją przejawiał się duch epoki, wyznaczając kres temu, co minione, i dając początek nowemu.

Empire, pojawiając się u progu XIX wieku, niejako „wyrodził się” z oficjalnego stylu dyrektoriatu, aby szybko stanąć w opozycji wobec jego powściągliwej

elegancji i wyrafinowanej prostoty. W natłoku następujących po sobie wydarzeń *empire* objawił się jako nowa, a zarazem „późna” idea piękna, „idea jako prawda obiektywna, absolutna jednia pojęcia i przedmiotowości, zawierająca w sobie totalność istotnych różnic”¹. Twórcy tego stylu umiejętnie połączyli starożytność, przeszłość królewskiej Francji ze współczesnością republikańską oraz ideą cesarstwa Francuzów².

Empire, ściśle współgrając z napoleońską ideą jedności, w sposób nieunikniony sam stał się wkrótce obiektem oceny i próby opisanego. Jednym z licznych, którzy podjęli się tego dzieła, był Hegel. Ten niemal równolatek Napoleona, urodzony w 1770 roku, językiem filozofii dał wyraz swoim odczuciom, jakie towarzyszyły mu w trakcie całej *empirowej* epopei.

Karierę Napoleona, jak również Hegla można podzielić na trzy zasadnicze okresy i, co ciekawe, pokrywają się one niemal całkowicie. Obydwóch można nazwać bohaterami dziejowymi, działalność ich bowiem niepoślednio wpłynęła na rozwój Europy³. Korzystali oni z dorobku minionych dekad, łącząc to, co późne, z nowoczesnym spojrzeniem na zastaną rzeczywistość. Hegel, będąc świadkiem epoki, jej narodzin, oraz przemian, jakie dokonały się w owym czasie na kontynencie, wznosił gmach swojej filozofii właśnie na tym doświadczeniu. Warto zaznaczyć, że swoje wykłady o estetyce wygłosił po raz pierwszy dopiero w 1818 roku, w Heidelbergu, a więc już w pewnej perspektywie czasowej wobec zasadniczego nurtu *empire*, po upadku cesarstwa napoleońskiego. Kolejne wykłady berlińskie prowadził z przerwami w trakcie roku akademickiego 1828/29. Ich lektura pozwala dostrzec, jak wyraźne zmiany zaszły w łonie schyłkowego *empire*, w pojmowaniu sztuki jako przestrzeni „teoretycznego sprecyzowania form”⁴. Zachowując wraz z Heglem – wielbicielem Napoleona – ów dystans czasowy, tym dobitniej można znaleźć potwierdzenie, że *empire* był ze wszech miar tytułowym stylem późnym, który trwając niemal dwie dekady, przyniósł wiele zasadniczych zmian na niwie sztuki. Wpływ na to miały zarówno przemiany gospodarcze, społeczne, kulturowe, jak i polityczne.

Hegel nigdy nie użył wprost terminu *empire*, a do osoby Napoleona odnosił się zaledwie trzy razy. Znając jego osobisty stosunek do Bonapartego i jego dzia-

1 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. GRABOWSKI, A. LANDMAN. T. 2. Warszawa 1966, s. 480.

2 G.W.F. HEGEL: *Wykłady z filozofii dziejów*. Przeł. J. GRABOWSKI, A. LANDMAN. T. 2. Warszawa 1958, s. 350.

3 Bohater dziejowy to człowiek, który ma do spełnienia w historii wyjątkowe zadanie, to heglowska dusza świata, którym to terminem filozof określił Napoleona wjeżdżającego w 1806 roku do Jenu, po spektakularnym zwycięstwie nad armią pruską.

4 A. CZAPSKA: *Neoklasycyzm w architekturze europejskiej*. Warszawa 1969, s. 50.

łałości oraz opierając się na analizie na przykład *Zasad filozofii prawa*, dostrzec można takie nawiązania w *Wykładach o estetyce*, poświęconych między innymi zakorzenieniu w tradycji i rzeczywistości doświadczonej bezpośrednio. Owa idea napoleońska w myśli Hegla „przyjęła kształt rzeczywistości, która z tą rzeczywistością połączyła się w bezpośrednio odpowiadającą jej jednię”⁵. Ważniejsze było przede wszystkim jasne połączenie treści prawa zawartego w Code civil des Français i języka sztuki, która „kształtowała to, co w sobie samym przedmiotowe – naturalne podłoże, zewnętrzne otoczenie ducha”⁶. W perspektywie heglowskiej myśli, „późność” omawianego stylu nie jest jednoznaczna z jego schyłkiem, wyczerpaniem dotychczasowych idei, ale oznacza wyjście naprzeciw zasadniczym i nieuniknionym zmianom w przestrzeni kultury. Rozważając *Wykłady*, warto zauważyć, że niewymieniony z nazwy styl, zgodnie z podziałem Hegla, połączył w sobie symbolizm, elementy starożytności klasycznej i romantyzm. *Empire* rozsiadł się pomiędzy tym, co minione, a tym, co teraźniejsze, eksplorując wszystkie możliwe doświadczenia poprzedzających go epok.

Zmiany, jakie nastąpiły w ciągu XVIII stulecia w dziedzinie nauki, a zwłaszcza rozumowego dociekania prawdy, sprawiły, że również w dziejach sztuki moment refleksji wszedł w przestrzeń równą religii i filozofii⁷. W krótkim czasie, nad czym ubolewał filozof, dzieło sztuki ugruntowywało swoją pozycję, przede wszystkim jako przestrzeń doświadczenia empirycznego. Stało się tak dlatego, że zarówno twórca, jak i odbiorca zaczęli odczuwać dzieło jako coś namacalnego zewnętrznie i wewnętrznie. Zupełnie przestali je odnajdować jako prawdę o nim w sobie, gdzie zdaniem Hegla „można znaleźć prawdziwą rzeczywistość”⁸. Myśliciel uważał, że pozór i złudzenie w sztuce znajdują się w sferze świata empirycznego⁹, natomiast prawda wewnątrz dzieła i za jego pośrednictwem – w dialogu artysty i widza. Zdaniem Hegla było czymś naturalnym, że duch musi się uzewnętrznić, by siebie lepiej zrozumieć, aby to, co powołuje do życia w akcie twórczym, odbiło się w nim. W tym kontekście *empire* jawi się jako styl późny przez fakt, że zmysłowość w sztuce, będąca postacią ducha absolutnego, coraz częściej przestawała być medium w stopniu, w którym niegdyś to czyniła.

Hegel ubolewał, że twórczość artystyczna i jej dzieła coraz rzadziej zaspokajają najwyższe, czyli duchowe potrzeby. Z drugiej strony zdawał się oceniać to, co się stało w sposobie recepcji sztuki, jako coś naturalnego i nieodwracalnego. Jest

5 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. GRABOWSKI, A. LANDMAN. T. 1. Warszawa 1964, s. 124–125.

6 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce*... T. 2, s. 327.

7 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce*... T. 1, s. 19.

8 Ibidem, s. 16.

9 Ibidem.

to konsekwencją, jak powiadał Andreas Arndt, narastania elementu refleksji w dziedzinie sztuki¹⁰. Hegel z całą mocą wieszczył koniec sztuki. To przekonanie należy jednak rozumieć jako schyłek określonego sposobu jej postrzegania i roli, jaką odgrywała według dotychczasowych pojęć. Dlatego filozof pisał: „[...] wrażenie, jakie one [dzieła sztuki – przyp. S.K.] na nas wywierają, tkwi raczej w dziedzinie myśli, a to, co w nas budzą, wymaga jeszcze jakiegoś wyższego kryterium i jeszcze jakiegoś innego potwierdzenia. Myśl i refleksja prześcigały sztukę piękną”¹¹.

Warto zwrócić uwagę, że to także czas, w którym sztuka z całym jej duchowym potencjałem stopniowo stawiała się częścią pewnych kulturowych szablonów. Te z kolei odnajdywały uzasadnienie dla swojego istnienia wśród „ogólnych form, przepisów, obowiązków, praw i maksym, odgrywających rolę decydujących motywów, stając się tym, czym ludzie teraz głównie się kierują”¹². Tymczasem, w przekonaniu Hegla, zadaniem sztuki było „działać jako to, co ogólne, identyczne z duszą i uczuciem, gdzie fantazja zawiera moment ogólny i rozumowy, zespolony w jednię jakimś konkretnym zmysłowym zjawiskiem”¹³.

W okresie, kiedy cesarstwo Francuzów stanęło u szczytu europejskiej hegemonii, coraz częściej do głosu dochodzili wytrawni znawcy sztuki związani z Akademią Francuską. Znaczenia nabierała już nie tylko wewnętrzna treść dzieła, którą widz odnajdywać mógł w sobie, czyli owa prawda ducha absolutnego, ale przede wszystkim walory formalne, techniczne itp. Z jednej strony pojawiała się potrzeba wyeksponowania całej palety emocji, z drugiej ogólnie przyjęte szablony artystyczno-propagandowe wymuszały poruszanie się w obszarze określonych nimi konwencji¹⁴. Z nutą nostalgii Hegel zauważał, że potrzeba wiedzy o sztuce stała się niepomierne większa niż dawniej, kiedy niosła ona z sobą zmysłowe, a nie tylko poznawcze doznania. Sztuka częściej zachęcała zatem bardziej do

10 A. ARNDT: *Koniec sztuki według Hegla*. „Arttak” 2013, nr 4, s. 28.

11 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce...* T. 1, s. 19.

12 Ibidem, s. 20.

13 Ibidem.

14 W wykształceniu wspomnianego scenariusza na niwie sztuki owej doby wielkie zasługi położyli Charles Percie i Pierre François Leonard Fontanie, ulubieni architekci I Konsula i Cesarza. Ci dwaj apostołowie nowego stylu byli między innymi autorami ważnego dzieła *Recueil de décorations intérieures*, opublikowanego w Paryżu w 1801 roku. Ów zbiór wzorów dla dekoratorów wnętrz i ebenistów wyznaczył szlaki, którymi podążyli dawni i nowi artyści tego czasu. Co ważne i co zasadniczo odróżniało owych architektów od ich nie mniej zacnych poprzedników, to że sięgnęli poza spuścizną antyku także do dziedzictwa znacznie bliższego, czyli własnej tradycji, a zwłaszcza sztuki gotyckiej Francji. Bez wątpienia było to jak na owe czasy pewne *novum*, propagujące zainteresowanie przeszłością bliższą, zakorzenioną w historii poszczególnych narodów.

refleksyjnych rozważań niż tworzenia nowych dzieł. Miała być poznana w sensie naukowym, zadawano pytanie czym jest, aby zarazem określić jej główne zadania i cele, co do treści i formy¹⁵. Ponadto w znacznej mierze zaczęła odzwierciedlać prawną stronę ludzkiej działalności, zwłaszcza na niwie społeczno-politycznej. Świetnym tego przykładem jest paryska ulica Rue Castiglione, z całą jej oprawą architektoniczną, którą śmiało można określić mianem artykułu Code civil zapisanym w kamieniu¹⁶.

Tytułową „późność” *empire* można zobaczyć w heglowskim opisie architektury. Ta – pisał Hegel – „wstąpiła w służbę czynnika duchowego, jako tego, który stanowi właściwe znaczenie i wyznacza cel, który wszystko określa”¹⁷. Stylowi temu przypadło zadanie kształtowania zastanej rzeczywistości, „zewnątrznego otoczenia ducha”¹⁸, poprzez nadawanie materii właściwego znaczenia i formy. W tym celu sięgnięto do zamierzchłych wzorców wypracowanych w czasach odległej starożytności, czyniąc *empire* ich późną, a jednocześnie na nowo odczytaną formą języka sztuki. Architektura spełniła tu dwojakie zadanie, zarówno symboliczne, jak i użytkowe. Hegel powiadał, że jak żadna inna gałąź sztuki urzeczywistniła zasadę symboliki w najbardziej swoisty sposób: „w ogóle zdolna jest wcielone w nią znaczenie objawić w zewnętrznosci otoczenia”¹⁹, czyli nadać mu właściwą formę.

W dobie *empire* szczególną rolę propagandową odegrała sztuka symboliczna, gdzie dzieło jest „czymś dla siebie samoistnym”²⁰, a jego znaczenia nie można odnaleźć w potrzebie czy zewnętrznym celu, ale w sobie samym²¹. Hegel pisał, że: „tego rodzaju samoistna sztuka budownictwa [...] jako architektura nie tworzy dzieł, których znaczenie jest czymś w sobie duchowym i podmiotowym [...], lecz wznosi budowle, które w swej zewnętrznej postaci mogą swe znaczenie wyrażać tylko symbolicznie”²². Idąc śladem myśli Hegla, nie sposób nie dostrzec w łonie *empire* świetnych przykładów architektury symbolicznej – popularnych w starożytnym świecie łuków tryumfalnych czy tzw. kolumn zwycięstwa. W samym Paryżu właściwym przykładem jest kolumna Vendôme, usytuowana na placu o tej samej nazwie. W swej formie i treści ukazanego przedstawienia nawiązuje

15 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce...* T. 1, s. 21.

16 K. SÓJKA-ZIELIŃSKA: *Kodeks Napoleona. Historia i współczesność*. Warszawa 2008, s. 366, art. 445.

17 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce...* T. 2, s. 374.

18 Ibidem, s. 327.

19 Ibidem, s. 329.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

do rzymskiej kolumny Trajana. Drugim dziełem o charakterze symbolicznym jest wznoszony przez trzydzieści lat Arc de Triomphe. Można powiedzieć, że jest on formą dialektycznej kwintesencji *empire*, poprzez symbolizm, klasycyzm, do romantycznej syntezy obu. Wspomniane budowle, ich charakter i znaczenie świetnie mieszczą się w zapisanej przez Hegla myśli o symbolice jednoczącej naród lub narody. „Z tym może wiązać się i ten cel – zauważał myśliciel – by przez sam sposób ukształtowania budowli ukazać to, co jest w ogóle momentem jednoczącym ludzi”²³. Hegel przekonywał jednak, że na symboliczności architektura nie może się zatrzymać, gdyż swoje znaczenie odnajduje w człowieku, w jego potrzebach i celach związanych z rzeczywistością państwa czy kultem religijnym. Oznacza to, że: „rozwój architektury poszczególnym momentom wspomnianej różnicy pomiędzy celem a środkiem pozwala się wyodrębnić oraz że dla człowieka [lub przedstawień kultowych – przyp. S.K.], buduje odpowiadające ich znaczeniu architektoniczne pomieszczenia, pałace, świątynie”²⁴.

Estetyka *empire* jako stylu późnego odnajduje swe uzasadnienie w myśli Hegla, asymilując obok symbolizmu elementy klasyczne, jak również coraz silniejszy idiom romantyzmu. Świątyniami przykładami eksploracji formy klasycznej są monumentalne założenia paryskich bulwarów de Rivoli i Castiglione czy równie wspaniałe *peripteros* – kościół św. Magdaleny – „jakich wiele jest w Grecji, a jakiego nie ma jeszcze w Paryżu”²⁵. Analogię między myślą Hegla a „późnością” stylu *empire* można odnaleźć w projekcie Pól Elizejskich, jako jedności idei, która miała się stać zarazem celem i treścią samego dzieła. Rzymski monumentalizm godny cesarów i grecka elegancja miały w swym założeniu wyznaczać drogę chwały zwycięskiego wodza. Duch Europy napoleońskiej jawi się poprzez zapośredniczenie w dialogu, w jaki wchodziły na niwie *empire* narody kontynentu, które w ten sposób jako określone byty doświadczały same siebie.

Tytułową „późność” *empire* w filozofii Hegla, dostrzec można także w jego opisie rzeźby. Jeżeli architektura, zdaniem myśliciela, naturze nadawała pewną postać dzieła artystycznego, jako spójnej jedni, to w przypadku rzeźby następuje powrót ducha do wewnątrz. Duch staje się bytem dla siebie dzięki zapośredniczeniu materii, doświadczeniu samego siebie. Właśnie poprzez ową cielesność ducha „rzeźba czyni pierwiastek duchowy czymś rzeczywistym w przestrzeni

23 Ibidem, s. 337.

24 Ibidem, s. 330.

25 Świątynia jest wzorowana na greckim Partenonie, pomyślana jako Świątynia Sławy na cześć Wielkiej Armii. Jej budowa została zainicjowana dekretem cesarza z 2 grudnia 1806 roku, po rozpisaniu konkursu na najlepszy projekt. Ostatecznie Napoleon zaaprobował propozycję Berthélemy'ego Vignona.

totalnej²⁶, czyli w przestrzeni trójwymiarowej. W przeciwieństwie zatem do architektury zadaniem rzeźby nie jest służyć duchowi, gdyż rację swego istnienia posiada ona sama w sobie. Sztuka w przeciwieństwie do architektury – pisał Hegel – „ogranicza się do pewnego tylko, abstrahującego od innych stron, sposobu artystycznej realizacji²⁷. Myśliciel w przypadku rzeźby podzielił okresy jej rozwoju na symboliczny, klasyczny i romantyczny. Przekonywał jednak, że rzeźba jest właściwą sztuką klasycznego ideału. Dzięki niemu sztuka osiąga w rzeźbie najbardziej adekwatną dla siebie rzeczywistość.

W sztuce *empire* można wyróżnić trzy formy, wśród których wyraźnie przeważa ideał grecko-rzymski, wzmocniony o pierwiastek romantyczny. Duch wciela się w materię i zewnętrzną, stając się w niej dla siebie obecny, „i rozpoznaje w niej postać adekwatną swemu własnemu wnętrzu²⁸. Najbardziej znamienym przykładem rzeźby odbijającej „późność” *empire* jest profil na wpół leżącej Wenus Zwycięskiej autorstwa Antonia Canovy, który uwiecznił w swym dziele Paulinę, siostrę cesarza. Odnosząc się do powyższego dzieła, za Heglem można stwierdzić: „atoli duch poza myśleniem i swą filozoficzną, systematyczną działalnością wie dzie jeszcze żywot pełen uczuć, pragnień, wyobrażeń, fantazji itd., żywot, który pozostaje w bliższym lub dalszym związku z jego istnieniem jako dusza i cielesność²⁹. Spod dłuta Canovy wyszedł jeszcze między innymi posąg Napoleona prawodawcy czy nie mniej słynny posąg z kolumny Vendôme³⁰. Wspomniana statua cesarza jest świetnym przykładem wykorzystania późnego w stylu, ale nowoczesnego w treści wzorca rzymskiego ideału. Dobrze współbrzmie z nim heglowska interpretacja treści i formy rzeźby: „cechy trwałe są właśnie tym, co rzeźba powinna przedstawiać, jako wyłączny byt i istnienie indywidualności”. Te ogólne właściwości rzeźby nie powinny czynić alegorii, „lecz tworzyć jednostki, które ujmuje i przedstawia w ich obiektywnej duchowości jako w sobie zakończone i zamknięte, jako samoistne w swym spokoju i wolne od ustosunkowywania się od tego, co inne³¹. Według Hegla horyzont zarówno boski, jak i ludzki powinien być przedstawiony tu w całej pełni swej jasności. Warto w tym miejscu dodać, że zawarta w rzeźbie rzeczywistość postaci ludzkiej jest zawsze jej abstrakcyjną stroną, co wynika także z ograniczeń, które stawia

26 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce...* T. 2, s. 436.

27 Ibidem, s. 440.

28 Ibidem, s. 450.

29 Ibidem, s. 458.

30 H. STENDHAL: *Korespondencja*. Przeł. H. SZUMAŃSKA-GROSOWA. Warszawa 1963, s. 170–171; K. ŠPOLJAR: *Ślub w Paryżu*. Przeł. D. CIERLIĆ-STRASZYŃSKA. Warszawa 1990, s. 64–65.

31 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce...* T. 2, s. 454–455.

materiał i możliwość przedstawienia³². Autor zwracał uwagę na to, że wierność formie nie polega na dokładnym kopiowaniu natury jako takiej, lecz oddaniu ogólnych form postaci i wyrazu ducha³³. Duchowość ogniskuje się w twarzy, a pozostałe członki ciała oddają treści wewnętrzne tylko za pomocą właściwie ukazanej postawy, „jeśli wypływa ona z wolnego w sobie ducha”³⁴. Myśliciel przywołał jako przykład rzeźbę Napoleona, „postaci wyzwolonej dzięki swej samoistności i wewnętrznemu bogactwu [...], która jak inne, podobne mu postaci, stanowi dla siebie wolną totalność, jest sama dla siebie całym światem działań i stosunków”³⁵. Dopowiedział też, że właśnie za pomocą stroju można podkreślić ową wyjątkowość: „Także Napoleon wznosi się na takie wyżyny i jest duchem tak wielostronnym, że nic nie stoi na przeszkodzie, by przedstawić go w stroju idealnym”³⁶.

„Późność” *empire* nietrudno dostrzec również w opisanym przez Hegla malarstwie. Jest to przestrzeń, w której zdaniem myśliciela człowiek czuje się „swojsko”, tu bowiem po raz pierwszy toruje sobie drogę zasada skończonej i w sobie nieskończonej podmiotowości³⁷, zasada jednostkowego istnienia i życia. Więcej, dzieła malarskie są niejako odbiciem nas samych, tego, co w nas się dzieje, podnoszą do poziomu ducha całą naszą osobowość. Pierwiastek boski objawia się w malarstwie jako duchowa podmiotowość, która pozwala za swoim pośrednictwem wejść każdej jednostce we wspólnotę ducha. Myśliciel wskazywał: „malarstwo łączy w jednym i tym samym dziele sztuki to, co dotąd należało do dwóch, różnych sztuk: otoczenie zewnętrzne, którego artystycznym opracowaniem zajmowała się architektura, oraz duchową w sobie samej postać, którą kształtowała rzeźba”³⁸. Jednym z charakterystycznych rysów malarstwa *empire*owego była próba uczuciowego ujęcia tematu³⁹.

Ówczesne malarstwo bez wątpienia pozostało wierne zasadzie, że moment zewnętrzny, przy całej swej ożywionej rzeczywistości⁴⁰, nie powinien stanowić dla siebie ostatecznego znaczenia, ale stać się odbiciem wewnętrznego blasku ducha, gdyż „to wewnętrzna strona ducha chce w odbłasku zewnętrzności wyrazić siebie,

32 Ibidem, s. 440.

33 Ibidem, s. 475.

34 Ibidem, s. 477.

35 Ibidem, s. 513.

36 Ibidem, s. 514.

37 Zasada podmiotowości skończonej jako jednostkowej, a zarazem w sobie nieskończonej jako duchowej i ogólnej.

38 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. GRABOWSKI, A. LANDMAN. T. 3. Warszawa 1967, s. 13.

39 Ibidem.

40 Dwuwymiarowej rzeczywistości na płaszczyźnie.

jako coś wewnętrznego⁴¹. Dzieła były tworzone dla widza, a ten nie miał być biernym, lecz czynnym uczestnikiem, współtwórcą wydarzeń. Niemniej, zdaniem Hegla, „źródłem zaspokojenia artystycznego nie jest rzeczywisty byt, lecz czysto teoretyczne zainteresowanie w zewnętrznym odbłasku strony wewnętrznej⁴². Potrzeba wszelkiej totalnej realności i organizacji przestrzennej nie jest zatem konieczna, a nawet pozbawia ona pierwiastka wolności przedstawienia myśli i uczuć. Przykładem takiego postawienia sprawy była jedna z licznych rozmów Napoleona z Jeanem Louisem Davidem. Artystę upierającego się przy konieczności ukazania naturalnych rysów bohatera cesarz zbeształ, mówiąc: „Podobieństwo? Przecież o nim rozstrzyga nie wierność rysów, jakaś nieznacznym rysa na nosie [...]. Powinno się odtwarzać charakter fizjonomii. Wreszcie to, co ją ożywia⁴³. Ta myśl z ducha starożytna, świadcząca w pewnym stopniu o „późności” stylu, znajduje swe odbicie w obrazie *Koronacja Napoleona* autorstwa Davida. To klasyczne i zarazem romantyczne dzieło swą kompozycją do złudzenia przypomina tympanon wielkiego portyku. Za Heglem można powiedzieć, że „sytuacje i ich bliższe motywy zostały tu przedstawione jako zakończona w sobie całość⁴⁴. Dzieło to miało być obezwładniającą apoteozą cesarza-żołnierza i jego epoki w istic rzymskim stylu. W tym empirowym przedstawieniu dojrzymy heglowski idiom „późności”, czegoś, co się już nie powtórzy w perspektywie dziejów monarchii zachodnioeuropejskich. I nie chodzi tu o walory techniczne ani kanony, które wyznaczały styl tworzenia, ale skupienie jak w soczewce idei kilku epok naraz. Tą soczewką jest „ja” Napoleona, którego myślenie i postrzeganie świata zostało ukształtowane przez owe idee.

Ważnym elementem wyróżniającym późnoklasycystyczne, empirowe malarstwo, zwłaszcza u Davida, było wykorzystanie gry światła i ciemnego tła. Światło, czyniąc przedmioty rozpoznawalnymi w ich kształtach, różnicach i odległościach, miało za zadanie opisywać ciemność i zarazem niejako ją znosić, by to, co zewnętrzne, mogło się w pełni objawić, jako prawdziwe. Światło uwypukla także wartość obecności widza, jego pozycję i stosunek wobec dzieła. Nadaje jego obecności pewną szczególność. Wraz z cieniem światło stało się w malarstwie epoki dziełem sztuki, przestając być dziełem natury⁴⁵. Operując kształtem i barwą oraz światłocieniem, malarstwo to znajdowało się pomiędzy ideałem a bezpośrednią szczególnością rzeczywistości.

41 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce...* T. 3, s. 18.

42 Ibidem, s. 26.

43 É.-J. DELACLUZE: *Louis David. Son école et son temps*. Paris 1983, s. 232.

44 G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce...* T. 3, s. 101.

45 Ibidem, s. 31.

Wyjątkowym przykładem „późności” stylu, który można odnaleźć w myśli Hegla, jest obraz Dominika Ingresa *Napoleon tronujący*. Bonaparte został przedstawiony tu niczym bóstwo bizantyjskie. Koresponduje to z uwagą Hegla, że malarstwu, którego elementy wykorzystał Ingres w swoim dziele, brakuje naturalności życia. Wyraziście zostały w nim uwidocznione empirowe reguły: architektoniczności, grupowania postaci i szablonowości⁴⁶. W myśl przedstawianych przez myśliciela zasad, „rzeczą istotną jest tu wielkość, doniosłość przedstawionego wydarzenia [bohatera – przyp. S.K.], głębia wyrażonego w nim uczucia”⁴⁷. Mamy tu do czynienia z twarzą władcy przetworzoną przez ducha, z portretem pochlebnym, „ponieważ pomija wszystko to, co należy do sfery naturalnego przypadku, uwzględnia zaś tylko to, co tworzy przyczynek do charakterystyki samego indywiduum w jego najbardziej swoistej i najbardziej wewnętrznej istocie”⁴⁸. Zgodnie z myślą filozoficzną Hegla, w wypadku tego dzieła znakomicie została uchwycona jednia indywidualności, a charakter duchowy uwydatniony. Artysta uzyskał to dzięki podkreśleniu rysów twarzy Napoleona⁴⁹. Warto dodać, że niektórzy komentatorzy obrazu dopatrują się w nim elementów egipskiej ikonografii⁵⁰. Jest to niezwykle sugestywny przykład wykorzystania dawnej symboliki, już wówczas w malarstwie rzadki, rodzaj reminiscencji starożytności. Symbolika egipska była zresztą hołubiona przez twórców *empire* i przetwarzana w różnych formach dekoracji, rzeźby i malarstwa, o czym wspominał Hegel.

Podsumowując, można powiedzieć, że prawda obejduje się bez piękna, ale ono bez prawdy już nie. Aby nie stać się iluzją, pozorem, musi wejść z nią w dialog, wręcz stać się nią. Prawda gwarantuje pięknu, że będzie mogło stać się kantowskim symbolem dobra etycznego, wolnością potwierdzonego piękna, przez prawdę i dzięki niej. Hegel słusznie przekonywał, że tylko w wewnętrznym, refleksyjnym dialogu widza z dziełem, a w konsekwencji także z jego autorem, przedstawione wydarzenie staje się prawdą. W *empire*, jako stylu późnym, jednostka, społeczeństwo i naród zapośredniczyły doświadczenie samych siebie w stopniu równym temu, w jakim miało to miejsce w starożytnej Grecji, ale przede wszystkim, zdaniem Hegla, dzięki chrześcijaństwu. Świadomość dojrzałego rozumu objawiła się w pełni wolności do działania oraz odpowiedzialności. *Empire* połączył doświadczenie wszystkich wcześniejszych epok,

46 Ibidem, s.129.

47 Ibidem, s. 35.

48 Ibidem, s. 122–123.

49 Ibidem, s. 120.

50 R. ROSENBLUM: *Międzynarodowy styl, około 1800 roku. Studium linearnej abstrakcji*. Przeł. D. PNIEWSKI. Toruń 2001, s. 158.

oferując jedność w różnorodności i różnorodność w doświadczeniu piękna estetycznego i etycznego. Stanowił duchową syntezę przeszłości jako styl późny, bo był swego rodzaju dopełnieniem idei świata, który bezpowrotnie odchodził i to w jego najbardziej oświeceniowym przejawie. Wreszcie dla *empire*, który kształtował się w obrębie napoleońskiego systemu prawnego, podstawą była heglowska idea tego, co duchowe, czyli rozumne, a punktem wyjścia wolna i autonomiczna wola jednostki⁵¹. W tej przestrzeni powstawały dzieła epoki, realizując zaproponowany przez filozofa ideał piękna, jako prawdy – „wyżynę absolutnego królestwa idei”⁵².

Wielu historyków słusznie twierdzi, że epoka napoleońska kończy niejako wiek XVIII, pozostawiając zarazem dobrze ukształtowany fundament zupełnie nowej Europy i nowego Europejczyka. We wszystkich przedstawionych w artykule przykładach „późność” stylu *empire*, należy zawsze rozpatrywać w kontekście samego twórcy epoki. Napoleona ukształtował jego sposób myślenia i działania, jako człowieka daleko wychylonego w przyszłość, a zarazem spoglądającego wstecz, czemu towarzyszyła nostalgia połączona z pragmatyzmem dnia codziennego.

⁵¹ G.W.F. HEGEL: *Zasady filozofii prawa*. Przeł. A. LANDMAN. Warszawa 1969, s. 32–33, par. 4.

⁵² G.W.F. HEGEL: *Wykłady o estetyce...* T. 1, s. 193.

Sławomir Kaczor

Empire en tant que style tardif dans la perspective de la pensée philosophique de Georg Wilhelm Friedrich Hegel

R É S U M É

Le XIX^e siècle est une période extrêmement troublée dans l’histoire de l’Europe. La parution de Napoléon au seuil du siècle, son activité à grande échelle dans différents domaines – y compris celui de la culture – a dû et a trouvé son reflet dans différents ouvrages polémiques ou scientifiques. Aussi les savants ont-ils joint la discussion, y inclus G.W.F. Hegel qui était le témoin des événements. Intéressé par la dimension fort complexe de ces phénomènes, il a exprimé son opinion à propos de cette question entre autres dans *Esthétique ou philosophie de l’art*. Cet ouvrage constitue une excellente source permettant de faire la connaissance des changements qui se sont produits dans l’art dans la période décadente du classicisme, appelée le style Empire. Le savant lui-même n’ évoque pas le style par son nom, et c’est à peine trois fois qu’il se réfère directement à Bonaparte. Néanmoins, l’analyse de l’ouvrage dans le contexte de l’époque tout entière et de l’attitude personnelle du savant envers son créateur permettent – presque infailliblement – de détecter des traits témoignant de la « tardivité » du style Empire.

Sławomir Kaczor

Empire as the Late Style in the Philosophical Perspective of Georg Wilhelm Friedrich Hegel

S U M M A R Y

The 19th century has been characterised as an extremely tumultuous period in the history of Europe. The rise of Napoleon at the turn of the century and his wide-ranging activity in numerous spheres of life, including the world of culture, had to and ultimately did find its reflection in many polemical and scholarly works, including various philosophers, such as Napoleon's contemporary, G.W.F. Hegel. His interest in the multifaceted nature of the historical events found its reflection in, among others, *Lectures on Aesthetics*. The treatise constitutes an excellent source material concerning the changes in arts in the late period of the classical era, often referred to as Empire. Hegel himself does not name the style explicitly, and he mentions Bonaparte by name only three times, yet the analysis of the work in question in the context of the entire epoch as well as Hegel's personal attitude towards its creator allow to accurately indicate the features which testify to the "lateness" of Empire.

Stanisław Kosz

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH
WYDZIAŁ KOMPOZYCJI, INTERPRETACJI, EDUKACJI I JAZZU

Klavierstücke op. 118 Johannesa Brahmsa Zbiór czy cykl?

Na początku lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia w berlińskim wydawnictwie N. Simrock w trzech zeszytach ukazuje się niezwykła kolekcja dwudziestu utworów fortepianowych Johannesa Brahmsa, kolejno: *Fantasien für Pianoforte* op. 116 (1892), *Drei Intermezzi* op. 117 (1892) oraz *Clavierstücke*¹ – wspólnie opusy 118 i 119 (1893). To jedne z ostatnich dzieł kompozytora, modelowy wręcz przykład stylu późnego Brahmsa. W owych czterech opusach odnajdujemy czternaście intermezzów i trzy capriccia, a także pojedynczo: balladę, romans i rapsodię. Opusy 116–119 Brahmsa, obejmujące odpowiednio: siedem, trzy, sześć i cztery utwory, określane są zwykle mianem zbiorów, znacznie rzadziej jako cykle.

Zbiór czy cykl? – to pytanie fundamentalne. Pytanie zarazem o intencję kompozytora, jak też o zasadę i stopień wewnętrznej integracji. Przykładowo, w przypadku *Karnawału* op. 9 Schumanna odnajdujemy jedno i drugie: tytuł całości i objaśniający podtytuł *Scènes mignonnes sur quatre notes*, tytuły poszczególnych dwudziestu jeden miniatur, a także *Sfinksy*, jako integrujące całość dzieła struktury motywiczne, wraz ze szczególną logiką przejścia od „sfinksa” *A-Es-C-H* do *As-C-H²*. To ewidentnie cykl, a wręcz modelowy przykład ujęcia cyklicznego. Inny jest kształt integracji w Chopinowskich *24 Preludiach* op. 28, abstrahujący od jakiegokolwiek anegdoty, ograniczony wyłącznie do sfery strukturalnej (plan tonalny całości, wiodący motyw V-VI-V stopnia) oraz ekspresyjnej: „tym, co stwarza ten utwór jako całość – spójną, dramatyczną, trzymającą w napięciu –

¹ W oryginalnym wydaniu z 1893 roku pisownia *Clavierstücke* (przez „C”).

² M. TRZĘSIOK: *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*. Wrocław 2009, s. 335 i nast.

jest kontrast rodzajów ekspresji”, pisze Mieczysław Tomaszewski³ – i rozwija swą myśl. A Marcin Trzęsiok zastanawia się nad możliwością interpretacji *Preludiów* w perspektywie romantycznej ironii⁴. Chopinowskie *Preludia* to więc także cykl. Ale za cykl uważany jest też *Karnawał wiedeński* (*Faschingschwank aus Wien*) op. 26 Schumanna, którego pięcioczęściowa budowa interpretowana jest jako nawiązanie do rozszerzonego cyklu sonatowego⁵. Możliwości jest wiele.

W przypadku założonego przez kompozytora ujęcia cyklicznego optymalne, wręcz „jedynie właściwe”, wydaje się wykonanie „kompletne”, całościowe – choć jako koncertowe „bisy” można nieraz usłyszeć na przykład *Träumerei* (*Marzenie*) Schumanna ze *Scen dziecięcych* op. 15 czy *Preludium Des-dur* („Deszczowe”) z Chopinowskiego *Opusu 28*. Bardziej finezyjny jest jednak przykład Świątosława Richtera, który w 1980 roku nagrał dla RCA Victor autorską „suite” złożoną z trzynastu preludiów, wybranych z Chopinowskiego *Opusu 28* – opuszczając jedenaście utworów i zmieniając kolejność wśród pozostałych⁶.

W przeciwieństwie do cyklu, zbiór utworów pozbawiony jest podobnych elementów integrujących i dopuszcza, a wręcz podpowiada, możliwość oddzielnego wykonywania dowolnie wybranych kompozycji.

Zbiór i cykl – niekiedy oba te terminy w sposób nieuzasadniony traktowane są wymiennie. Tak czyni na przykład w odniesieniu do *Opusu 118* i *Opusu 119* Brahmsa autor skądinąd znakomitej monografii kompozytora, Ludwik Erhardt, pisząc o tych samych utworach na sąsiednich stronach: „dwa ostatnie cykle utworów fortepianowych” oraz „dwa zbiory utworów fortepianowych”⁷.

W przypadku czterech wspomnianych na wstępie opusów Brahmsa (116–119) jedynie w odniesieniu do *Drei Intermezzi* op. 117 można odnaleźć pewną intencję kompozytora, by stanowiły one pewną całość. W liście do przyjaciela, Rudolfa von der Leyena, Brahms wspominał o *Drei Intermezzi*: „drei Wiegenlieder meiner Schmerzen” (trzy kołysanki moich smutków)⁸, nadto też pierwsze z nich, *Intermezzo Es-dur*, poprzedził poetyckim motto z *Volkslieder* Herdera, co również może stanowić pewien klucz do odczytania całości. W przypadku trzech pozostałych opusów (116, 118, 119) podobnych sugestii kompozytora nie znamy, choć jest znamienne, że wydając łącznie *Opus 118* i *Opus 119*, potraktował

3 M. TOMASZEWSKI: *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998, s. 405.

4 M. TRZĘSIOK: *Pieśni drzemią...*, s. 497.

5 Por.: I. PONIATOWSKA: *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*. Warszawa 1991, s. 218.

6 Melodia, C10–16403-4. Tak zestawiona „suite” Chopina-Richtera obejmuje kolejno preludia nr: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 19, 11, 2, 23, 21.

7 L. ERHARDT: *Brahms*. Kraków 1975, s. 272–273.

8 I. KEYS: *Johannes Brahms*. London 1989, s. 242.

je jednak... rozłącznie. Mając zaś na myśli dwa wspomniane opusy, pisał też: „ludzie z pewnością wybierać będą z nich swoje ulubione [utwory]”⁹. Słowa „wybierać” i „z nich” również mogą być kruchym argumentem.

Niniejszy szkic jest próbą wykazania, że *Opus 118* Brahmsa jest jednak cyklem, a nie zbiorem, i to cyklem o dużym poziomie integracji, zarówno w warstwie substancjalnej, jak i ponadsubstancjalnej.

Przyjrzyjmy się więc kolejnym elementom całości – oto najkrótsza charakterystyka sześciu utworów składających się na *Opus 118*.

INTERMEZZO A-MOLL. Jego charakter oddaje kompozytorskie oznaczenie *Allegro non assai, ma molto appassionato*. Muzyka burzliwa, namiętna, permanentnie „przetworzeniowa”, wyprowadzona z jednego opadającego motywu: C-B-A-E. Forma jest dwudzielna reprzyzowa, na kształt dawnych części suity (bipartita), z dodaną codą. Tonacja pozostaje długo niedookreślona – od sugerowanego początkowo C-dur lub F-dur, po finalne a-moll, jednak ostatecznie rozjaśnione tercją wielką, pikardyjską, gdy przeminą wszystkie „burze”.

INTERMEZZO A-DUR. Trzyczęściowa forma pieśni (ABA¹), prawdziwej „pieśni bez słów”. Wypowiedź liryczna o charakterze inwokacji, wyznania – owo inwokacyjne „otwarcie” symbolizuje obecny w inicjalnym motywie $cis^2-h^1-d^2$ interwał wznoszącej kwarty. To *Andante*, którego ekspresję w częściach skrajnych dookreśla *teneramente* – tkliwie, delikatnie, czule. Część środkowa to pełen żalu i tęsknoty śpiew w fis-moll, z centralnym chorałem Fis-dur, niczym odległą (nieosiągalną?) wizją „ideału” (dynamika *pp*). Gdy znów pojawia się temat fis-moll, uczucie bólu wzrasta wraz z emfaticznym skokiem oktawy. Jednak po chwili emocje opadają i powraca wstępny, „miłosny” temat.

BALLADA G-MOLL, pierwotnie określona przez kompozytora *Rhapsodie*. Utrzymana w trzyczęściowej formie ABA¹, w częściach skrajnych swoim żywiołowym, burzliwym charakterem i „opowiadającym” typem narracji, rozwijanej na bazie trzydzięciowego motywu, istotnie bliska jest *Rapsodii g-moll* op. 79 nr 2. W środkowym, lirycznym epizodzie w H-dur przypomina z kolei centralną część *Rapsodii h-moll* op. 79 nr 1, utrzymaną *notabene* także w H-dur. Znamienne, że w centralnym epizodzie odzywa się echo głównego tematu, w dis-moll, zaś w samym zakończeniu ogniwa końcowego (A¹) pojawia się refleks epizodu centralnego, w tonacji głównej g-moll. W sumie, najbardziej dynamiczna, najbardziej eksplozywna część *Opusu 118*.

INTERMEZZO F-MOLL. Utwór na pozór niespokojny, jakby kapryśny (*Allegretto un poco agitato*), bardziej dramatyczny w częściach skrajnych, utrzymanych

9 Za: A. GIRAY: *A Farewell in Miniature*. <http://brahms.emu.edu.tr/music/dept/asli-thesis.pdf>, s. 14 [data dostępu: 16.02.2014].

w moll, zdecydowanie spokojniejszy w ogniwie środkowym, w paralelnym As-dur (określenie *dolce*). Jego ekspresja jest wyraźnie „uwewnętrzzona”, czego symbolem w temacie głównym staje się „ukrycie” wzmożonego ruchu głosów niższych – altu i basu – pod powierzchnią wyższych nut stałych sopranu i tenoru. Głębsza analiza odsłania jednak niezwykle logikę i bogactwo konstrukcyjne (fakturalne) kompozycji – wszechobecne w utworze i wytrwale realizowane kanony, inwersje, symetrie, układy diagonalne. W sumie, najbardziej niezwykła pod względem techniczno-konstrukcyjnym część *Opusu 118*.

ROMANZE F-DUR, choć pierwotnie *Intermezzo*. Powrót do liryki typu pieśniowego, w formie ABA¹. Temat główny, utrzymany w spokojnej, chorałowej fakturze, jest czytelnym nawiązaniem do melodycznego rysu środkowej części drugiego *Intermezza A-dur*, ściślej: do wspomnianego „chorału” w Fis-dur. Ogniwu środkowe *Romanze – Allegretto grazioso* w D-dur, z oznaczeniem *molto piano e dolce sempre*, zadziwia pastoralną stylizacją. Nie bez znaczenia pozostaje tu wybór tonacji, w basach usłyszymy charakterystyczne burdony, w quasi-fletowej melodii nieoczekiwane lidyżmy. *Romanze* nie ma charakteru inwokacji, nie jest wyznaniem, lecz raczej kontemplacją. Jej nastrój, szczególnie w środkowej części, jest bliski idylli, lecz owa idylla to przecież tylko maska, ukrycie się za gatunkową konwencją.

INTERMEZZO ES-MOLL. Tu muzyka staje w obliczu nieuchronności. Jednogłosowo podany temat – incipit średniowiecznej sekwencji o Dniu Sądu, *Dies irae* – zdaje się wzywać. Grozą pobrzmiwają rozfalowane pasaże oparte na małotercjowych harmoniach. W środkowym fragmencie, wraz z przejściem do Ges-dur, zostaje podjęta ostatnia heroiczna próba: hymniczna melodia wznosi się progresywnie poprzez kolejne harmoniczne piętra, by u szczytu ponownie napotkać nieuchronny temat i prawdziwą jego apoteozę (*sic!*).

To już kres, odtąd muzyka wygasa, kolejne próby „oswojenia” tematu *Dies irae* – eksponowanego teraz w „łagodnych” sekwencyjnych paralelizmach – nie przynoszą rezultatu. Nawet, jeśli harmonie będą durowe: Ces-dur, Fes-dur. Końcowa kadencja owego solilokwium w es-moll – w „najciemniejszej i najsmutniejszej tonacji ze wszystkich”¹⁰ – jest definitywna, zaś ostatni pasaż niczym żałobny całun okrywa całe *Opus 118*.

* * *

10 ...jak określił tonację *es-moll* współczesny Brahmsowi austriacki pianista i teoretyk muzyki Ernst PAUER w: *The Elements of the Beautiful in Music* (1876). Za: J. MIANOWSKI: *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*. Toruń 2000, s. 46.

Po tym nazbyt może subiektywnym opisie postawmy odwieczne pytanie: co kompozytor chciał przekazać swoją muzyką?

W przypadku sześciu utworów *Opusu 118* nie są znane żadne wyznania Brahmsa dotyczące pozamuzycznych treści, co raczej oczywiste, gdyż kompozytor nigdy nie był skłonny do takich wynurzeń. Żadnego z utworów tym razem nie poprzedza też poetyckie motto, choć takie było obecne w *Intermezzo Es-dur* op. 117. Trudno też za wskazówkę uznać określenia gatunkowe *Ballade* czy *Romanze*, tym bardziej że kompozytor w obu wypadkach wahał się. Wyraźnym tropem jest natomiast incipit *Dies irae*, otwierający ostatnie *Intermezzo es-moll* – temat w utworze tym wszechobecny, także w kulminacji i samym zakończeniu. Pójdźmy tym tropem.

Tonacja es-moll to tonacja nieczęsta, także u Brahmsa, jednak znamienne, że tonacja również najwcześniejszego spośród znanych, opusowanych utworów kompozytora – młodzieńczego *Scherza es-moll* op. 4 (1851). Czyżby więc symbol „początku i końca”? Owszem, lecz nieco inaczej. Pierwszy utwór z *Opusu 118* to *Intermezzo* w... ostatecznie a-moll, choć z tercją pikardyjską, wielką, w ostatnim taktie. Do problemu tonacji tego utworu jeszcze powrócimy, teraz zauważmy jednak charakterystyczną relację trytonową: a – es, wyznaczającą dystans pomiędzy utworem pierwszym i ostatnim, relację w systemie tonalnym bodaj najbardziej „radikalną”¹¹. Trytonowa relacja wyznacza zatem zewnętrzne ramy *Opusu 118*, wewnątrz natomiast warto zauważyć harmoniczny plan, zgodnie z którym toniki sześciu kolejnych utworów opadają kolejno krokami wielkosekundowymi (dwukrotnie występują powtórzenia wiążące się z polaryzacją trybów, zawsze w kolejności moll–dur), wyznaczając w ten sposób oś diagonalną całości: a – A – g – f – F – es.

Trzeba też zauważyć, że tam gdzie sąsiednie utwory opierają się o polaryzację trybu (a – A, f – F), zawsze mamy do czynienia z miękkim ogniskowaniem: pierwszy, molowy utwór kończy się harmonią durową (z tercją pikardyjską) i *diminuendo*, przygotowując łagodne i „rozjaśnione” wejście utworu następnego (wszystkie zresztą utwory z *Opusu 118* kończy *diminuendo* i wygaszanie emocji).

Obok wskazanego już pokrewieństwa motywicznego pomiędzy utworem drugim i piątym warto zauważyć jeszcze jedno: melodia incipitu *Dies irae* z *Intermezza es-moll* ukryta jest w wahadłowym ruchu melodii głównego tematu trzeciej *Ballade* – choć to może przypadek...

W makroformie *Opusu 118* obecna jest nadto symetria trybów: dwukrotnie zostaje powtórzony trzelementowy układ: moll – dur – moll. Znacznie jednak

¹¹ Przypomnijmy tu tzw. pierwszy szereg Hindemitha, według którego kompozytor porządkował fugi w polifonicznym cyklu *Ludus tonalis* – od pierwszej *in C* do dwunastej *in Fis*.

ważniejsza jest inna symetria czy też raczej polaryzacja – ekspresji. Otóż trzema pierwszymi utworami zdaje się rządzić ekstrawertyczna postawa twórcy, trzema kolejnymi – introwertyczna. Oczywiście trudno o jednoznaczność w takim kategoryzowaniu, na przykład w piątej *Romanze środkowe pastorale* swoim rozjaśnieniem (tonacji, faktury) jawi się niczym gest „otwarcia” – jednak chyba tylko ku mirażowi nieosiągalnej arkadii. Znamienny będzie natomiast przełom, który dokonuje się dokładnie w połowie *Opusu 118*, pomiędzy trzecim i czwartym utworem. Oba utrzymane są w moll, oba dramatyczne w wyrazie, lecz *Ballada g-moll* aż kipi energią i to jest jej „treścią”, podczas gdy w *Intermezzo f-moll* zewnętrzna powłoka skrywa obecną niejako „pod spodem” (czy też „we wnętrzu” muzyki) techniczną maestrię. W konsekwencji – to już, oczywiście, subiektywna ocena autora – wraz z każdym kolejnym utworem wzrasta tu stopień uwewnętrznienia ekspresji, jednak zarazem zdaje się odsłaniać sedno, esencja przekazu. Jeśli przyjmiemy, że jest tak istotnie, wolno nam zapytać dlaczego. Zapytać o przyczynę takiego, a nie innego uszeregowania sześciu kolejnych utworów.

Zaryzykujemy: *Opus 118* Brahmsa wydaje się zapisem pewnej drogi – twórczej drogi kompozytora, jej kolejnych etapów, momentów przełomowych, zwrotnych. To jakby sześć różnych autoportretów kompozytora.

* * *

W swojej pracy *O drodze twórczej, jej progach i fazach, przemianach i fiksacjach – po raz wtóry*¹² Mieczysław Tomaszewski zauważył, że na narrację kompozytorskiej drogi twórczej składa się ciąg sześciu faz¹³: (1) faza twórczości początkowej, (2) wczesnej, (3) dojrzałej, (4) szczytowej, (5) późnej, (6) ostatniej. Dla każdej z nich podał też charakterystyczne wyznaczniki:

- faza twórczości początkowej: zakorzenienie, przejmowanie z dobrodziejstwem inwentarza, imitowanie;
- faza twórczości wczesnej: otwarcie na to, co odmienne, „krystalizacja ideału”, eksperyment;
- faza twórczości dojrzałej: czas „burzy i naporu”, gest odrzucenia środków obcych, odsłonięcie własnej twarzy, zestrojenie z własnym *arché*;
- faza twórczości szczytowej: przełomowy moment „znaczącego spotkania”, postawa wobec tak uznanej osobowości twórczości „jak równy z równym”, odczucie „wiatru w żagle”;

12 M. TOMASZEWSKI: *O drodze twórczej, jej progach i fazach, przemianach i fiksacjach – po raz wtóry*. W: IDEM: *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*. Kraków 2011, s. 23–34.

13 Ibidem, s. 24–26.

– faza twórczości późnej: dotknięcie Conradowskiej „smugi cienia”¹⁴ pod postacią kryzysu zdrowia, zagrożenia egzystencji materialnej, przejściowej niemocy twórczej, zwątpienia; spojrzenie na własną twórczość krytycznie, podejmowanie tematów filozoficznych i sakralnych, momenty autobiograficzne, chęć przekazywania przesłania;

– faza twórczości ostatniej: poczucie samotności, wyzwolenie wyobraźni „w stronę nowych brzegów”, utwory testamentaryczne, fragmentaryczność, solilokwialność.

Zbieżność liczbowa – sześć utworów *Opusu 118* i sześć wyróżnionych przez Tomaszewskiego faz drogi twórczej – to oczywisty przypadek, jednak ważna jest pewna logika następstw: kształtowania ekspresji w kolejnych utworach Brahmsowskiego *Opusu 118* i ewolucji kompozytorskiego *ego* w zaproponowanym przez Tomaszewskiego modelu. Oczywiście Tomaszewski traktuje ów model jako propozycję „czysto teoretyczną” i dopuszcza możliwość antycypacji, echa, wariantowych repetycji, a także „fiksacji”, gdy nastąpi „odmowa” przekroczenia kolejnego progu i ewolucja zatrzyma się na którejś z faz.

Spróbujmy zatem odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu kolejne utwory Brahmsowskiego *Opusu 118* wykazują zbieżność z kolejnymi odsłonami proponowanego przez Tomaszewskiego modelu drogi twórczej. A zarazem, które momenty w biografii twórcy wydają się przełomowe oraz – ewentualnie – które utwory jawią się na tej drodze jako znaczące.

INTERMEZZO A-MOLL cechuje „mocne wejście” w muzyczną materię. Główna tonacja długo pozostaje nieczytelna, muzyka z impetem spada tu z „wysokiego c”, wychylając się wtrąconą dominantą w kierunku subdominanty F-dur, jakby młodzieńcza ekspresja rozsadzała tu jeszcze formę. To gest bardzo Beethowenski, niczym we wstępie do *I Symfonii*, a także Brahmsowski – z *I Sonaty fortepianowej C-dur*. W każdym razie, młody Brahms mocno zaznacza swoją obecność w świecie muzyki, pojawiając się niczym „w pełni uzbrojona Minerva z głowy Kronidy”¹⁵: trzema potężnymi sonatami fortepianowymi (op. 1, 2 i 5), znamienne, że jedynymi, jakie pozostawi w dorobku.

INTERMEZZO A-DUR jawi się jako symbol młodzieńczych marzeń, próba „kryształizacji ideału”, po mocnym zaznaczeniu swojej obecności i po entuzjastycznej opinii Schumanna w „*Neue Zeitschrift für Musik*” (1853). To Brahms z quasi-Schubertowskiego *Tria H-dur* op. 8 (w jego pierwotnej wersji), z romantycznych

¹⁴ Tak zaproponowane przez Tomaszewskiego rozumienie przekraczania „smugi cienia” wydaje się dyskusyjne, określenie odnosi się raczej do wchodzenia w dorosłość czy dojrzałość, z końcem czasu marzeń i młodzieńczego idealizmu, o czym przekonuje lektura opowiadania Conrada.

¹⁵ ...jak oczekiwał tego Robert Schumann. Za: L. ERHARDT: *Brahms...*, s. 39.

fortepianowych *Wariacji fis-moll* op. 9 i *Ballad* op. 10, z pierwszych zbiorów pieśni. Ale też Brahms, który w młodzięcym, idealistycznym porywie przystępuje do komponowania swojej pierwszej symfonii i nagle wszystko okazuje się nie takie znów proste.

BALLADA G-MOLL to czytelny odpowiednik Brahmsowskiego „Sturm und Drang”, który to „zbuntowany” okres rozpoczyna *I Koncert fortepianowy d-moll*. To początek serii mistrzowskich arcydzieł, wśród których znajdujemy imponującą fortepianowe *Wariacje na temat Haendla* op. 24, zakończone „wyzywającą” fugą (jak u Beethovena „z pewnymi licencjami”), *Kwartet fortepianowy g-moll* op. 25, który tak zachwycił Schönberga, że nadał mu symfoniczną postać, jedyne pieśniowy cykl *Piękna Magellona* op. 33, *Kwintet fortepianowy f-moll* op. 34, oba smyczkowe sekstety, nade wszystko jednak *Ein deutsches Requiem* op. 45. Wciąż jednak odkłada Brahms swoją pierwszą symfonię i pierwszy smyczkowy kwartet.

Jeśliby szukać momentu zwrotnego w życiu Brahmsa, to przypadłby on z pewnością na drugą połowę lat sześćdziesiątych. W 1865 umiera jego ukochana matka, rok następny przynosi kryzys w stosunkach z Clarą Wieck. W 1867 roku nazwisko Brahmsa zostaje pominięte przy obsadzie stanowiska dyrygenta filharmonii w rodzinnym Hamburgu, a w 1869 zostają odrzucone jego starania o rękę córki Clary, Julii. Jak się wydaje, kompozytor był w niej szczerze zakochany. Tomaszewski pisze o momencie „znaczącego spotkania”, lecz w przypadku Brahmsa będzie nieco inaczej. Brahms jako twórca dojrzał niezwykle wcześniej owe „znaczące spotkania” (myślimy tu o autorytetach muzycznych – o osobowościach, o czyjejś twórczości) ma już dawno za sobą. Teraz przychodzi jednak spotkanie najtrudniejsze: pora stanąć twarzą w twarz z samym sobą (niczym Schubertowskiemu „sobowtórowi” z *Heine-Lieder?*). I to teraz Brahms wkracza w „smugę cienia”.

Kontrast pomiędzy czwartym INTERMEZZO F-MOLL a poprzedzającą go *Baladą g-moll* zdaje się dobrze ukazywać ową przemianę osobowości kompozytora. Tonacja molowa pozostanie, lecz f-moll bynajmniej nie łączy się z kategorią Beethovenowskiego *appassionato*. Miejsce niedawnego ekstrawertycznego rozmachu i brawury zajmuje – niejako symbolicznie – skupienie się na problematyce techniczno-kompozytorskiej (wspomniane bogactwo konstrukcyjne utworu). Emocje, choć pozostaną, będą odtąd powściągane. To jakby przejście od fazy *first maturity* do *high maturity*¹⁶. Romantyczne marzenia Brahms składa do grobu wraz z *Rapsodią na alt solo, chór męski i orkiestrę* op. 53 (1869), „SWOJĄ pieśnią

16 Por.: D. BRODBECK: *Medium and meaning: new aspects of the chamber music*. W: *The Cambridge Companion to Brahms*. Red. M. MUSGRAVE. London 1985, s. 99.

weselną”, jak powie z przekąsem¹⁷. I przychodzi wreszcie czas na długo oczekiwane pierwsze kwartety smyczkowe (1873), pierwszą symfonię (1876) – dzieła, nad którymi pracował od wielu lat i dopiero teraz zdecydował się nadać im ostateczny kształt. Szczególne będą zaś losy *Kwartetu fortepianowego c-moll* op. 60, ukończonego w 1874 roku, ale rozpoczętego w roku 1855, pisanego wówczas w cis-moll (!). W liście do wydawcy, Fritza Simrocka, Brahms pozwoli sobie na autoironiczny komentarz: „Na okładce musi Pan umieścić rysunek, mianowicie głowę z przytkniętym do niej pistoletem. To daje Panu wyobrażenie o tej muzyce! Przyślę Panu w tym celu moją fotografię. Może być niebieska kurtka, żółte spodnie i buty ze sztylpami – jako że lubi Pan kolorowy druk”¹⁸. Pracę nad owym *Kwartetem* Brahms rozpoczął w czasie, gdy był beznadziejnie zakochany w Clarze Schumann...

Znamienne jest zakończenie *Intermezza f-moll*: wygaszanie emocji z jednoczesnym przejściem do jednoimiennego dur, w którym rozpocznie się kolejny utwór. Mimo woli przypomina się finał *III Symfonii F-dur*, gdzie w zakończeniu dramatyczne f-moll ustępuje trybowi durowemu i nieoczekiwanie pojawia się główny temat pierwszej części dzieła, w postaci odległego refleksu, reminiscencji.

Przejście od *Intermezza f-moll* do ROMANZE F-DUR jawi się jako emblemat wejścia kompozytora w fazę twórczości późnej. Nie będzie to jednak czas niemocy twórczej ani też zwątpienia. W tej fazie twórczości Brahmsa wyłoni się nowa jakość: duch *sérénité* – nastrój pogody, spokoju ducha, równowagi. Zapowiedzią takiej postawy było wspomniane zakończenie *III Symfonii*, które to „obrachunkowe” (motyw F-A-F – *frei aber froh!*) dzieło Brahms pisał w wieku lat równo pięćdziesięciu. Z takiej perspektywy ma prawo spojrzeć na siebie i na świat z większym dystansem. I tak spogląda – już wcześniej w „wiosennym” *Kwintecie smyczkowym F-dur* op. 88, a dalej w *Sonacie wiolonczelowej F-dur* op. 99, w *Sonacie skrzypcowej A-dur* op. 101, w licznych pieśniach. Tomaszewski pisał też o spojrzeniu na własną twórczość „krytycznie”: czyż może być lepszy przykład niż rewizja w 1889 roku – po trzydziestu pięciu latach! – *I Tria fortepianowego H-dur* op. 8, które dzięki wydaniu funkcjonowało w życiu koncertowym w młodzieńczej wersji, teraz absolutnie niesatysfakcjonującej kompozytora. W twórczości Brahmsa to jedyny taki przypadek. Porównanie obu wersji jest niezwykle pouczające i, oczywiście, przemawia na korzyść wersji drugiej. Tę fazę twórczości zamyka *Kwintet smyczkowy G-dur* op. 111, o którym Brahms miał powiedzieć przyjacielowi, Maxowi Kalbeckowi, że „ma nastrój Prateru »z mnóstwem pięknych dziewcząt«”¹⁹. Takim właśnie, pogodnym utworem Brahms

17 L. ERHARDT: *Brahms...*, s. 162.

18 Oczywiście aluzja do stroju Werthera z powieści Goethego. *Ibidem*, s. 189–190.

19 *Ibidem*, s. 265.

zamierzał pożegnać się z wiedeńską publicznością – i więcej nie komponować. Uciec od „fazy twórczości ostatniej”.

Nie udało się; podczas wizyty w Meiningen poznał znakomitego klawecistę, Richarda Mühlfelda, i pod wpływem jego gry powrócił do kameralistyki, pisząc jeszcze w 1891 roku klawetowe *Trio a-moll* op. 114 i *Kwintet h-moll* op. 115, a w trzy lata później – dwie klawetowe sonaty, f-moll i Es-dur op. 120. W międzyczasie zaś, w latach 1892–1893 – owych dwadzieścia kompozycji fortepianowych, a wśród nich *Opus 118*.

Trudno o bardziej czytelny przykład „twórczości ostatniej” niż *INTERMEZZO ES-MOLL*, w którym Brahms już w pierwszym takcie przywołuje temat sekwencji *Dies irae* – motyw, który *notabene* pojawił się już w *Kwintecie h-moll*. W „soli-lokwium” *Intermezza es-moll* „poczucie samotności” widoczne jest aż nadto (temat *Dies irae* pojawia się po raz pierwszy bez jakiegokolwiek towarzyszenia), lecz „wyzwolenie wyobraźni „w stronę nowych brzegów” – już nie. A testamentaryczność? Zakończenie – akord molowy i ów „żałobny całun” ostatniego, wznoszącego pasażu *lento* – zdaje się zamykać wszelką dyskusję.

Tak oczekiwane *lieto fine* i zamykającą durową harmonię, właśnie Es-dur, przyniesie w cztery lata później, w 1896 roku, na rok przed śmiercią kompozytora – ostatnia z *Vier ernste Gesänge* op. 121, z tekstem *Hymnu do miłości* Świętego Pawła. I bodaj ta właśnie pieśń będzie zarazem i *credo*, i testamentem Brahmsa. Jej zakończenie rozbrzmiewać będzie *Sostenuto un poco i piano*:

[...]

*Jetzt erkenne ich's stückweise;
dann aber werde ich erkennen,
gleichwie ich erkennet bin
Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei;
aber die Liebe ist die größte unter ihnen.*

* * *

Pozostaje pytanie, czy wolno nam TAK odczytywać muzykę Brahmsa? Czy wszystkie przytoczone, w sumie dość kruche argumenty, często tylko domniewania – pozwalają widzieć w *Opusie 118* integralną całość o znamionach cyklu, nie tylko luźnego zbioru? I czy to w ogóle możliwe, by kompozytor, zawsze niezwykle dyskretny w kwestii kompozytorskiej autorefleksji, pozwolił sobie na potraktowanie swojego *Opusu 118* jako „zapisu” własnej drogi twórczej, swego rodzaju „muzycznego pamiętnika”? W czasach Brahmsa – w tamtych czasach – dzieła takie przecież powstawały. Przypomnijmy tylko: *Kwartet smyczkowy „Z mojego życia”* Smetany (1876), Mahlerowski „*Tytan*” (1889–1893), pewnie też

VI Symfonia „Patetyczna” Czajkowskiego (1893), z całą pewnością *Życie bohatera* Straussa (1898).

Przedstawiona analiza sześciu utworów – szczególnie ich układ, dramaturgia całości – być może pozwala na wysunięcie takiej interesującej, acz ryzykownej hipotezy. I mimo że nie ma praktycznej możliwości jej weryfikacji, wydaje się ona na tyle atrakcyjna, że była – być może – warta przedstawienia.

Jeśli zaś cały powyższy wywód wydaje się nieuprawniony, jako „nienaukowy”, to na obronę mamy jeszcze jeden fakt. *Opus 118* Brahmsa, jako jedyne spośród czterech późnych fortepianowych opusów (116–119), było przez kompozytora dedykowane. I nie było komu – samej Clarze Wieck! Brahms poświęcił jej w sumie aż trzynaście dzieł, poczynając od *Sonaty fortepianowej fis-moll* op. 2. Może u kresu życia był skłonny do jeszcze jednego, tego właśnie wyznania? Ale to, niestety, znów tylko nierozstrzygające niczego pytanie...

Stanisław Kosz

Six pièces pour piano, op. 118 de Johannes Brahms

Collection ou cycle ?

R É S U M É

L'*Opus 118* de Johannes Brahms, se composant de six pièces pour piano, n'est pas défini dans la littérature musicologique comme un cycle cohérent et intégral. Non plus le titre de la première édition de la partition musicale – *Klavierstücke* (N. Simrock, 1893) – ne le suggère. L'analyse des chaînons particuliers de l'*Opus 118*, mais également leur organisation singulière et la dramaturgie de l'ensemble – avec la conception de six étapes, proposée par Mieczysław Tomaszewski, reflétant la voie créatrice de l'artiste – permettent d'avancer une hypothèse que l'ouvrage constitue en effet un cycle se caractérisant par le haut niveau de l'organisation intérieure, et en même temps une sorte de l'« autobiographie » musicale du compositeur, dotée par ailleurs d'une dédicace pour Clara Wieck.

Stanisław Kosz

Klavierstücke, op. 118 by Johannes Brahms

A Collection or a Cycle?

S U M M A R Y

The six piano pieces which comprise *Klavierstücke*, op. 118 by Johannes Brahms are not defined by the literature of musicology as a coherent, integral cycle. Moreover, the title of the first note edition—*Klavierstücke* (N. Simrock, 1893)—does not seem to suggest that either. However, an in-depth analysis of the particular parts of opus 118, as well as their

particular arrangement and the dramatic character of the entire piece—coupled with Mieczysław Tomaszewski’s six-phase conception of the creative path of the artist—allow to assume the hypothesis that, in fact, the piece constitutes at the same time a cycle characterised by a high level of internal integration and a kind of musical “autobiography” of the composer, dedicated *nota bene* to Clara Wieck.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH
WYDZIAŁ KOMPOZYCJI, INTERPRETACJI, EDUKACJI I JAZZU

Francuski muzyczny symbolizm stylu późnego

L'esprit français w obrazie
dworskiej sztuki XV-wiecznej Burgundii
i sztuki elit końca XIX wieku

Norman Davies przypomniał epokę szczytowego rozwoju Burgundii pośród innych kultur europejskich, które zeszyły już z areny dziejów¹. Jej blask w końcu średniowiecza jest tyle znany, rozślawiony przez pomnikową publikację Johanna Huizingi², co symptomatyczny także dla późniejszej kultury kontynentu. Styl ówczesnej kultury dworskiej, charakterystyczny dla kręgu romańskiego, odrębny wobec uwarunkowań niemieckich, przedstawił wyczerpująco Norbert Elias³. Jego opis można odnieść także do przypadku Burgundii, której sztuka dworska stała na najwyższym poziomie swoich czasów, będąc przykładem dla centrów sąsiednich⁴.

Najwyższej próby sublimacja, wyrafinowanie, usymbolizowanie i uduchowanie tej sztuki nie jest jednak aksjomatem tylko dla wskazanej epoki. Śladem odkrywczego wywodu Gustava R. Hockego⁵ o stylistycznych pokrewieństwach manieryzmu i surrealizmu, w niniejszym artykule została podjęta podobna próba komparatystycznego spojrzenia na owy schyłkowy okres świetności burgundz-

1 N. DAVIES: *Zaginione królestwa*. Przeł. B. PIETRZYK, J. RUMIŃSKA, E. TABAKOWSKA. Kraków 2010.

2 J. HUIZINGA: *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. BRZOSTOWSKI. Wstęp H. BARYCZ. Posłowie S. HERBST. Warszawa 1992.

3 N. ELIAS: *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*. Przeł. T. ZABŁUDOWSKI, K. MARKIEWICZ. Warszawa 2011.

4 G. NIJSTEN: *In the Shadow of Burgundy. The Court of Guelders in the Late Middle Ages*. Przeł. T. GUEST. Cambridge 2004.

5 G.R. HOCKE: *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*. Przeł. M. SZALSZA. Gdańsk 2003.

kiej *ars subtilior* oraz artystyczne orientacje momentu francuskiej muzycznej dekadencji, tak wirtuozowsko spetryfikowanej przez Michela Faure'a⁶. Nieprzypadkowo symboliczne ujęcia jako charakterystyczny rys czasów schyłkowych mają swoje potwierdzenie nawet na odległych terenach odmiennej cywilizacji, co opisał rozległe Frederick Starr w odniesieniu do rozkwitu arabskiej kultury w końcu XV wieku, za panowania dynastii Tamerlana⁷.

Jeżeli więc podążyc za szeregiem panoramicznych opisów średniowiecza pióra Jacques'a Le Goffa i analizami kultury symbolicznej tego czasu autorstwa Michela Pasteure'a⁸, poszukać metodologicznej argumentacji w postmodernistycznym dyskursie komparatystyki intertemporalnej⁹ i historii kontekstualnej linii Burckhardta i Huizingi¹⁰ oraz w regule Michela Foucaulta emulacji ponadhistorycznej¹¹, mając w pamięci szczególnie w tym momencie odpowiedni tzw. paradygmat *Annales*¹², z założeniem ponadto oglądu muzyki jako społecznego tekstu¹³ – to ukaże się zespół cech sztuki czasu przełomu, przystawalnych do siebie niezależnie od momentu swego wystąpienia, bogatej w wielopoziomowe odniesienia symboliczne. Uwagi te dotyczą również sfery muzyki. Jedyne ów francuski *esprit* pozostaje ten sam, prawie niezmienny przez wieki...

6 M. FAURE: *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*. Paris 1985.

7 S.F. STARR: *Lost Enlightenment. Central Asia's Golden Age from the Arab Conquest to Tamerlane*. Princeton–Oxford 2013, s. 503.

8 M. PASTOUREAU: *Średniowieczna gra symboli*. Przeł. H. IGALSON-TYGIELSKA. Warszawa 2006.

9 Stanisław BALBUS mówi o aktywnej kontynuacji, o modernizacji formy historycznej (IDEM: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 200–208) lub określa to zjawisko, za Genettem, jako transmodalizację historyczną (s. 356).

10 D.R. KELLEY: *Granice historii. Badanie przeszłości w XX wieku*. Przeł. B. HLEBOWICZ. Warszawa 2009, s. 246.

11 G. SERGI: *L'idée de Moyen Âge. Entre sens commun et pratique historique*. Przeł. P. MAÏER. Współpraca P. MICHON. Paris 2000, s. 49, 99.

12 D.R. KELLEY: *Losy historii. Badanie przeszłości od Herdera do Huizingi*. Przeł. J. DOBROWOLSKI. Warszawa 2010, s. 376–379.

13 J. SHEPHERD: *Music as Social Text*. Cambridge 1981.

Wczesny humanizm francuski – epoka *ars nova*

Mistycyzujące podłoże kulturowe tego czasu, pełne emocjonalizmu i religijnych egzaltacji, naznaczone jest, z jednej strony, falami zarazy (1418, 1466) i chaosem walutowym¹⁴, powolną tolerancją lichwy ze strony Kościoła (sprzyjającej wykształceniu się otwartej afirmacji zamożności¹⁵), udoskonaleniem systemu fiskalnego pod koniec epoki¹⁶, wzbogaceniem się regionalnych ośrodków miejskich¹⁷ (m.in. Dijon) oraz rozwojem techniki od XII wieku¹⁸, z drugiej strony – żarliwą indywidualizacją religii oraz nowych modernistycznych tendencji, sekularyzacją życia społecznego i przekazu myślowego¹⁹, zarzutami wobec sztuki wyrażającej wyłącznie sacrum²⁰.

Zarazem z tej wielowarstwowej kulturowo epoki, z dworskich centrów intelektualnych (epikureizm Jana de Berry) obok innowacyjnego wymowy pism Marchettusa z Padwy²¹, z europejskiego regresu gospodarczego XIV wieku, stymulującego powstawanie nowych zaczynów idei przesuujących się w stronę tęsknot i mitów, z odnowy intelektualnej tych czasów²² – wyrastał wczesny humanizm Filipa de Vitry, Mikołaja de Clamanges, Jana de Montreuil, Krystyny de Pisan, odróżniany od scholastyki kręgów uniwersyteckich Paryża (nominalista i mistyk Jan Gerson²³) i bardziej intensywny w drugiej połowie XV wieku ze słynnym Villonem na czele (Jakub Lefèvre d'Étaples, poeta i uczeń Machauta

14 J. BASZKIEWICZ: *Historia Francji*. Wrocław 1974, s. 184–195.

15 J. LE GOFF: *Średniowiecze i pieniądze*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2011, s. 169–171.

16 Ibidem, s. 121–130.

17 Ibidem, s. 131–144.

18 P. RIETBERGEN: *Europa. Dzieje kultury*. Przeł. R. BARTOŁD. Warszawa 2001, s. 136–137.

19 W. ULLMANN: *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*. Przeł. J. MACH. Łódź 1985, s. 84–133.

20 G. DUBY: *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*. Przeł. K. DOLATOWSKA. Warszawa 1986, s. 228. Na moment kryzysowy i czas pełen kontrastów, także regionalnych, końca XIV wieku zwrócił uwagę wybitny włoski mediewista, Giuseppe SERGI: *L'idée de Moyen Âge...*, s. 99–101.

21 J. MORAWSKI: *Teoria muzyki w średniowieczu*. Warszawa 1979, s. 18–19.

22 G. DUBY: *Czasy katedr...*, s. 225–229.

23 W.J. COURTENAY: *Duchowość a późny scholastycyzm*. W: *Duchowość chrześcijaństwa. Późne średniowiecze i reformacja*. Red. J. RAIFF. Współpraca B. MCGINN, J. MEYENDORFF. Przeł. P. BLUMCZYŃSKI. Kraków 2011, s. 111–122; J. BOCHEŃSKI: *Zarys historii filozofii*. Kraków 1993, s. 149.

Eustache'a Deschamps, oraz poeta Alain Chartier)²⁴. Ruch *ars nova* został potępiony bullą papieską Jana XXII w 1322 roku²⁵.

Już w XIV wieku nastąpiło intensywne zainteresowanie literaturą i kulturą starożytności, co skutkowało ewolucją od dawnego *vitae contemplativae* do nowego *vitae activae*²⁶, antropologicznym spojrzeniem na człowieka i historię. To empiryczne podejście, wypracowane na kanwie tendencji antyscholastycznych (Mikołaj z Oresme, 1320–1382²⁷), zostało przypieczętowane odnalezieniem przez Poggia Braccioliniego²⁸ w Fuldzie w 1417 roku nieznannej rozprawy Lukrecjusza *De rerum naturis*, stworzonej w duchu epikureizmu.

Wykształcały się nowe gatunki świeckie i mieszane (komiczne interludia w przerwach przedstawień religijnych, dramat pasyjny w języku narodowym, świecki moralitet, farsa, pamiętniki, malarstwo miniaturowe, portret realistyczny), muzyka stawała się bardziej dekoracyjna, delectowała się arabeskami natury instrumentalnej, a podobne zmiany dotyczyły też innych dziedzin sztuki, która stawała się narracją, ilustracją, bezpośrednią transpozycją wydarzeń niekoniecznie religijnych²⁹. Dokonywało się to wszystko na bazie kultury mieszczańskiej i plebejskiej, rozwoju języka narodowego, rozpowszechnienia papieru i druku pod koniec XV wieku, wzrastał się realizm misterii pasyjnych – coraz bardziej realizm życia determinował zmieniającą się demokratyzującą mentalność miejską. Ze zmianą funkcji łaciny wycofanej do kręgów intelektualistów sztuka i kultura świecka zyskiwały coraz większą rolę: „artysta przestał być pomocnikiem księdza, a przeszedł w służbę człowiekowi, ... a twórczość stała się pogonią za zmyśleniem”³⁰.

W toku i w rezultacie tych wydarzeń, procesów, zjawisk – oraz jeszcze innych, jak niewola awiniońska, schizma, wojna stuletnia (1337–1453), stracenie Jana Husa (1415) czy ostatnia bitwa świata feudalnego pod Crecy (1346)³¹ – klarowała się duchowość wczesnego renesansu, na podłożu między innymi: zmiany systemu nauczania – od dialektyki do gramatyki i retoryki – sztuki czytania i interpre-

24 J. BASZKIEWICZ: *Historia Francji*. Wrocław 1999, s. 156–157.

25 E. FUBINI: *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. SKOWRON. Kraków 1997, s. 102–103; J. MORAWSKI: *Teoria muzyki w średniowieczu...*, s. 19.

26 W. ULLMANN: *Średniowieczne korzenie...*, s. 217–268.

27 J. MORAWSKI: *Teoria muzyki w średniowieczu...*, s. 20–21: zanegowanie stosunków między dźwiękami muzycznymi a ruchami ciał niebieskich.

28 S. GREENBLATT: *The Swerve. How the Renaissance began*. London 2011.

29 „[...] artysta przestał współodgrywać nabożeństwo z kapłanem. Przestał być pomocnikiem księdza [...] w XIV wieku twórczość artystyczna staje się pogonią za zmyśleniem” (G. DUBY: *Czasy katedr...*, s. 228–229).

30 Ibidem, s. 229.

31 M. HOWARD: *Wojna w dziejach Europy*. Przeł. T. RYBOWSKI. Wrocław 1990, s. 35.

towania tekstów, nowej koncepcji studiów *humanitatis*, odnowionej koncepcji poznania (Lorenzo Valla, 1406–1457³²) i nowej duchowości ewangelicznej, przeciwnej wobec poprzedniej, przeintelektualizowanej³³.

Symbolizm czasu manieryzmu na dworze Rudolfa w Pradze przedstawił Paul Johnson w swojej porywającej historii chrześcijaństwa³⁴. Odnosząc ten syndrom do innych manieryzmów w dziejach europejskiej kultury, za stwierdzeniem Tadeusza Chrzanowskiego³⁵ i na podstawie metody komparatystyki intertemporalnej, można odnaleźć ten sam „klimat” w momencie schyłku średniowiecza, co tak wspaniale opisał Johann Huizinga, a co znajduje wybitny mediewista jako syndrom pokrewny do owego z przełomu XIX i XX wieku³⁶.

W tym burzliwym i silnie symbolicznym³⁷ czasie zmieszania rozumu, mitologii, metafizyki i fascynacji magią, nasilenia się praktyk dewocyjnych i uprawiania „naturalnej filozofii”, momencie schyłku średniowiecznego chrześcijaństwa³⁸ zrodziły się czy upowszechniły praktyki Drogi Krzyżowej, kultu Eucharystii³⁹, różańca (dominikanie), nabożeństw maryjnych, Pasji (franciszkanie) i Bożego Ciała, szerzył się kult świętych i relikwii⁴⁰, a obok tych zjawisk pojawiły się także: wczesny mistycyzm kartuzjański (Dionizy z Kartuz), dominikański i kobiet (beginki)⁴¹, ruch waldensów z Lyonu⁴², próby reformy Kościoła, zmniejszająca się siła papieskiej penetracji na terenie ówczesnej Francji⁴³ czy motyw piety. Tak

32 On w 1440 roku udowodnił fałszerstwo donacji Konstantyna (W. ULLMANN: *Średniowieczne korzenie...*, s. 245).

33 W.J. BOUWSMA: *Duchowość renesansowego humanizmu*. W: *Duchowość chrześcijaństwa...*, s. 243–258.

34 P. JOHNSON: *A History of Christianity. A Penetrating and Brilliant Assessment of 2000 Years of Faith*. London 1976, s. 321.

35 T. CHRZANOWSKI: *Manieryzm jako proces postrzegania różnych epok*. W: *Wobec sztuki. Historia, krytyka, teoria*. Red. E. WOLICKA, P. KOSIEWSKI. Lublin 1992, s. 135–146.

36 J. LE GOFF: *Długie średniowiecze*. Przeł. M. ŻUROWSKA. Warszawa 2007, s. 36.

37 R. KIECKHEFER: *Główne nurty pobożności późnego średniowiecza*. W: *Duchowość chrześcijaństwa...*, s. 75–110.

38 J. LE GOFF: *Długie średniowiecze...*, s. 110–111; IDEM: *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris 2008, s. 85–90.

39 J. LE GOFF: *Długie średniowiecze...*, s. 194.

40 Ch. FREEMAN: *Holy Bones, Holy Dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. New Heaven – London 2012.

41 A.M. HAAS: *Szkoły późnośredniowiecznego mistycyzmu*. W: *Duchowość chrześcijaństwa...*, s. 143–180; M. AGNOSIEWICZ: *Heretyckie dziedzictwo Europy*. Wrocław 2011, s. 126–131.

42 M. AGNOSIEWICZ: *Heretyckie dziedzictwo...*, s. 104–109.

43 P. JOHNSON: *A History of Christianity...*, s. 217–218.

rodziła się znana nam *devotio moderna*⁴⁴, jako rezultat XIV- i XV-wiecznego renesansu religijnego⁴⁵, skierowanego przeciw scholastyce, rozwijającego się zwłaszcza na ziemiach Niderlandów i Nadrenii⁴⁶, zmierzającego do religijności bardziej osobistej, intymnej, elitarnej, wyzwolonej z dogmatów i nadmiernej instytucjonalności, co w rezultacie ucieleśniło się w rozwoju zakonów żebraczych, wzroście pobożności ludzi świeckich, w dojrzałym renesansie i potem reformacji⁴⁷. Przyświecał temu stoicki, humanistyczny, ireniczny i w zasadzie pietystyczny „duch” idei Erazma⁴⁸.

Jednocześnie w ramach późnośredniowiecznej *christianitas* dokonywała się wiekopomna integracja i transformacja antycznego dziedzictwa, głównie w postaci arystotelizmu (od reformy szkolnictwa ogłoszonej przez papieża Mikołaja V)⁴⁹.

W kontekście tych głębokich przemian w filozofii w kierunku intelektualnego mistycyzmu na przełomie wieków⁵⁰ wyrastającego ze scholastyki, istotne są: prekursorska neoplatońska działalność Mistra Eckharta (1260–1328), *devotio moderna* Tomasza z Kempis (1380–1471) i Mikołaja z Kuzy (1401–1464)⁵¹, który sformułował pojęcie Boga jako jedności przeciwieństw, głosił wielość światów oraz zasadę kwadratury koła. Wszelkie te odnowicielskie prądy zbiegły się w myśli i pisarstwie wielkiego Erazma z Rotterdamu (1466/67?–1536), który uotrowił drogę do przekładów Biblii na języki narodowe i krytykował stosowanie polifonii w obrzędach kościelnych⁵². Można w tej kwestii mówić o częściowym wpływie⁵³ wschodniego hezychazmu⁵⁴, czyli ascetycznego, samotniczego upra-

44 Ibidem, s. 319.

45 *Encyklopedia PWN*. Red. B. KACZOROWSKI. Warszawa 2008, s. 243.

46 http://pl.wikipedia.org/wiki/Devotio_moderna [data dostępu: 27.09.2014]. Nazwa od traktatu Gerarda Grouta.

47 W. ULLMANN: *Średniowieczne korzenie...*, s. 267–269; J. KOWALSKI: *Francja średniowieczna*. W: J. KOWALSKI, A. i M. LOBA, J. PROKOP: *Dzieje kultury francuskiej*. Warszawa 2005, s. 192–193.

48 P. JOHNSON: *A History of Christianity...*, s. 320.

49 J. CZERKAWSKI: *Rola filozofii w integracji i dezintegracji kultury późnego średniowiecza*. W: *Czasy katedr – czasy uniwersytetów. Źródła jedności narodów Europy*. Red. W. SAJDEK. Lublin 2005, s. 57–66.

50 W. ULLMANN: *Średniowieczne korzenie...*, s. 260.

51 U. ECO: *Sztuka i piękno w średniowieczu*. Przeł. M. KIMULA, M. OLSZEWSKI. Kraków 2006, s. 186–191; <http://www.samadi.republika.pl/rart68.htm> [data dostępu: 27.09.2014].

52 J. KOWALSKI: *Francja średniowieczna...*, s. 275.

53 J. MEYENDORFF: *Dwie wizje Kościoła: Wschód i Zachód u progu czasów nowożytnych*. W: *Duchowość chrześcijaństwa...*, s. 447–462.

54 Na podstawie: <http://www.opoka.org.pl/sloownik/ltk/hezychazm.html> [data dostępu: 30.09.2014].

wiania modlitwy, pozbawionego aktywności edukacyjnej i misyjnej obecnych w Kościele zachodnim. We wspomnianej obszernej historii chrześcijaństwa Johnson określił te wszystkie tendencje mianem „trzeciej siły” lub „humanizmu chrześcijańskiego”, lokując zjawisko w granicach czasowych wyznaczonych przez 1500 i 1648 rok⁵⁵.

Portret kultury dworskiej Burgundii i dworów sąsiednich

Fascynująca jest historia królestwa, a raczej kolejnych, zmieniających swe ciągle poszerzane granice, wielonarodowych i wielokulturowych królestw Burgundii, która swe początki datuje od momentu przełamania limesu w 406 roku⁵⁶ czy pierwszego królestwa w 410 roku. Rozszerzała się od Genewy, weszła we władanie Franków (532), Cesarstwa Rzymskiego (1032), potem, w 1477 roku – Francji i domu Habsburgów, a apogeum swojego rozwoju, także terytorialnego i politycznego⁵⁷ i niezależności politycznej, osiągnęła w XIV i XV wieku za panowania Filipa Śmiałego (1342–1404), Filipa Dobrego (1396–1467) i Karola Zuchwałego (1433–1477)⁵⁸.

Kraina ta, leżąca u podstaw założycielskich Szwajcarii⁵⁹, stanowiła u końca XV wieku kolebkę renesansowego humanizmu w wariacie francuskim, różniącym się od słynnego włoskiego. Jest znane w historii sztuki określenie „stylu burgundzkiego”, pełnego przepychu, ostentacyjnego w swym bogactwie i dekoracyjności⁶⁰, podbudowanego intelektualnie.

Powstanie państwa burgundzkiego oraz jego związki z Flandrią okazały się niezwykle istotnymi czynnikami dla rozwoju sztuki tego okresu⁶¹. Poprzez bujny rozkwit sztuki dworskiej, koncentrującej się w regionie zaalpejskim od XV wieku we Flandrii – najważniejszym ówczesnym centrum sztuki, aktywnym do śmierci Karola Zuchwałego (1477) i wpływowym w całej Francji⁶² – szerzyły się orientacje renesansowe, które zbiegały się z naukowym dziedzictwem greckim

55 P. JOHNSON: *A History of Christianity...*, s. 267–330.

56 R. MICHAŁOWSKI: *Historia powszechna. Średniowiecze*. Warszawa 2012, s. 34.

57 Ibidem, s. 380–381.

58 D. POTTER: *France in the Later Middle Ages*. Oxford 2003, s. 73–76, 135–137.

59 Królestwo Górnej Burgundii ze stolicą w Lozannie (R. MICHAŁOWSKI: *Historia powszechna...*, s. 95).

60 N. DAVIES: *Zaginione królestwa...*, s. 146–150.

61 J.P. COUCHOUD: *Sztuka francuska I*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1985, s. 143.

62 Ibidem, s. 157–160.

poprzez uciekinierów po upadku Konstantynopola w 1453 roku⁶³, a we Francji przybrały określenie humanizmu wernakularnego⁶⁴.

Rozkwitła wówczas flamandzka szkoła malarstwa (Jan van Eyck⁶⁵, Hans Memling, Rogier van der Weyden⁶⁶), stosująca perspektywę i naturalizm, a przede wszystkim prekursorska w zakresie malarstwa olejnego, oraz pełna ekspresyjnego indywidualizmu szkoła rzeźbiarska (Claus Sluter⁶⁷), rozpoczynające sekularyzację sztuki europejskiej. Specjalnością natomiast kosmpolitycznego dworu burgundzkiego stały się: sztuka wytwarzania gobelinów, zwłaszcza prezentujących wspaniałe pejzaże⁶⁸, malarstwo tablicowe (Jean d'Arbois, Jean de Beaumetz, Melchior Broederlam, Jean Malouel, Henri Bellechose⁶⁹), złotnictwo, produkcja książki, rzeźba w brązie i, najsłynniejsza, sztuka miniatury – cykl miniatur Pola, Hermana i Jana Limburgów z Geldrii opracowany dla księcia burgundzkiego Jana de Berry. Ten kalendarz z ilustracjami święt oraz prac w polu i winnicy⁷⁰ jest przykładem już odmiennego stylu, manieryzmu gotyckiego⁷¹, barwnego i zwróconego w stronę szczegółów natury; jest to jeden z wyznaczników rodzących się nowych ukierunkowań i zainteresowań życiem realnym, zmierzających wprost do renesansu⁷².

Rozwijała się literatura, zwłaszcza wernakularna, której ukoronowaniem były dzieła Erazma z Rotterdamu (1467–1536), prekursora humanizmu europejskiego. Rozsławił te czasy Johann Huizinga, także pionier – historii kultury, w swym epokowym studium, którego tytuł przeobraził się w europejski topos (1919).

Dwór w Dijon wywierał znaczący wpływ na okoliczne centra, formował ich kulturę dworską, z muzyką i poezją na czele, co widać wyraźnie na przykładzie historii rejonu Geldrii w dolinie Renu, kształtującej się „w cieniu Burgundii”⁷³.

63 A. BACHINI: *Średniowiecze. Dzieje cywilizacji. Burzliwy okres: od barbarzyńców do odrodzenia*. Przeł. Z. ZIÓŁKOWSKI. Warszawa 2001.

64 D.R. KELLEY: *Oblicza historii. Badanie przeszłości od Herodota do Herdera*. Przeł. M. TOMASZEWSKI. Warszawa 2010, s. 224.

65 E. GOMBRICH: *O sztuce*. Warszawa 1997, s. 239–245.

66 Ibidem, s. 275–276.

67 J.P. COUCHOUD: *Sztuka francuska I...*, s. 157–159.

68 G. NIJSTEN: *In the Shadow of Burgundy...*, s. 301–303.

69 Ibidem, s. 170.

70 E. GOMBRICH: *O sztuce...*, s. 218.

71 J.P. COUCHOUD: *Sztuka francuska I...*, s. 166.

72 E. GOMBRICH: *O sztuce...*, s. 221.

73 G. NIJSTEN: *In the Shadow of Burgundy...*, s. 382–423.

Na burgundzkim dworze Filipa Śmiałego zatrudnionych było ośmiu instrumentalistów, działał zespół śpiewaków⁷⁴ i dwudziestoosobowa orkiestra przy kościele⁷⁵; sztuka była traktowana jako całościowy system komunikowania o własnym prestiżu, bogactwie i predyspozycjach intelektualnych⁷⁶, a wśród artystów nie rozróżniano muzyków, poetów czy „bajarzy”; samo słowo „muzyk” weszło do użycia dopiero około 1500 roku⁷⁷. Najbardziej poważani byli grający na instrumentach dętych, zwłaszcza trębacze, istniała osobna kapela dla księżnej. Jest to jednocześnie charakterystyczny dla całej Europy moment kresu mobilności muzyków⁷⁸, a burgundzki dwór, którego instrumentalisci byli szczególnie poważani, wsławił się „ekspertem” fachowców do innych centrów kontynentu⁷⁹.

W drugiej połowie XV wieku dwór w Dijon stał się centrum modelu kultury dworskiej, która rozprzestrzeniała się w całej Europie w postaci tzw. gotyku międzynarodowego, stylu „miękkiego” czy „pięknego”, gotyku burgundzkiego⁸⁰. Jego głównymi wyznacznikami estetycznymi były: wzmożenie wyrazu, przewaga tematyki lirycznej przy jednoczesnym oddramatyzowaniu narracji czy modusu wizualnego, rafinacja i estetyzacja przekazu⁸¹.

Tajemnicze opowieści Nibelungów, reformatorska działalność słynnego opactwa w Cluny (od 910 roku)⁸² i Cîteaux (1098), skutkująca między innymi powstaniem znanej do dziś uprawy wina, postać św. Bernarda (1090–1153), dzieje znanych miast, takich jak Arles, Arras, Cambrai, Dijon, Gandawy, Liège, Lyon i Utrecht, symbolika bazyliki w Vézelay, także historia herezji waldensów w XII wieku⁸³, by mówić tylko o epoce średniowiecza – wszystkie te świadectwa burzliwej historii prowincji pozostały w europejskich annałach.

O „humanizmie” tej epoki Gerard Nijsten pisał w kontekście dworu burgundzkiego i dworu w Clèves za panowania księcia – intelektualisty Jana de Clèves (1419–1481, panował 1448–1481), około 1460 roku⁸⁴. Cechowało ten okres położenie akcentu na twórczość świecką. Jest to o tyle istotne, że niedawno

74 Ibidem, s. 153.

75 J. HUIZINGA: *Jesień średniowiecza...*, s. 303.

76 G. NIJSTEN: *In the Shadow of Burgundy...*, s. 149–172.

77 Ibidem, s. 151.

78 Ibidem, s. 167.

79 J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History of Western Music*. New York – London 2010, s. 177.

80 A. DULEWICZ: *Słownik sztuki francuskiej*. Warszawa 1977, s. 126.

81 *Encyklopedia PWN...*, s. 237; E. GOMBRICH: *O sztuce...*, s. 215.

82 R. MICHAŁOWSKI: *Historia powszechna...*, s. 152–153.

83 M. AGNOSIEWICZ: *Heretyckie dziedzictwo...*, s. 104–110.

84 G. NIJSTEN: *In the Shadow of Burgundy...*, s. 396.

historycy przesunęli moment zrodzenia się muzyki renesansowej aż do 1430 roku (Gustave Reese⁸⁵), czyli do faktu powstania techniki *fauxbourdon*, czy połowy XV wieku (Willi Apel⁸⁶), a podobnie ujęli ten problem autorzy podręcznika amerykańskiego, traktując wiek XV już w ramach kultury renesansu, a dwa stulecia XV i XVI – jako całość⁸⁷.

Burgundzki późnośredniowieczny

*cantus coronatus*⁸⁸

Poddała się wspomnianym wpływom także muzyka regionu romańskiego, oddalając się w tym czasie od „humanizmu obrazkowego”, od scholastycznych, teoretycznych kanonów w stronę wyrażania emocji⁸⁹, od rozbudowy polifonicznych splotów nieśmiałej i w nielicznych utworach w stronę owego *cantus coronatus*, dworskiego śpiewu religijnego i świeckiego, pełnego dekoracji, giętkiego w swym wyrafinowaniu, z melodią na pierwszym planie. Humanistyczna apelacja do artysty jako twórcy, tworzącego w samotności⁹⁰, a w sferze muzyki istotne i rewolucyjne wprowadzenie nowych gatunków, izorytmiczności dla motetu, nowych zasad notacji menzuranej oraz traktowanie muzyki jako źródła przyjemności osobistej – te idee wprost prowadziły do epoki renesansu⁹¹.

Najwybitniejszym muzykiem pełnej blasku epoki chwały Burgundii był Guillaume Dufay (1397/1400?–1474)⁹², syn księdza, przebywający na dworze Burgundii w latach 1439–1452 oraz w 1445 i od 1458 roku. Jego słynny motet *Nuper rosarum flores*, zbudowany na podstawie architektonicznych właściwości katedry florenckiej (1436)⁹³, odzwierciedla specyficzne dla estetyki tego twórcy zespolenie ducha religijnego i świeckiego, przywiązanie do nurtu *devotio*

85 G. REESE: *Music in the Renaissance*. New York 1959.

86 W. APEL: *The Notation of Polyphonic Music. 900–1600*. Cambridge 1942.

87 J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History...*, s. 146–190 (149).

88 J. DE GROCHEO, *cantus coronatus* i *cantus gestualis* (rzemieślniczy). Zob. J.-C. SCHMITT: *Gest w średniowiecznej Europie*. Przeł. H. ZAREMSKA. Warszawa 2006, s. 141.

89 G. DENIZEAU: *Le dialogue des arts. Architecture, peinture, sculpture, littérature, musique*. Paris 2008, s. 40.

90 Ibidem, s. 48.

91 http://pl.wikipedia.org/wiki/Ars_nova [data dostępu: 28.08.2014].

92 J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History...*, s. 175–183; Ch. DOUMET, C. PINCET: *Les musiciens français*. Rennes 1982, s. 50–52; L. REBATEL: *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*. Paris 1969, s. 90–93.

93 G. DENIZEAU: *Le dialogue des arts...*, s. 56–57; J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History...*, s. 183.

*moderna*⁹⁴. Chociaż Peter Vergo widział w tym utworze, w jego numerycznej symbolice, proporcjach nawiązujących do Biblii i hierarchicznej strukturze, relikty średniowiecznego myślenia⁹⁵.

Dufay był autorem przede wszystkim muzyki religijnej, w tym jako twórca tego gatunku – siedmiu lub ośmiu⁹⁶ mszy (w tym pięciu cyklicznych, zbudowanych na *cantus firmus*⁹⁷), czterech *Magnificat*, sześćdziesięciu hymnów, dwudziestu czterech motetów (jedenastu swobodnych)⁹⁸. Jego dzieło stanowi przeciwieństwo scholastycznej, spolifonizowanej twórczości Johanna Ockeghema, a wyrazem unowocześniania warsztatu są: konsekwentna jedność tematyczna mszy, odchodzenie od średniowiecznego spekulatywnego motetu izorytmicznego, ujednolicenie tekstu, swoboda konstrukcji, wykorzystywanie we mszy świeckiego *cantus firmus* czy nowej, angielskiej techniki *fauxbourdon*⁹⁹.

Jedną z jego najlepszych i zarazem pierwszą mszą o świeckim *cantus firmus* jest czterogłosowa *Se la face ay pâle*¹⁰⁰ (1450), o treści miłosnej¹⁰¹, oparta na tenorze, prototyp *missa parodia*¹⁰². Melodyjność, dialogowanie motywu, ważna rola *fauxbourdon*, skupiona modlitewna prostota znamionują już wyczerpywanie się średniowiecznych kanonów; mówi się w tym przypadku o „bicentrycznej” tonalności¹⁰³. Podobnie msza *Puisque je vis* (1460), zwyczajowo sześcioczęściowa, została oparta na pieśni dworskiej, a ostatnim dziełem tego gatunku, już w klimacie renesansowym, jest *Missa Ave Regina caelorum*¹⁰⁴.

Motetem izorytmicznym jest *Moribus* (1442–1443), z *cantus firmus*, pochodzącym ze śpiewu gregoriańskiego, w którym całość konstrukcji zbudowana jest na niezależnym kontratenorze. Wspaniałym pomnikiem tamtych czasów to motet *Flos*

94 Ch. DOUMET, C. PINCET: *Les musiciens français...*, s. 51.

95 P. VERGO: *That Divine Order. Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*. New York 2005, s. 168.

96 P. ORAWSKI: *Lekcje muzyki. Średniowiecze i renesans*. Warszawa 2010, s. 142.

97 Najbardziej znane to *Missa sine Nomine* (1420), wzorowana na stylu de Machaut, i z ostatniego okresu twórczości *L'Homme Armé*, czyli ze świeckim *cantus firmus* (L. REBATET: *Une histoire de la musique...*, s. 92–93).

98 J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History...*, s. 180.

99 *Ibidem*, s. 181–182.

100 Tenor pochodzi z ballady o tym samym tytule, msza pisana na dworze sabaudzkim dla jego władcy (*Ibidem*, s. 181, 186; Ch. DOUMET, C. PINCET: *Les musiciens français...*, s. 51).

101 L. REBATET: *Une histoire de la musique...*, s. 93.

102 P. ORAWSKI: *Lekcje muzyki...*, s. 143.

103 D. FALLOWS, w książeczce do płyty CD: *Hilliard Ensemble. Hilliard Live 4*. CORO 2008, s. 4.

104 P. ORAWSKI: *Lekcje muzyki...*, s. 143.

florum oraz hymny¹⁰⁵ poświęcone Matce Bożej – pomyślane w stylu *floridus*, wysublimowanym, czarującym wysmakowaną polifonią, o humanistycznym i raczej świeckim wydźwięku, arabesce linii, równoległych tercjach, emanujące oryginalną koncepcją sonorystyki, o swobodnej formie i wieloznaczej symbolice maryjnej, boskiej i kobiecej zarazem, będące rezultatem zwrotu w ówczesnej religijności ku postaci Maryi, rozwoju jej kultu, zwłaszcza w północnej Francji, w ramach *devotio moderna*. Rzeczony przemiany uwidoczniły się też w poezji (François Villona, „poeta miłości”)¹⁰⁶ oraz obrazach Jeana Fouqueta, Jana van Eycka i Rogera van der Weydena¹⁰⁷.

U Dufaya dworskim wdziękiem, lekkością i humorem emanują najliczniejsze trzygłosowe i raczej konsonansowe ronda (sześćdziesiąt), także z techniką imitacji i kanonu, typowo francuskie pieśni miłosne i „do wina”, z melizmatami i swobodnymi dysonansami (trzyście), oraz ballady (osiem, najczęściej o formie aabC)¹⁰⁸, powstałe we wcześniejszej fazie życia, anonsujące renesans¹⁰⁹, dla Luciena Rebateta kompozytor ten (także doktor praw, absolwent Uniwersytetu Bolońskiego) jest bowiem jednym z największych przedstawicieli renesansu właśnie¹¹⁰.

Formy te, zakotwiczone w praktyce angielskiej i dorobku Johna Dunstable’a, ustabilizowane przez ostatniego poetę i kompozytora w jednej osobie, Guillaume’a de Machaut¹¹¹, stanowiły zapowiedź renesansowej *chanson* francuskiej, a nowatorstwo dźwiękowe prowadziło wprost do oryginalnych rozwiązań Claudia Monteverdiego¹¹². W poszukiwaniu korespondencji sztuk w tym okresie dokonuje się porównań jego sztuki z mistrzostwem pędzla Jana van Eycka¹¹³.

Fascynującym dziełem jest zbiór *Le Champion des Dames*, do tekstu Martina le Franc i Cristiny de Pizan, autorstwa Dufaya i Gille’a Binchois (1400–1460), złożony z dwudziestu wokalnie-instrumentalnych odcinków, z partiami mówionymi, dedykowany księciu Burgundii, Filipowi III, w 1442 roku, będący satyrą na charakter kobiet i dworską miłość i głosem w popularnej w tym czasie „debacie

105 M.in.: *Salve flos, Ave maris stella, Anima mea, Ave virgo, Imperatrix angelorum*.

106 J. HEISTEIN: *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*. Wrocław 1997, s. 40–42.

107 A. SULTAN, w książeczce do płyty CD: *Flos florum. Ensemble Musica Nova. Harmonia mundi*. 2004, s. 12.

108 Ibidem, s. 181 (wszelkie opisy analityczne utworów Dufaya prezentowane na podstawie wspomnianego amerykańskiego podręcznika).

109 Ibidem, s. 52.

110 L. REBATET: *Une histoire de la musique...*, s. 90.

111 J. KOWALSKI: *Francja średniowieczna...*, s. 200–203.

112 P. ORAWSKI: *Lekcje muzyki...*, s. 147–148.

113 Ibidem, s. 141.

kobiecej”¹¹⁴. Wyraźne są tu trójdźwięki, chromatyzmy, elementy taneczne, zarodki homofonii, zdobienia i bogate wirtuozostwo instrumentalne.

Naturalnym skojarzeniem dla klimatu tych utworów jest elitarny styl *ars subtilior* (Ursula Günter z traktatu Filipa de Casert z 1370 roku, muzyka dworu papieskiego) z późnego XIV wieku, rozszerzającego założenia *ars nova* i cechy muzyki rycerskiej w kierunku muzyki świeckiej, stylu wygenerowanego na dworze papieskim w Avignonie¹¹⁵. Styl ten zarazem objawiał swój spekulatywny charakter, polifonii pojmowanej jako intelektualna przyjemność, co odżyje ponownie w twórczości Johannesesa Ockeghema¹¹⁶.

Nowatorskie idee *ars nova* (notacja menzuralna, mniejsze wartości, pojmowanie seksty jako niedoskonałego konsonansu, wzbogacenie techniki izorytmii i efektu *hoquetus*, wielogłosowa pieśń kantylenowa, dialog kontrapunktyczny głosów, odkrycie chromatyki z dźwiękami prowadzącymi¹¹⁷), kontynuowane aż do końca XIV wieku¹¹⁸, stanowiły techniczną i estetyczną odmianę wobec dawniejszej polifonii, generując nowe pojmowanie muzyki, tak w sferze jej wykonywania, jak i odbioru.

Wykonywali tę muzykę zawodowcy, a docelową publiczność stanowiły dla nich warstwy wyższe. Charakterystycznym gatunkiem tego kręgu była polifoniczna, przeimitowana ballada, fantazyjna zarazem, pełna komplikacji rytmicznych i łańcuchów synkopacji. W ten sposób w rejonie francuskim tworzyła się odrębna kategoria świeckiej polifonii, będąca podstawą dla bardziej popularnych utworów, odmalowujących klimaty miłosne, realistyczne sceny myśliwskie czy handlowe, z odniesieniami do muzyki ludowej¹¹⁹.

Ten kosmopolityczny styl, czerpiący z twórczości różnych ówczesnych kręgów europejskich, stał się wykładnią dalszego rozwoju muzyki końca XV i XVI wieku, ustabilizował fakturę czterogłosową o równej wadze wszystkich głosów. Co ciekawsze, pozostał nieznany aż do połowy XIX wieku, kiedy to został odkryty jako ogniwo etapu przejścia od średniowiecza przez dojrzały franko-flamandzki renesans¹²⁰ aż do techniki Jana Sebastiana Bacha¹²¹.

114 M.in.: *Bon jour, bon mois; L'amour, Triste plaisir, Corps de femme*.

115 J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History...*, s. 129–133.

116 P. ORAWSKI: *Lekcje muzyki...*, s. 143–144.

117 Ibidem, s. 87–91.

118 J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History...*, s. 116–122.

119 Ibidem, s. 129–133; kwestię rytmicznych i metrycznych komplikacji autorzy tego podręcznika stawiają na równi z tego rodzaju zjawiskami w XX wieku (s. 131).

120 Ibidem, s. 190.

121 P. ORAWSKI: *Lekcje muzyki...*, s. 90.

Niezrównaną panoramę tego fascynującego okresu odmalował Johann Huizinga w *Jesieni średniowiecza*¹²², stosując metody opisywania historii zapoczątkowane przez Jacoba Burckhardta. Ogląd pełnego sprzeczności świata u progu nowożytności, z zacieraniem się granic sacrum i profanum, realizmu i idealizmu, z zazębiającymi się orientacjami, sporządzony według nowatorskich wówczas metod, spoczywający na bazie zasady nieliniowej transformacji kultury, dostarcza najpełniejszej analizy schyłkowej kultury dworskiej tego rejonu i tej epoki, kultury inspirującej i inicjującej twórczość artystyczną.

Był to jednocześnie „splot” odmienny od rozkwitającego humanizmu włoskiego, a różnice tkwiły między innymi w alegorycznym podejściu do spuścizny antyku w kulturze francuskiej, w większym akcencie położonym na sztuki formy i retorykę¹²³. Ów ogarniający obyczaje i misteria dworskie mistycyzm o podłożu pietystycznym, objawionym jeszcze wcześniej, w XIV wieku, w nurcie mistyki nadreńskiej (Mistrz Eckhart, Mechtylda z Megdeburga¹²⁴), wiodącej do idei Tomasza z Kempis, mistycyzm ucieleśniany w funkcjach symbolicznych obok realizmu i personifikacji¹²⁵ – był jedną z cech średniowiecznego sposobu myślenia¹²⁶, a raczej schodzącej ze sceny historii „epoki przekwitania i schyłku”¹²⁷. Epoka ta jednocześnie zamykała cały zachowany aż do naszych czasów świat romansu i rytuału rycerskiego, przepychu obrzędów i symboliki gestów, czyli liturgii laickiej, co stanowiło znamię kodu należącego do jednej warstwy społecznej – rycerstwa, przemijającego w swej dominacji i znaczeniu społecznym¹²⁸.

Spoglądając szerzej, trzeba by zastanowić się nad socjogenezą kultury dworskiej i przyczynami jej przemian, co też uczynił w fascynującej panoramie Norbert Elias, sytuując najsilniejszą Burgundię na osi dynastycznych walk eliminacyjnych po wojnie stuletniej, zmierzających do integracji terytorialnej i politycznej na ziemiach francuskich pod władzą królewską. Jednocześnie trwające procesy przekształcania się rycerzy w szlachtę, stopniowe jej ubożenie i degradacja oraz wypieranie z aparatu władzy okółomonarszej, chaos wojen religijnych, wzrost roli mieszczaństwa wraz z obniżaniem się rangi duchowieństwa, napięcia między

122 D. KELLEY: *Losy historii...*, s. 379–384.

123 J. HUIZINGA: *Jesień średniowiecza...*, s. 377–378.

124 P. RANFT: *Women in Western Intellectual Culture. 600–1500*. New York 2008; L.M. BRITEL: *Women in Early medieval Europe. 400–1100*. Cambridge 2002.

125 Ibidem, s. 343.

126 Ibidem, s. 239–268.

127 Ibidem, s. 252.

128 N. ELIAS: *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*. Przeł. T. ZABŁUDOWSKI, K. MARKIEWICZ. Warszawa 2011.

stanem duchownym i rycerskim stanowią tło przywołanych obrazów rozkwitu i schyłku dworu burgundzkiego¹²⁹.

Nostalgiczna postromantyczna sztuka kręgów odchodzącej arystokracji schyłku XIX wieku

Frapującą panoramę muzyki końca XIX wieku, zarysowaną na bazie dogłębnej analizy stosunków społecznych i politycznych we Francji, stworzył wspomniany Michel Faure¹³⁰. Jedną z tez wysunął on poprzez charakterystykę powstałej wówczas sztuki w kontekście zachowań burżuazji świadomej swojego upadku i kończącej się epoki władzy w obliczu przemian społecznych po Rewolucji i wobec nawrotu hasła narodowych po klęsce pod Sedanem. Takie cechy, jak nostalgia za dawną świetnością, sielanką czasów przedindustrialnych, klasyczną symetrią i potęgą imperium, estetyzacja i efemeryczność sztuki, jej wyrafinowanie, oddramatyzowanie i usymbolizowanie, tendencja do objawiania panteizmu i nowego poganizmu, charakterystyczne dla kultury elitarnej w ogóle¹³¹ – świadczą według autora o usilnym dążeniu arystokracji i wyższej burżuazji do zachowania swych wpływów, władzy i oddziaływań kulturowych pomimo świadomości nieuniknionej ewolucji zachodzących w nowym społeczeństwie, w którym już inne, niższe warstwy dochodziły do rangi przywódczej.

Liczne powroty dawnych form i tematów w twórczości opisanych w książce kompozytorów stały się argumentem za częstym przywoływaniem epok, kiedy burżuazja sprawowała „rząd dusz” i determinowała kulturę. Drugą tezę autora, pokrewną do teorii Leonarda Meyera, są niepodważalne infiltracje panujących ideologii do twórczości artystycznej i stąd kształtowanie się formacji politycznego zaangażowania artystów.

Materialne i praktyczne usiłowania francuskiej burżuazji, aby „rząd dusz” utrzymać, od połowy lat sześćdziesiątych XIX wieku ukazał klasyk Eric Hobsbawm, zwracając uwagę na rozmaite sposoby „wymyślenia tradycji” w sferze kreowania „religii obywatelskiej” (świeckie szkolnictwo, publiczne uroczystości, symbole, manifesty, budowle publiczne i pomniki) wobec zaniku szerokich wpły-

129 Ibidem, s. 350–372, 422–423, 428–471.

130 M. FAURE: *Musique et société...*

131 P. RIETBERGEN: *Europa...*, s. 394.

wów Kościoła i monarchii¹³². Rozminięcie się akademickich gustów burżuazji i nowatorskich prądów w sztuce – o czym zaświadcza zrodzenie się impresjonizmu, dalsze orientacje modernistycznie skandalizujące, prowadzące wprost do nowoczesnego arcyzmu – były kolejnym wyrazem utraty przez wysokie klasy społeczne decydującego wpływu na scenę idei¹³³.

Podobnie jak w XIV wieku, także u podstaw fin de siècle'owych lęków stał kryzys – intensywnej industrializacji, darwinizmu społecznego¹³⁴, Sigmunda Freuda i Thomasa Malthusa, zdeklarowanego antyklerykalizmu po tzw. aferze Dreyfusa i schyłku męskości¹³⁵, co ewokowało „poczucie zagrażającej katastrofy”¹³⁶.

Z artystycznymi orientacjami tej postromantycznej epoki we Francji, na bazie popularności okultyzmu i spirytualizmu¹³⁷, naturalnie kojarzy się symbolizm¹³⁸, erotyzujący i sięgający w przeszłość¹³⁹, także tę neoplatonizującą i idealizującą z XV wieku¹⁴⁰, wypływający z idei Wagnera, Novalisa, Schopenhauera i Nietzschego oraz wykładów Victora Cousina (1818), aczkolwiek zrodzony na fali opozycji wobec infiltracji zza Renu. Brigitte François-Sappey opisywał tę epokę w kontekście fuzji sztuk i współoddziaływania wielu orientacji jednocześnie: symbolizmu, wagneryzmu, egzotyizmu, impresjonizmu, folkloryzmu oraz intensywnych wpływów kultury rosyjskiej i iberyjskiej, w klimacie wzmożonego nacjonalizmu oraz odnowienia oglądu retrospektywnego¹⁴¹.

W stosunku do trwania tego prądu Hans Hofstätter¹⁴² wyznaczył trzy etapy: przypadający na początek XIX wieku, o charakterze romantyzującym, z połowy

132 E. HOBBSAWM: *Masowa produkcja tradycji: Europa, lata 1870–1914*. W: *Tradycja wynaleziona*. Red. E. HOBBSAWM, T. RANGER. Przeł. M. i F. GODYŃ. Kraków 2008, s. 176–323 (281–285).

133 J.P. COUCHOUD: *Sztuka francuska II*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1985, s. 134–137; F. POLETTI: *L'Art au XXe siècle. I. Les avant-gardes*. Przeł. D. FÉRAULT. Milan 2005.

134 Ch. CLARK: *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914*. London 2012, s. 105.

135 Ibidem, s. 310, 358–361.

136 H. SALMI: *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*. Przeł. A. SZCZUREK. Kraków 2010, s. 127–144 (139).

137 Ibidem, s. 142–143.

138 D. PISTONE: *Le symbolisme et la musique française à la fin du XIXe siècle*. „Revue International de Musique Française” 1994, s. 9–29; *Symbolism...*

139 Ch. BUTLER: *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900–1916*. Oxford 1994, s. 119–122.

140 C. SCIORTINO: *Armand Point's Etermal Chimera and Saint Cecilia. A French Quattrocento Symbolist Aesthetic*. W: *Symbolism. Its Origins and Its Consequences*. Red. R. NEGINSKY. Cambridge 2010, s. 58–93.

141 B. FRANÇOIS-SAPPEY: *La musique en France depuis 1870*. [Paris–Nantes] 2013, s. 33–58.

142 H. HOFSTÄTTER: *Symbolizm*. Przeł. S. BŁAUT. Warszawa 1987.

wieku, stanowiący przeciwwagę dla realizmu i pozytywizmu, oraz trzeci, końca stulecia, etap kontestacji, naturalizmu, historyzmu i naukowego stosunku do świata¹⁴³. Dla François Sabatiera natomiast symbolizm panował aż do pierwszej wojny światowej, jako jeden z kierunków artystycznych obok impresjonizmu¹⁴⁴.

Ten kierunek, buntowniczy wobec mieszczaństwa, industrializmu i materializmu, a zarazem elitarny i antysocjalistyczny, ta jeszcze jedna wersja platonizmu, będąca właściwie manieryzmem¹⁴⁵ i kolejną utopią¹⁴⁶, pokrewna parnasizmowi i reanimująca późnośredniowieczną mistykę¹⁴⁷, kulminowała w kulturze i muzyce u schyłku wieku poprzez specyficzne struktury warsztatowe i estetyczne, o przebiegu bardziej intuicyjnym i nastawionym na kreowanie nastroju chwili; jej kluczowym hasłem była imaginacja, a symbolem łabędź¹⁴⁸. Podobnie widziała to Jane Fulcher, autorka panoramy muzyki francuskiej przełomu wieków, w której pisała o wcielaniu „symbolicznej dominacji” i „symbolicznej presji” burżuazji¹⁴⁹ w celu zachowania istniejącego porządku społecznego i obyczajowego.

Fundamentem dla objawiających się poliwersyjnie nowych prądów protosymbolizmu, symbolizmu (od momentu manifestu Jeana Moréasa w 1886 roku¹⁵⁰ – Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Stéphane Maeterlinck, Paul Valéry, Paul Verlaine), parnasizmu od 1886 roku (Théodore de Banville, Charles Leconte de Lisle), secesji w sztuce i wczesnego fin de siècle’u – była twórczość literacka (Paul Claudel, Eduard Dujardin, Catulle Mendès¹⁵¹, Marcel Proust¹⁵²). Ferment intelektualny owej epoki ujrzał jeszcze neosymbolizm (Paul

143 Ibidem, s. 19.

144 F. SABATIER dzieli ten czas na trzy okresy: lata 1800–1870 – romantyzm, lata 1870–1914 – impresjonizm, symbolizm i ich metamorfozy oraz trzeci – Les Grandes Capitales (Paryż, Wiedeń, Berlin). (IDEM: *Miroirs de la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts (1800–1950)*. Paris 1995).

145 H. PEYRE: *Co to jest symbolizm?* Przekł. i posł. M. ŻUROWSKI. Warszawa 1990, s. 209.

146 M. FAURE: *Musique et société...*, s. 184–185.

147 H. HOFSTÄTTER: *Symbolizm...*, s. 31–35.

148 R. NEGINSKY: *Introduction*. W: *Symbolizm...*, s. 1015.

149 J. FULCHER: *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France 1914–1940*. Oxford 2005, s. 7.

150 J. HEISTEIN: *Historia literatury francuskiej...*, s. 284.

151 O jego związkach z Wagnerem: J. HEISTEIN: *Historia literatury francuskiej...*, s. 312; też: L. GUILCHARD: *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*. Paris 1963; N. BRUNET: *Musique germanique et modernism en France à l'aube du XXe siècle*. „Revue Internationale de la Musique Française” 1985, listopad, s. 47–57.

152 G. LANSON, P. TUFFRAU: *Historia literatury francuskiej*. Przeł. W. BIEŃKOWSKA. Warszawa 1971, s. 446–459, 472–481; J.-M. RODRIGUES: *Genèse du wagnérisme proustien, Romantisme*. *Revue du dixneuvième siècle*. „Le Musicien” 1987, s. 75–81.

Claudel, Francis Jammes, Alfred Jarry, Paul Valéry)¹⁵³, zacierający granice między gatunkami, demonstrujący negację uprzedniego scjentyzmu, intensyfikujący uczucia religijne i jednocześnie krytykujący konwencjonalną wiktoriańską moralność czy rewolucję industrialną tego burzliwego czasu.

Orientacja ta, poprzedzona ruchem prerafaelitów, jak wiele poprzednich zakwitła „za wodą” (William Blake, mistycyzm Williama Wordswortha, symbolizm Johna Keatsa i Percy’ego B. Shelleya) i u prekursorskich nazareńczyków po drugiej stronie Renu (Stefan George, Otto von Runge)¹⁵⁴, znajdując także paralelne przesłanie w postaci amerykańskiego transcendentalizmu (Ralph Waldo Emerson i Daniel Hawthorne). Przekraczając Freudowską teorię symbolizmu ograniczonego do marzeń sennych¹⁵⁵, poszerzając późnoromantyczne widzenie rodzimego świata przez Henriego Peyrego¹⁵⁶, wnikać należy w owe odcienie przełamujące się w symbolizm, co dogłębnie zanalizował w swej kontynuacji znany pisarz, wskazując na utopijność idei symbolizmu, jego tęsknotę do lepszego świata.

Penetrowaniu ówczesnej sceny artystycznej powinna towarzyszyć ponadto świadomość znaczenia dekadentyzmu¹⁵⁷, z jego irracjonalnością, pesymizmem, estetyzmem, wyrafinowaniem, neurotycznym egotyzmem, objawiającym się w funkcji religii (Oscar Wilde, Auguste de Villiers de L’Isle-Adam, Stéphane Mallarmé, Jorisa-Karla Huysmansa *Na wspak* z 1884 roku)¹⁵⁸; ta filozofująca reakcja na naturalizm, przesiąknięta erotyzmem i perwersją, kunsztownie skonstruowana, to także pokłosie wygasających romantycznych ideałów, przewyciężanie dziedzictwa zarówno romantyzmu, jak i pozytywizmu¹⁵⁹; ta typowo francuska poromantyczna liryka¹⁶⁰, ze swoją śpiewnością, melodyjnością,

153 Za: J. HEISTEIN: *Historia literatury francuskiej...*, s. 430–446; N. PEVSNER: *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*. Przeł. J. WIERCZIŃSKA. Warszawa 1978, s. 177–182; J.-P. COUCHOUD: *Sztuka francuska II...*, s. 134–242.

154 Jeden z twórców symbolizmu Puvis de Chavanne (1824–1898), obrazy powściągliwe w nastroju, delikatne kolory, Gustav Moreau (1826–1898), Odilon Redon (1840–1916), Edward Munch (1863–1944). Zob. *Historia sztuki*. T. 11: *Od romantyzmu do modernizmu*. Red. D. FEDOR. Kraków 2010, s. 83–92.

155 D. SPERBER: *Symbolizm na nowo przemyślany*. Przeł. B. BARAN. Kraków 2008, s. 39–43.

156 H. PEYRE: *Co to jest symbolizm?...*, s. 17–47.

157 M. TRAESTER: *French Symbolism. Decadent Heroes, Idealist Problems*. W: *Symbolism...*, s. 309–327.

158 J. TOMKOWSKI: *Dzieje literatury powszechnej*. Warszawa 2008, s. 320–324.

159 Ibidem, s. 305–316.

160 J.P. HOLSTEIN: *L’espace musical dans la France contemporaine*. Paris 1988, s. 104–113.

zachowała jednak wiele atrybutów tego wielkiego europejskiego kierunku wraz ze stawianiem na piedestał wybitnych indywidualności.

Ów muzyczny estetyzm, specyficznie intensywnie wykwitły w mieszczańskiej elitarnej kulturze francuskiej czasu dekadencji, „złotego wieku” ich muzyki¹⁶¹, wcielający stałe elementy tej sztuki¹⁶² i jej idiomy (np. *fêtes galantes*, dawne tańce, nokturny, woda, ogrody, drzewa, księżyc i noc, słowiki, antyczne czy biblijne mity¹⁶³), obecny już dawniej, rysujący się w epoce romantyzmu, zainspirowany z jednej strony mitami Wagnera czy antymieszczańską już sztuką słowa i pędzła – konkluduje się w symbolizmie, a potem przeradza się we frenetyczny modernizm. To muzyczne wyrafinowanie i odmaterializowane „przymglenie” ma dwa wymiary – transcendentny, idealistyczny i przeciwnie, realistyczny, zabarwiony ludową impulsywną zabawą o orientalnych podkładach (od Debussy’ego po Manuela de Fallę). Ta sztuka to dowód słabnięcia w swej dominacji burżuazji, pełnej zarazem witalności i inwencji twórczej¹⁶⁴.

Wkraczając zatem w krąg owej iluzji XIX-wiecznego wysublimowanego i mistycyzującego hermetycznego estetyzmu¹⁶⁵, pamiętając o założeniu, że sednem symbolizmu artystycznego jest mistyfikacja i utajnienie przekazu¹⁶⁶, oraz umiejscawiając się w ramach muzycznego modernizmu, przypadającego, zdaniem Carla Dahlhausa, na lata 1889–1914¹⁶⁷ – w dalszej części artykułu został zarysowany obraz powstałej wówczas muzyki, której klimat odzwierciedla przemiany czasów fundamentalnego przełomu społecznego.

161 J. van ACKÈRE: *L'âge d'or de la musique française*. Bruxelles 1966; H. LAVOIX: *La musique française*. Paris 1910; R. PITROU: *De Gounod'a Debussy. Une „belle époque” de la musique française*. Paris 1957.

162 P. LASSERRE: *The Spirit of French Music*. London – New York 2012 (1921).

163 M. FAURE: *Musique et société...*, s. 162–178.

164 Ibidem, s. 174.

165 Ch. ROSEN: *Mallarmé and The Transfiguration of Poetry*. W: IDEM: *Freedom and The Arts. Essays on Music and Literature*. Harvard 2012, s. 353–367 (362–365).

166 A. HAUSER: *Filozofia historii sztuki*. Przeł. D. DANEK, J. KAMIONKOWA. Warszawa 1970, s. 58.

167 C. DAHLHAUS: *Nineteenth-Century Music*. Przeł. J.B. ROBINSON. Berkeley – Los Angeles – London 1989, s. 330.

Eteryczne klimaty muzyki francuskiej *belle époque*

Michel Faure nakreślił obraz efemerycznej sztuki dźwięków powstałej w czasie „apokalipsy społecznej”¹⁶⁸, muzyki pełnej niuansów, skrywanych westchnień, muzyki zmierzchu („les musiques du crépuscule”). Momentem decydującym był rok 1910, w którym na scenę wkroczyła awangarda¹⁶⁹, a schyłek stulecia to czas, kiedy *belle époque* ujrzała zachodzące słońce nad swym „złotym wiekiem”... Uczony przyrównał ten moment do roku 1436, kiedy Dufay swoim słynnym motetem zaanonsował nowe kształty wertykalizującego się renesansu, odsuwającego dawną horyzontalną polifonię średniowiecza¹⁷⁰.

Wkraczamy zatem w krąg symbolicznej i dekadencckiej sztuki dźwięków, poszukując jej warsztatowych i estetycznych postaci, spośród których wyróżnia się emblematyczna osobowość Gabriela Fauré. Duch jego postromantycznej liryki, klasycznie powściągliwej i po francusku melodyjnej, zakotwiczonej w rozszerzonej tonalności i w całej tradycji europejskiej, jest właściwym *exemplum* sztuki odchodzącej w cień epoki.

W klimacie pesymizmu i nostalgii za „dawnymi wspaniałymi czasami”, powrotów różnych tematów na bazie postromantycznego historyzmu¹⁷¹, w aurze imaginacji i marzeń powstawała ta „zamglona”, wieloznaczna i niedookreślona twórczość muzyczna. Jej cechy są zarówno kontynuacją romantyzmu: melodyjność, homofonia, rozszerzona tonalność z detalami modalności, uproszczonym diatonizmem czy, odwrotnie, ekspansją chromatyzmu, bogata faktura, wariacyjność motywu, fluktuacje modulacyjne i rytmiczne – jak i anonsem modernizmu: swobodna, fantazyjna i fragmentaryczna forma, pozbawiona kanonów i nawet falowania kulminacji, o zredukowanej hierarchii motywicznej i kontraście tematów z akcentem na monolityczny kształt, harmonika oderwana od podstaw tonalnych. Czynniki te ewokują statykę gęsto ornamentowanego przebiegu, zdominowanego, z jednej strony, przez element kolorystyki, z drugiej – nerwowej nieciągłej narracji, wybujałej sensualistycznie pojmowanej ekspresji czy siatki pojedynczych rozblasków dźwiękowych, często ustrukturyowanych w rozkołysanym rytmie trójdzielnym¹⁷².

168 M. FAURE: *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*. Paris 1997, s. 23–24.

169 Ibidem, s. 27.

170 Ibidem, s. 47.

171 H. HOFSTÄTTER: *Symbolizm...*, s. 52–82.

172 M. FAURE: *Musique et société...*, s. 302–304.

Wykreowany został w ten sposób specyficzny estetyzm muzycznego symbolizmu, charakterystycznego dla kultury francuskiej drugiej połowy stulecia, tego „złotego wieku”¹⁷³. Nietrudno w tym momencie wysnuć refleksję o wszechpanującym wpływie Wagnera, co jest już dogmatem historii muzyki francuskiej¹⁷⁴, czy antymieszcząńskiego malarstwa i przeorientowanej sztuki słowa.

Początki tych artystycznych przemian datują się już od realizmu lat pięćdziesiątych (Gustave Courbet, Jules Champfleury), od dyskusji lat sześćdziesiątych wokół Maneta i Wagnera¹⁷⁵, które doprowadziły do naturalizmu w literaturze, impresjonizmu i symbolizmu lat siedemdziesiątych, a wszystkie one miały zakotwiczenie we wzrastającej roli proletariatu i warstw chłopskich od połowy XIX wieku¹⁷⁶.

Jednym z twórców tego przesilenia artystycznego, apostołów impresjonizmu muzycznego¹⁷⁷, jak również rysującego się modernizmu, był Ernest Chausson (1855–1899), uczeń Cézara Francka¹⁷⁸, wobec tego wagnerysta, a zarazem odnowiciel muzyki narodowej (pieśni, dramat liryczny *Le Roi Arthur*, 1903). Duch Wagnera jest u Chaussona intensywnie wyczuwalny, aczkolwiek sztuka ta nie jest oderwana od rodzimych tradycji – taki jest cykliczny czteroczęściowy¹⁷⁹ *Kwartet fortepianowy* op. 30 (1898), zaprojektowany w atmosferze wszechogarniającego liryzmu, zdominowany przez niemiecką gęstą przetworzeniowość, ujmujący galijską refleksyjną, stonowaną ekspresją i pozbawiony niemieckiej dramatyczności (momentami w części IV). Dzieło to przynależy do dawnej sztuki komnatowej, wskrzeszając tym samym styl kultury dworskiej, elitarnej, zakodowanej, przeznaczonej dla wąskich kręgów znawców.

173 D. PISTONE: *Paris et la musique 1890–1900*. „Revue Internationale de Musique Française” 1989, nr 28, s. 7–31; tam rozległa panorama życia muzycznego Paryża w tych latach wraz z omówieniem wpływów Wagnera.

174 D. PISTONE: *Wagnerian Images in French Correspondance from the Second Half of the 19th Century*, RILM Abstracts 2001 (Répertoire International de Littérature Musicale); E.R. TOYA DE MARENNE, „La poésie en question. Les poètes français et Richard Wagner”, rozprawa doktorska, The University of Chicago 2002; P. LASSERRE, *The Spirit...*, s. 148–218.

175 M.in.: J. KOSS: *Modernism after Wagner*. Minneapolis–London 2010.

176 T. DOLAN: *Manet, Wagner and the Musical Culture of Their Time*. Dorchester 2013, s. 134–144.

177 M. FLEURY: *L'impressionisme et la musique*. Fayard 1996, s. 183; autor przytacza fakt rozmowy Wagnera i Renoira o początkach impresjonizmu muzycznego podobnego do malarskiego, fakt ujawniony w opublikowanym w 1913 roku liście A. RENOIRA (*Amateur d'autographes*). Za: E. LOCKSPEISER: *Claude Debussy, sa vie et sa pensée*. Fayard 1980, s. 120.

178 L. REBATET: *Une histoire de la musique...*, s. 574–575; Ch. DOUMET, C. PINCET: *Les musiciens français...*, s. 301.

179 *Animé, Très calme, Simple sans hâte, Animé*.

W porównaniu do wcześniejszego (1892) i najbardziej znanego jego utworu, *Koncertu na skrzypce, fortepian i kwartet smyczkowy*, kwartet prezentuje się jako bardziej ożywiony (t. I, cz. I, cz. IV), aczkolwiek pokrewieństwa są widoczne. Problematiczny kontrast tematów nie pełni w *Kwartecie* funkcji konstruktywnej, urzeka kontemplacyjna, tchnąca sensualizmem arabeska melodii, klimat części pierwszej powraca w ostatnim segmencie, pojawiają się także właściwe muzyce galijskiej elementy taneczne (cz. III), a rozszerzona tonalnie harmonika¹⁸⁰ w zespoleniu z rozbudowaną fakturą jest jednocześnie incytatorem eksponowania barwy dźwiękowej na bazie licznych momentów typowo francuskiej statyki i zamierających przebiegów. W odbiorze nie jest istotne śledzenie rozwoju narracji¹⁸¹, chodzi raczej o momentową kontemplację splotów linii, barw i zmysłowego przekazu emocjonalnego. Dzieło to jest nawiązaniem zarówno do idei Wagnera, jak i do wczesnego i typowego dla swych czasów *Tria* Debussy'ego z 1880 roku, aczkolwiek widoczne są różnice w traktowaniu faktury, w obecności elementów tanecznych u Debussy'ego i w jego podejściu do pryncypiów melodycznych.

Impresjonistyczna i sentymentalna zarazem¹⁸² jest *Introdukcja i Allegro* Maurice'a Ravela (1906), o typowo francuskim składzie – na flet, klarnet, harfę i kwartet smyczkowy, mieniąca się pięknymi barwami. Melancholia, aluzje do *VIII Preludium* Debussy'ego o „złotej dziewczynie”, poliplanowość i diatonika na pierwszym planie umiejscawiają utwór w klimacie impresjonizmu, a przypomnienie racjonalnych układów formalnych¹⁸³ jest z jednej strony akcentem tych czasów, ceniących antyczne symetrie, a z drugiej wyrazem preferencji samego kompozytora.

Wcześniejszy *Kwartet smyczkowy F-dur* (1902–1903), dedykowany Gabrielowi Fauré, a dla Michela Faure przykład oddramatyzowania narracji¹⁸⁴, ujawnia znamiona ewolucji twórczej, prowadzącej do owego impresjonizmu od sfer swobodnej chromatyki i takowej formy¹⁸⁵, od kalejdoskopu kolorystycznych

180 Zadziwiająca kadencja końcowa D – T.

181 Zarys formy sonatowej w części I, schematu rondowego w części IV w ujęciu trzysegmentowym.

182 V. JANKÉLÉVITCH: *Ravel*. Przeł. M. ZAGÓRSKA. Kraków 1977, s. 42–43.

183 Część I dwutematyczna, acz bez konfliktu materiału, koncentryczna i reprzyzowa – a b, temat *Introdukcji*: b', kadencja: a a' b', z *divertimento* na końcu (a i b to partie tematyczne, chodzi w tym wypadku o układ formalny utworu).

184 M. FAURE: *Musique et société...*, s. 303.

185 Część I dwutematyczna o zarysach formy reprzyzowej, z przetworzeniem, temat I trzysegmentowy, mała rola tematu II; część II reprzyzowa koncentryczna z tematem I części I, temat II podobny do tematu II części I, wolny epizod trójsegmentowy; część III też trzyczęściowa, temat I o rozproszonej tkance motywicznej, temat II kantylenowy; część IV z przypomnieniem tematów części I, w typie *perpetuum mobile*, dla całego dzieła charak-

i fakturalnych upostaciowań, segmentacji formy i nieciągłej narracji. Bardziej intensywne jest tu schromatyzowanie emanujące blaskiem, raz połyskujące wigorem (cz. II *Assez vif* i cz. IV *Vif et agité*), a raz „muzyką nocy” (cz. III *Très lent*). Ta baza harmoniczna z konstruktywną rolą kwarty, ewokująca momentowo impresjonistycznymi upostaciowaniami, objawia charakterystyczne dla końca wieku posttonalne dialektyczne zespolenie chromatyki i diatoniki, dialogowości i kantyleny, rozszerzonej tonalności i kształtów już sonorystycznych, obok typowych dla twórcy niuansów ironicznych. Niektóre kształty *Kwartetu* stanowią odniesienie do innych utworów kompozytora (*Sonatina*, *Moja matka gęś*), wspólny jest im także nieco żartobliwy klimat¹⁸⁶.

Aura utworów Reynalda Hahna (1875–1947), przyjaciela Prousta¹⁸⁷, odpowiada owej „zamglonej”, wysublimowanej i eklektycznej zarazem¹⁸⁸ atmosferze schyłku XIX wieku. Sam konserwatysta i melodysta w linii Gounoda napisał trzyczęściowy *Koncert fortepianowy E-dur* (1931) bez formy sonatowej¹⁸⁹, który to przywołuje klimat Saint-Saënsa, stanowi wirtuozowski przykład „sztuki dla sztuki”, a jego salonowy charakter to z jednej strony odniesienie do powściągliwości i melodyjności Fauré, a z drugiej – obraz francuskiego historyzmu zabarwionego dokonany już wówczas modernizmem.

Wśród uczniów Debussy'ego (1878–1925) André Caplet¹⁹⁰ wyróżniał się mistycyzującą atmosferą i takimże postimpresjonizmem, specyficznie żarliwie

terystyczny ruch triolowy. Vladimir JANKÉLÉVITCH pisał o dziewięciu motywach utworu, z tego trzech w *Scherzo*, dwóch w *Andante* (Ravel..., s. 24–27). O formie sonatowej części I dzieła i podobieństwie do *Kwartetu* Debussy'ego: <https://sites.google.com/site/classiquenprovence/magazine/musicologie/ravel-1875-1937-quatuor-en-fa-majeur-pour-cordes-1903> [data dostępu: 27.09.2014].

186 V. JANKÉLÉVITCH: *Ravel...*, s. 27, 34–35.

187 Uczeń Th. Dubois i J. Masseneta, krytyk muzyczny, dyrygent, dyrektor Opery, autor: *Kwintetu*, oper komicznych, baletów, wariacji nt. Haydna (1946) i wariacji nt. Mozarta na flet i fortepian, poematu lirycznego *Prométhée triomphant*. Zob.: B. GAVOTY: *Reynaldo Hahn. Le musicien de la Belle Époque*. Paris 1997; Ch. DOUMET, C. PINCET: *Les musiciens français...*, s. 291–292.

188 L. REBATET: *Une histoire de la musique...*, s. 667.

189 *Improvisation. Modéré très librement, Danse vif, Reverie. Toccata et Finale: Lent – Gai, fortement rythme (pas trop vite) – Allegro.*

190 Laureat pierwszej Nagrody Rzymskiej w 1901 roku, współzałożyciel *Société Musical Indépendante* (1911), potem poświęcił się dyrygenturze (prapremiera *La Valse* i *Sokratesa* we Francji), od 1907 uczeń i przyjaciel Debussy'ego. Wśród jego kompozycji: *Le Miroir de Jésus* (1924), koncert na wiolonczelę i orkiestrę *Epiphanie* (1923), *Les prières* na głos, harfę i kwartet smyczkowy (1914), *Msza trójgłosowa* (1920), orkiestrował *Męczeństwo św. Sebastiana* (C. MOREAU: książeczka do płyty CD *Musique d'abord. Harmonia mundi André*

nasyconym religijnie, o harmonice zbliżającej się do atonalności¹⁹¹. Orientalna, egzotyczna i symbolizująca jest jego *Conte fantastique d'après „Le Masque de la Mort rouge” d'Edgar Allan Poe* na harfę i kwartet smyczkowy (1908). Taka jest owa bajka, stosownie do oryginału – wizjonerska, sugestywna w swej ilustracyjności i udramatyczniona w stosunku do impresjonizmu, z brzmieniem na pierwszym planie, co od zawsze determinowało artyzm galijski. Odkrywa się w tym momencie oniryczna, intrygująca, zabarwiona wielokierunkowo melancholia, rozszerzająca wektory impresjonizmu i nadal kontemplacyjna, choć bez apatii i tragedii (postaci dawnej polifonii *fauxbourdon* obok impresjonistycznych dodanych sekund, paralelizmu, intensywnego schromatyzowania i elementów wschodniej dźwiękowości – pochodny całotonowe, akordy zwiększone, symbolika instrumentów, np. harfa znakiem śmierci¹⁹²). Pozostajemy nadal w kręgu francuskiego odczytania tego nastroju, klimatu „franciszkańskiego mistycyzmu”¹⁹³, któremu daleko do niemieckiej otchłani „ból istnienia”. Michel Faure mówi w tym przypadku o „lepkim lęku” („*agnoisse visqueuse*”)¹⁹⁴.

Estetyzujący, wyrafinowany jest jego *Septet* na trzy głosy żeńskie i kwartet smyczkowy (1909), w którym wokalizy intensyfikują „niebiańskie” klimaty, a modalizująca harmonika krzyżuje się ze swobodną chromatyką; arabski melodi symbolicznie sugerują ducha sakralnego w ujęciu profanicznym, a całość jest dźwiękowym wyrazem epoki odchodzącej nieodwołalnie w przeszłość.

Euthymia i melancholia estetyzującego symbolizmu sztuki schyłkowej i jego uwarunkowania społeczne

Nie przypadkiem więc podobne są zjawiska występujące w sztuce i muzyce przedstawionych okresów schyłkowych, epok końca dominacji określonych warstw społecznych we Francji – rycerstwa zmierzchu średniowiecza z jego kresem w bitwie pod Crécy (1346) i Poitiers (1356) oraz burżuazji i arystokracji wskutek rewolucji XVIII wieku. Porównywalne były także wśród tych kręgów marzenia, nostalgia i dążenia do rekompensaty utraconej pozycji na polu sztuki wobec zagrażających wojen, rewolucji i awansu klas niższych w stratygrafii

Caplet. 2006); J. GALLOIS: *La musique française au début du XXe siècle*. W: „150 ans de la musique française 1789–1939”. Red. A. ARTAUD. Lyon 1991, s. 141–148 (144).

191 P. COLLAER: *La musique moderne*. Bruxelles 1963, s. 125.

192 C. MOREAU: w książeczce do płyty CD: *Musique d'abord...*

193 Ibidem.

194 M. FAURE: *Du néoclassicisme...*, s. 20–21.

społecznej¹⁹⁵. Nie jest obojętne, że w rezultacie tych przemian zrodziły się nowe kierunki, podbudowane obiektywnymi orientacjami myślowymi i relikami antycznymi – renesans i modernistyczny neoklasycyzm w XX wieku.

Kryzys ideałów rycerskich, rozluźnianie więzi feudalnych i przeistaczanie się tych kręgów w nową średniowieczną inteligencję czy szlachtę o różnym poziomie majątkowym¹⁹⁶ znajduje swoje porównanie w dekadencji XIX wieku, w zamykaniu się bogatej burżuazji w eterycznej, elitarnej „pustej transcendencji czystej sztuki”¹⁹⁷, niechęci do nowych zjawisk społecznych, do industrializacji, walki klas i kultury proletariackiej czy nadciągających przesileń. Ta swoista melancholijna emigracja wewnętrzna determinuje usymbolizowanie sztuki, jej wyrafinowanie, swobodę formalną, gatunkową i warsztatową, generuje zwrot do dawnych kanonów, haseł i toposów¹⁹⁸ lub – jak się to stało w końcu XV wieku – w stronę nowych wartości, bardziej realistycznych, humanistycznych i ekspresyjnych.

Owe *belles époques*¹⁹⁹ obok wysublimowanego symbolizmu objawiają kolejny wspólny czynnik – „drugi oddech” lat dziewięćdziesiątych XIX wieku w postaci symptomów witalizmu (popularność sportu, renesans klasycyzmu XVIII-wiecznego)²⁰⁰ czy piosenek tanecznych, tematów profanicznych i złagodzenia rygorów dawnej polifonii w końcu średniowiecza. To przegrupowanie w celu ostatniej obrony swych przywilejów odsłania się poprzez charakterystyczne utwory muzyczne, takie jak Ravela *Tombeau de Couperin* czy Debussy’ego *Pour le piano*.

Czy pozostaje bez związku fakt ponownego przywołania ideałów średniowiecza do kultury przez prerafaelitów, nazareńczyków i impresjonistów, a wreszcie symbolistów końca XIX wieku?²⁰¹ Czy nie zastanawia niekoherentne u schyłku średniowiecza pojmowanie piękna, które z jednej strony było widziane jako naśladownictwo natury lub kontemplacja nadprzyrodzonej doskonałości²⁰², a z drugiej strony obowiązywała owa „religia piękna”²⁰³, jawiąca się jako zmysłowa

195 J.P. COUCHOUD: *Sztuka francuska I...*, s. 143–144.

196 J. KOWALSKI: *Francja średniowieczna...*, s. 196–197.

197 J. PROKOP: *Francja po rewolucji*. W: J. KOWALSKI et al.: *Dzieje kultury francuskiej...*, s. 440–444.

198 M. FAURE: *Musique et société...*, s. 291–293, 299–314.

199 Jacek KOWALSKI użył tego określenia w odniesieniu do „jesieni średniowiecza” (IDEM: *Francja średniowieczna...*, s. 218); C. JONES: *Belle Époque*. W: J. ARDAGH, C. JONES: *Francja*. Przeł. J. PIERZCHAŁA, M. DZIEKAN. Warszawa 1998, s. 82–85.

200 M. FAURE: *Musique et société...*, s. 197–215.

201 J. LE GOFF: *Długie średniowiecze...*, s. 36–37.

202 G. de MICHELE: *Piękno magiczne na przełomie XV i XVI wieku*. W: *Historia piękna*. Red. U. ECO. Przeł. A. KUCIAK. Poznań 2005, s. 176.

203 U. ECO: *Religia piękna*. W: *Historia piękna...*, s. 328–360.

religia estetyczna doby „nostalgii za okresami upadku”²⁰⁴ na bazie satanizmu, estetycznego mistycyzmu²⁰⁵, okultyzmu, wystawnych rytuałów i reakcyjnego katolicyzmu²⁰⁶?

Czas XIV i XV wieku, „gotyku płomienistego” to moment powstawania nowych państw europejskich i autonomicznych centrów miejskich, wyrosłych na międzynarodowym czy nawet międzykontynentalnym handlu, działalności Hanzy, rozwoju rynku operacji finansowych, kredytowych i banków²⁰⁷, a także na epidemii „czarnej śmierci” i wynikającym z tego dramacie załamania gospodarczego, kryzysie chrześcijaństwa i pojawiających się prądach sekularyzacyjnych, obok nowych idei i odkryć naukowych²⁰⁸. Kusi zatem porównanie do końca XIX wieku, wieku secesji i *art nouveau*, kiedy to „Europa zmierzała ku katastrofie”, panował „zbrojny pokój”, wzmagaly się napięcia niemiecko-francuskie oraz międzynarodowe spowodowane narastającym nacjonalizmem i ekspansyjnym kolonializmem, rozszerzał się internacjonalizm proletariacki i kapitalizm obok doniosłych osiągnięć naukowych i rewolucji przemysłowej²⁰⁹. Aż dziwne, że w każdym z tych okresów w mieszczańskim salonie królowała arabeska linii, melodycznej i malarskiej...

Ten „epifaniczny późny symbolizm”²¹⁰, ewokowany w aurze ekstazy, wspólny jest obu epokom schyłku, momentom krańca pewnych stylistyk i zarazem końca dominacji dotychczas panujących warstw społecznych. Niezależnie od odmiennych praw historycznych i artystycznych, niezależnie także od destrukcyjnych czynników zewnętrznych – wojen, kryzysów gospodarczych, podziałów społecznych i przemian w stratygrafii narodów.

W obu tych epokach najistotniejsze znaczenie miała ewoluująca pozycja bogatego mieszczaństwa – stabilizującego się, wschodzącego w XV wieku i tracącego swe wielowiekowe wpływy, odchodzącego u kresu XIX wieku, a wyrazem tych nastrojów jest sztuka, ujawniająca skorelowane znamiona. Sięgnąć zatem należy do imponującej teorii rozwoju społeczeństw autorstwa wielkiego wizjo-

204 Ibidem, s. 330.

205 Ibidem, s. 351–352.

206 Ibidem, s. 336.

207 *Historia. Średniowiecze i epoka nowożytna*. Red. B. KACZOROWSKI. Warszawa 2002, s. 52–56; N. FERGUSON: *Potęga pieniądza. Finansowa historia świata*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2010.

208 J.-B. DUROSELLE: *Europa. Historia narodów*. Rozdz. 10: *Powstawanie państw*. Przeł. M. LITWINIUK. Warszawa 2002, s. 165–188.

209 J.-B. DUROSELLE: *Europa...* Rozdz. 17: *Europa zmierzała ku katastrofie*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MAĆKOWIAK, s. 329–348; *Historia. Wiek XIX i XX*. Red. B. KACZOROWSKI. Warszawa 2002, s. 24–30.

210 U. ECO: *Religia piękna...*, s. 356.

nera Arnolda Toynbeego, badacza cywilizacji, ich genezy, trwania i upadku. Dla ewolucji burżuazji istotne są dwa momenty – wzrostu i dezintegracji. To pierwsze zjawisko na bazie niezbędnego *élan* dokonuje się w procesie naśladownictwa nietwórczej większości podążającej za twórczą mniejszością, za to w drugim przypadku „nietwórcza większość składa się częściowo z podatnych na sugestie rzesz (reszty proletariatu), po części zaś z dominującej mniejszości, która – niezależnie od odpowiedzi odbiegających od normy jednostek – stoi wyniosłe i sztywno na uboczu”²¹¹. W tym przebiegu dziejowym owa dominująca mniejszość przestawała być dominująca, odczuwała owo specyficzne „poczucie dryfowania”, charakterystyczne w czasie społecznej dezintegracji²¹², i stwarzała swój alternatywny świat „mikrokosmosu eterializacji”²¹³ (np. archaizm „gotyckiego odrodzenia” XIX wieku²¹⁴).

Konkludując proces wzrastania i rozpadu społeczności i sprowadzając go do generalnej dla myśliciela zasady wyzwania i odpowiedzi, można zarysować „wzorzec okresu zaburzeń – załamanie, ożywienie i ponowne osunięcie się”, co obrazuje historia XIX-wiecznej burżuazji, a poniekąd także średniowiecznego rycerstwa²¹⁵, które swą ostatnią wielką bitwę stoczyło w 1410 roku.

Szukając odpowiedniego terminu dla opisu tych zastanawiających ewolucji, można na koniec przywołać syndrom euthymii, czyli stan wewnętrznego uspokojenia, radości i spokoju duszy²¹⁶. Jest to moment, chwila zatrzymania się i przeżywania pędu tego świata, zanim nie przemieni się w coś innego...

211 A. TOYNBEE: *Studium historii*. Skróc dokonywany przez D.C. SOMMERVELLA. Przekład i przedmowa J. MARZĘCKI. Warszawa 2000, s. 326.

212 Ibidem, s. 387–396.

213 Ibidem, s. 458.

214 Ibidem, s. 439.

215 A. BAKER: *Rycerstwo średniowiecznej Europy*. Przeł. Z. DALEWSKI. Warszawa 2004.

216 <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3899266/eutymia.html> [data dostępu: 30.08.2014].

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Symbolisme musical français du style tardif

L'esprit français dans l'image de l'art courtois de la Bourgogne du XV^e siècle et dans l'art des élites de la fin du XIX^e siècle

R É S U M É

La procédure de la littérature comparée intertemporelle issue de la publication de Gustav R. Hocke sur la ressemblance stylistique du maniérisme et du surréalisme européens, ainsi que la monographie historique sur la Bourgogne écrite par Norman Davies et la dissertation canonique de Norbert Elias constituent la base pour l'interprétation des thèses de l'article. D'où, présentées dans l'article, l'image des changements sociaux et artistiques de la culture courtoise de la Bourgogne du Moyen Âge tardif annonçant le début de l'humanisme français, et la description de l'ouvrage de Guillaume Dufay comparée avec l'art postromantique nostalgique de la bourgeoisie élitaine française de la fin du XIX^e siècle, se retirant de la scène de l'histoire. En ce moment, on a soumis à l'analyse des *śuvres* choisies de Maurice Ravel, André Caplet, Reynaldo Hahn et Ernest Chausson. Tous les deux procédés sociohistoriques de ces *belles époques* révèlent de pareils signes stylistiques (le caractère décoratif de l'*śuvre*, le caractère symbolique intensifié, le mysticisme et la légèreté, le maniérisme des moyens) nés sur le fondement des changements sociaux liés respectivement au recul de la chevalerie et de la bourgeoisie.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

French Musical Symbolism of the Late Style

L'esprit français in the Context of 15th-Century Courtly Art in Burgundy and the Art of the Late 19th-Century Bourgeoisie Elites

S U M M A R Y

The following article is based upon the premise of intertemporal comparative studies, the concept of which originated in a publication by Gustav R. Hocke on the stylistic similarity of European mannerism and surrealism, as well as a historical monograph on Burgundy by Norman Davies, and the canonical treatise by Norbert Elias. Thus, the article presents a picture of social and artistic transformations of the courtly culture of Burgundy in the late Middle-Ages, referring to the early French humanism and the works of Guillaume Dufay, and contrasts it with the nostalgic post-Romantic art of the declining bourgeoisie French elites in the late 19th century. The article analyses selected works by Maurice Ravel, André Caplet, Reynald Hahn and Ernest Chausson. Both socio-political processes of those *belles époques* exhibit similar stylistic markers – the decorative character of the works of art, an increase in symbolism, mysticism and etherealness as well as mannerism of the medium, which emerged on the basis of social changes connected with the decline of knighthood and the bourgeoisie, respectively.

Wojciech Stępień

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH
WYDZIAŁ KOMPOZYCJI, INTERPRETACJI, EDUKACJI I JAZZU

Trio d-moll op. 120 i ostatnia faza twórczości kameralnej Gabriela Fauré

Twórczość francuskiego kompozytora Gabriela Fauré (1845–1924) pozostaje na marginesie zainteresowań muzykologów i teoretyków muzyki w Polsce, mimo że obecnie w Europie przeżywa swój renesans i często pojawia się w repertuarze koncertowym. Fauré nie komponował nowatorskiej muzyki orkiestrowej jak dwaj jego młodszy koledzy Claude Debussy i Maurice Ravel. Był mistrzem pieśni, których pozostawił około sto, napisanych prawie wyłącznie do słów poetów francuskich: Victora Hugo, Théophile’a Gautiera, Charles’a Baudelaire’a, Paula Verlaine’a czy Catulle Mendès’a. Na gruncie muzyki fortepianowej uprawiał gatunki kultywowane przez Fryderyka Chopina, które w dojrzałej twórczości Fauré stały się utworami najlepiej reprezentującymi jego własny oryginalny język muzyczny. Należy do nich przede wszystkim: dziewięć preludiów, pięć impromptus, trzynaście barkarol oraz trzynaście nokturnów. Spośród muzyki kameralnej na uwagę zasługują: dwie sonaty na skrzypce i fortepian, dwie sonaty na wiolonczelę i fortepian, dwa kwartety fortepianowe, dwa kwintety fortepianowe, jedno trio fortepianowe i jeden kwartet smyczkowy.

Dorobek twórczy Fauré można podzielić według trzech okresów: do 1884 roku, lata 1884–1908 oraz 1908–1924¹. W latach 1905–1920 kompozytor sprawował funkcję dyrektora Konserwatorium Paryskiego. Już w 1903 roku zaobserwował u siebie pierwsze objawy zaburzeń słuchu. Postępująca głuchota zmusiła kompozytora w 1920 roku do rezygnacji z funkcji dyrektora. Rok wcześniej Fauré po raz pierwszy wyjechał latem do małego francuskiego miasteczka

¹ J. STANKIEWICZ: *Gabriel Fauré*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 3: E, f, g. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1987, s. 78.

Annecy-le-Vieux, malowniczo położonego pomiędzy jeziorem a górami. Wraz z zaprzyjaźnionym małżeństwem Louise i Fernanda Maillot wynajął dom „Les Charmilles”, należący do rodziny Dunand². Przepiękne widoki oraz okazały ogród dawały kompozytorowi możliwość odpoczynku i były źródłem twórczej inspiracji.

Po wycofaniu się w 1920 roku z działalności organizacyjnej i pracy pedagogicznej w Konserwatorium Paryskim kompozytor skupił się wyłącznie na własnej twórczości. Od 1922 roku aż do śmierci, w miesiącach letnich Fauré przebywał w Annecy-le-Vieux, pozostałą część roku spędzał w Paryżu. Lata 1920–1924 wyznaczają późną fazę jego ostatniego okresu twórczości, w której powstało siedem kompozycji: *II Kwintet fortepianowy c-moll* op. 115 (1919–1921), *XIII Barkarola C-dur* na fortepian op. 116 (1921), *II Sonata g-moll* na wiolonczelę i fortepian op. 117 (1921), cykl pieśni *L'Horizon chimérique* op. 118 (1921), *XIII Nokturn b-moll* op. 119 (1921), *Trio d-moll* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian op. 120 (1922–1923) oraz *Kwartet smyczkowy e-moll* op. 121 (1923–1924). Dzieła od opusu 115 do 121 cechuje niezwykła oszczędność środków, klarowność konstrukcji, obiektywność wyrazu, płynność i niesymetryczność przebiegu, czego najlepszym przykładem jest *Trio d-moll* op. 120. Przedostatnia kompozycja Fauré wykazuje wszystkie cechy innych utworów z ostatniej fazy jego twórczości i niejednokrotnie z nimi koresponduje motywicznie i fakturalnie, co starałem się przedstawić w niniejszej analizie dzieła.

Trio powstało pomiędzy sierpniem 1922 a wiosną 1923 roku na zamówienie wydawcy Jacques'a Duranda. Na początku kompozytor planował dzieło na klarnet, wiolonczelę i fortepian, ale wkrótce zdecydował się jednak na bardziej tradycyjną obsadę i zamienił klarnet na skrzypce. W swoim letnim domu w Annecy-le-Vieux skomponował środkowe *Andantino*, pozostałe dwie części powstały już w Paryżu³. Dzieło zostało wykonane po raz pierwszy w domu przyjaciół kompozytora Louise i Fernanda Maillot, a pierwsza publiczna prezentacja utworu odbyła się tego samego roku w Société Nationale de Musique w Paryżu, z okazji siedemdziesiątej ósmej rocznicy urodzin kompozytora. Dopiero jednak drugie publiczne wykonanie, z udziałem tak wybitnych muzyków jak Alfred Cortot, Jacques Thibaud i Pablo Casals, zapisało się w pamięci potomnych (ilustracja 1).

Trio składa się z trzech części: pierwszej – *Allegro, ma non troppo*, w formie sonatowej z dwoma tematami, drugiej – *Andantino*, w formie dwuczęściowej AA1,

2 J.-M. NECTOUX: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Przeł. R. NICHOLS. Cambridge 2004, s. 450–451.

3 J.-M. NECTOUX: *Fauré*. Paris 1972, s. 162.

oraz części finałowej – *Allegro vivo*, utrzymanej w swobodnej formie sonatowej z elementami ronda. Fauré oparł kompozycję na bardzo klasycznym schemacie, na co wskazuje także układ tonacji, w jakich utrzymane są poszczególne części: pierwsza w d-moll, druga w F-dur, trzecia w d-moll z przejściem do D-dur.



Ilustracja 1. Zdjęcie upamiętniające drugie wykonanie *Tria d-moll* op. 120, École Normale de Musique, 21 czerwca 1923 roku, stoją od lewej: Pablo Casals, Jacques Thibaud, Alfred Cortot, pośrodku Gabriel Fauré
J.-M. NECTOUX: *Fauré*. Paris 1972, s. 165.

Część pierwsza jest oparta na dwóch kontrastujących tematach. Pierwszy, obejmujący dwadzieścia taktów (takty 3–22), składa się z pięciu odcinków po cztery takty każdy (przykład 1). Na uwagę zasługuje jego modalny charakter, podkreślony już w pierwszym odcinku (takty 3–6) poprzez rozpoczęcie od toniki d-moll, przejście na kwintę *a*, zaakcentowanie małej seksty i powrót do dźwięku *d*. Są to typowe zwroty charakterystyczne dla pierwszego modusu – skali doryckiej⁴. Aby zdać

⁴ Modalność tematów jest charakterystycznym rysem twórczości Fauré, przybiera jednak na sile w ostatnim jej okresie.

sobie sprawę z modalnego charakteru tematu, warto porównać pierwszy jego odcinek z gregoriańską antyfoną *Adoremus te, Christe* (przykład 2).

Przykład 1. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, temat I, partia wiolonczeli, takty 1–23

G. FAURÉ: *Trio pour piano, violon et violoncelle*. Paris 1923, s. 1.

Przykład 2. Antyfona gregoriańska *Adoramus te, Christe*

Gaudeamus. Łaciński śpiewnik mszalny. Oprac. ks. W. KĄDZIĘLA. Warszawa 2012, s. 148.

Modalność kompozycji Fauré wynika prawdopodobnie z faktu, że w latach 1854–1861 kształcił się w grze na organach i w chorale gregoriańskim, w założonej przez Louisa Niedermeyera (1802–1861) *École de Musique Classique et Religieuse* w Paryżu (znanej także pod nazwą *École Niedermeyer*). Zetknięcie się z modalną melodyką chorałową odcisnęło na jego stylu silne piętno. W późniejszych latach chorał był ciągle obecny w życiu kompozytora w związku ze sprawowaniem przez niego funkcji organisty w licznych kościołach Paryża, między innymi w rozmiłowanym w chorale St. Sulpice⁵ i w La Madeleine, gdzie w 1905 roku został mianowany organistą tytularnym. Tym bardziej zaskakuje, że Fauré nie

⁵ O wysokim poziomie śpiewów chorałowych w kościele St. Sulpice wspominał w swojej autobiograficznej powieści Joris-Karl HUYSMANS (*W drodze*. Przeł. Z. MILEWSKA. Warszawa 1960, s. 46–53).

pozostawił żadnych utworów na organy solo, powstały jedynie kompozycje na głos z organami (m.in. *O salutaris*, *Salve Regina*, *Ave Maria*) lub chór z organami (m.in. *Cantique de Racine*, *Ave Maria*, *Tantum ergo*). Wydaje się, że modalny charakter melodyki chorału gregoriańskiego przeniknął do całej jego twórczości, ale najwyraźniej objawił się w kameralistyce. Pierwszeństwo utworom kameralnym dał Fauré w latach 1916–1924, kiedy napisał aż sześć dużych, cyklicznych kompozycji, zaledwie dziesięć pieśni i tylko dwa utwory fortepianowe. Analogia z późnymi dziełami kwartetowymi Beethovena pozostaje w tym wypadku oczywista, podkreśla to również fakt, że podobnie jak Beethoven Fauré poprzez postępującą głuchotę zamknął się w swoim muzycznym świecie i pozbawiony wpływów z zewnątrz stworzył najbardziej osobiste kompozycje.

Warto przyjrzeć się bliżej innym dziełom powstałym w ostatniej fazie twórczości kompozytora, aby zdać sobie sprawę z podobieństw, jakie łączą je z *Triem*. Temat pierwszy *II Sonata wiolonczelowej g-moll* op. 117, powstałej w 1921 roku, jest tego doskonałym przykładem. W pierwszych dwóch taktach linia melodyczna fortepianu w prawej ręce przechodzi od dźwięku *g* do *d*, który następnie przejmuje wiolonczela, natomiast partia fortepianu powraca do *g* (przykład 3). Modalny charakter melodyki tego tematu przypomina temat pierwszy części pierwszej *Tria*.

Przykład 3. Gabriel Fauré, *II Sonata g-moll* na wiolonczelę i fortepian op. 117, część I, temat I, takty 1–5

G. FAURÉ: *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano opus 117*. Paris 1922, s. 1.

Typowa formuła akompaniamentu, która pojawia się wraz z tematem pierwszym części pierwszej *Tria* (przykład 4), koresponduje także z innymi dziełami kameralnymi z udziałem fortepianu. Rozedrgane dwu- i trójdzźwięki ciągle powtarzane, które posiadają wplecioną linię melodyczną tematu, można odnaleźć w pierwszej części *Kwintetu fortepianowego c-moll* op. 115, powstałego w latach 1919–1921 (przykład 5). Fortepian staje się fundamentem kompozycji kameralnych Fauré. To dzięki temu instrumentowi kompozytor buduje dramaturgię utworów, a poprzez bogactwo harmoniczne i zróżnicowany, ruchliwy akompaniament tworzy nastrój i zaskakuje bogactwem palety brzmieniowej.

Allegro, ma non troppo

VOLON

VIOLONCELLE *cantando* *mezzo p*

Allegro, ma non troppo. ♩ = 160

PIANO *mezzo p*

Przykład 4. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, ekspozycja, temat I, takty 1–5
G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 1.

Allegro moderato.

1^{re} VIOLON

2^e VIOLON

ALTO *crescendo*

VIOLONCELLE

Allegro moderato. ♩ = 88

PIANO *p*

Przykład 5. Gabriel Fauré, *II Kwintet fortepianowy c-moll* op. 115, część I, temat I, takty 1–4
G. FAURÉ: *Deuxième Quintette*. Paris 1921, s. 1.

Interesujące, że dzięki fortepianowi faktura utworów kameralnych Fauré zmienia się od bardzo gęstej do przejrzystej, co można zaobserwować w temacie drugim części pierwszej *Tria*. Temat ten, utrzymany w tonacji B-dur, krótszy od pierwszego, służy kompozytorowi do zbudowania pierwszej większej kulminacji (takt 91). Pojawia się początkowo w postaci skróconej w partii fortepianu (przykład 6), następnie w pełnej wersji w partii skrzypiec i wiolonczeli (takty 67–74). Instrumenty smyczkowe prowadzą temat w oktawach, co jest cechą charakterystyczną późnego okresu twórczości kompozytora. W większości drugi temat ostatnich utworów kameralnych Fauré jest wprowadzany przez fortepian, a następnie rozwijany przez instrumenty smyczkowe w oktawach lub unisonie (przykład 7).

Głównym środkiem przekształcania drugiego tematu są progresje lub przesunięcia tonacyjne. Na przykładzie tematu drugiego *Tria* widać, jak kompozytor skraca temat do dwóch taktów i przeprowadza przez tonację czterodźwięku

zmniejszonego *as-ces-d-f-as*. Tym samym następuje kulminacja na trójdźwięku F-dur, kiedy to skrzypce i wiolonczela wprowadzają kontrapunkt do tematu pierwszego, pojawiającego się w partii fortepianu (przykład 7).

Przykład 6. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, ekspozycja, temat II w partii fortepianu, takty 50–62

G. FAURÉ: *Trio pour piano*..., s. 3.

Na przykładzie przetworzenia w pierwszej części *Tria* można zauważyć także kolejny element charakterystyczny dla ostatniej fazy twórczości Fauré, którym jest imitacja myśli tematycznych, bardzo często występująca w typowej relacji interwałowej: kwinty lub kwarty czyste. W pierwszej części *Tria* imitacja tematu pierwszego występuje w kwincie przy jednoczesnej zmianie trybu tematu, z małej seksty na wielką, co podkreśla zasygnalizowany już wcześniej modalny charakter tematu pierwszego (przykład 8).

Jeszcze innym często stosowanym przez Fauré środkiem jest uzupełnienie tematu pierwszego poprzez temat drugi, co wpływa na większą koherencję materiału muzycznego kompozycji. Dostrzec w tym można także wielką oszczędność środków, do jakich sięga twórca. Fauré ogranicza się jedynie do dwóch głównych tematów, z których czerpie wszystkie pomysły melodyczne i harmoniczne, natomiast eliminuje wszystkie myśli poboczne i epizodyczne. Dzięki tej zasadzie kompozycja jest bardzo jednorodna, zwarta materiałowo, a jednocześnie prosta i wyrafinowana (przykład 9).

The image displays a musical score for the Trio in D minor, Op. 120, Part I, measures 75-92. The score is arranged in three systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the section with a second ending bracket. The second system includes dynamics 'cresc.' and 'sosten.'. The third system includes the dynamic 'sempre'.

Przykład 7. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, ekspozycja, takty 75–92, progresje fragmentu tematu II (takty 75–90), pierwsza kulminacja (takty 91–92)
G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 4.

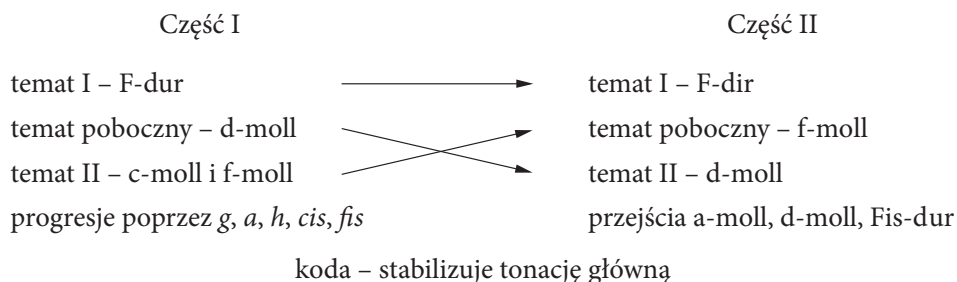
Przykład 8. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, przetworzenie, takty 129–140, temat I w imitacji w skrzypcach (takty 129–136), w fortepianie (takty 135–138), w wiolonczeli (takty 137–140)

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 6.

Przykład 9. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, repryza, takty 312–323, uzupełnianie tematu I (skrzypce: takty 312–314, fortepian: takty 319–322), tematem II (skrzypce i wiolonczela: takty 315–319)

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 14.

Cechy te są najbardziej widoczne w drugiej części *Tria*, której pomysł narodził się prawdopodobnie najwcześniej, o czym wspominał syn kompozytora Philippe Fauré⁶. Schemat tej części, utrzymany w formie dwuczęściowej, z dwoma tematami głównymi i jednym pobocznym, został przedstawiony na ilustracji 2.



Ilustracja 2. Schemat formalny II części *Tria*

W przeciwieństwie do pierwszej części temat drugiej części nie posiada żadnych cech chorału gregoriańskiego. Jego punktowany rytm i duży ambitus sugeruje, że jest to instrumentalna kantylena, niebędąca jednak dokładnym odwzorowaniem faktury wokalne (przykład 10). Warto go porównać z podobnym śpiewnym tematem pierwszym części wolnej *II Sonaty wiolonczelowej* (przykład 11).

Przykład 10. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część II, temat I, dialog skrzypiec z wiolonczelą, takty 1–4

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 16.

⁶ J.-M. NECTOUX: *Gabriel Fauré. A Musical Life...*, s. 450.



Przykład 11. Gabriel Fauré, *II Sonata g-moll* na wiolonczelę i fortepian op. 117, część II, temat I, takty 1–4

G. FAURÉ: *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano...*, s. 17.

Ćwierćnutowy, miarowy akompaniament fortepianu oparty na pełnym brzmieniu akordów nawiązuje do formuły akompaniamentu często występującej we francuskich pieśniach tego czasu. Na inne źródło wskazuje biograf kompozytora, Jean-Michel Nectoux. Według niego, w latach 1906–1920 Fauré musiał corocznie przygotowywać nowy temat do chorału na egzamin w Konserwatorium Paryskim. Spowodowało to, że kompozytor miał duże doświadczenie w pisaniu tematów chorałowych, które potem mógł wykorzystywać w drugich, wolnych częściach swoich kompozycji⁷.

Na tle spokojnego, błęgiego w wyrazie akompaniamentu fortepianu zostaje ukazany temat drugi, w formie dialogu skrzypiec i wiolonczeli. Chociaż całość tego fragmentu jest utrzymana w tonacji F-dur, kompozytor wprowadza częste obniżenia poszczególnych stopni oraz przesunięcia akordowe o sekundę wielką w dół (takty 8–11) (przykład 12). Analogiczne przesunięcia pojawiły się już w pierwszej części *Tria* podczas rozwijania tematu drugiego i są przykładem na to, w jaki sposób Fauré wzbogaca warstwę harmoniczną kompozycji.

Drugi temat wprowadzony przez fortepian (takt 34) wykazuje podobieństwo do pierwszego tematu pierwszej części. Jego linia melodyczna składa się w większości z sekund wielkich i małych, co nadaje mu wyjątkowo wokalny, pieśniowy charakter. Ponadto Fauré, jak w pierwszej części, zamienia interwał małej seksty na wielką sekstę bądź odwrotnie, co jest kolejnym przykładem zamiłowania kompozytora do modalności. Po fortepianowej ekspozycji temat drugi podejmują skrzypce i wiolonczela w unisonie, podobnie jak w przypadku tematu drugiego części pierwszej (przykład 13). Analogicznie podczas prowadzenia drugiego tematu w instrumentach smyczkowych kompozytor dokonuje przesunięcia jego kilkuktowego odcinka o sekundy wielkie w górę: g-moll (takty 53–55), a-moll (takty 56–57), h-moll (takty 58–59) (przykład 14).

⁷ Ibidem, s. 453.

The image displays a musical score for the Trio in D minor, Op. 120, Part II, Theme I, measures 1-13. The score is arranged for Violin, Violoncelle, and Piano. The tempo is marked "Andantino" with a metronome marking of quarter note = 60. The music is in 3/4 time and D minor. The first system shows the beginning of the theme with a mezzo piano dynamic. The second system shows a crescendo leading to a forte dynamic. The third system shows a decrescendo leading to a mezzo piano dynamic, with a first ending marked "I cantando".

Przykład 12. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część II, temat I, takty 1–13
G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 16.

The image shows a musical score for Example 13. It consists of two vocal staves at the top, both marked 'cantando'. The vocal lines are in a 2/4 time signature and feature a melodic line with some rests. Below the vocal staves is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Przykład 13. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część II, fragment tematu II prowadzonego unisono w skrzypcach i wiolonczeli, takty 44-47
G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 19.

The image shows a musical score for Example 14, divided into two systems. The first system has two vocal staves and two piano staves. The vocal staves are marked 'poco a poco cresc.' and the piano staves are also marked 'poco a poco cresc.'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system also has two vocal staves and two piano staves. The vocal staves are marked 'sempre cresc.' and the piano staves are also marked 'sempre cresc.'. The piano accompaniment continues with the same complex rhythmic pattern. A small box containing the number '4' is located at the beginning of the second system's piano staves.

Przykład 14. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część II, przesunięcia tematu II (g-moll, a-moll, h-moll), takty 52-59
G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 20.

Część druga stanowi niezwykle świadectwo oszczędności środków stosowanych przez kompozytora i jednorodności materiałowej. Cały materiał muzyczny jest wyprowadzony z dwóch głównych tematów, co zilustrowano na wykresach (przykłady 15–20), zgodnie z metodą analizy paradygmatycznej sformułowanej przez Jean-Jacques’a Nattieza⁸.

Wykres pierwszy ilustruje podobieństwo motywiczne wewnątrz tematu pierwszego, na który składają się cztery krótkie myśli: a, b, c i d. Widać wyraźnie, że myśli te aż do taktu 11 pozostają w rozmaitych wzajemnych zależnościach rytmicznych i interwałowych. W 13 takcie pojawia się dwutaktowy temat poboczny (motywy e i f) w tonacji d-moll, który wykazuje wiele wspólnego z motywami a i b tematu pierwszego – kierunek linii melodycznej, podobne zakończenie rytmiczne (przykład 16). Kolejny wykres obrazuje, w jaki sposób temat poboczny zostaje przetworzony i zbliża się do motywu a i motywu d tematu pierwszego (przykład 17). Fragmenty tematu pobocznego, zwłaszcza motyw f zastosowany w augmentacji, stają się podstawą tematu drugiego, który jest najbardziej rozwinięty melodycznie i obejmuje aż dziesięć taktów (motywy g, h, i, j) (przykład 18 i 19). Ostatni motyw tematu drugiego, oznaczony jako j, zostaje przetwarzany i zbliża się melodycznie i rytmicznie do motywu a tematu pierwszego (przykład 20).

Analiza przedstawia, że materiałem wyjściowym dla drugiej części *Tria* jest temat pierwszy, z którego rozwija się zarówno temat poboczny, jak i temat drugi. Wspólny materiał motywiczny trzech tematów i zasada ich przetwarzania sprawiają, że Fauré nie potrzebuje wprowadzać pomiędzy częścią A i A1 kontrastującej części środkowej. Temat poboczny stanowi rodzaj pomostu pomiędzy tematem pierwszym i drugim, co pomaga kompozytorowi płynnie przetworzyć temat pierwszy w drugi. Kontrast pomiędzy tematami zostaje osiągnięty przez zmianę trybu durowego, w którym pojawia się temat pierwszy, na mollowy, dla tematu pobocznego i drugiego. Ta niesłychana oszczędność środków obecna jest także w skrajnych częściach kompozycji.

Finał *Tria* stanowi ostry kontrast w stosunku do pierwszych dwóch części. Jego zróżnicowana warstwa rytmiczna pozwala odnieść wrażenie, że kompozytor chciał wziąć w nawias poprzednie części – melancholijną pierwszą i spokojną, marzycielską drugą. Żywy i optymistyczny charakter finału mógłby zostać napisany przez młodzieńczego i pełnego entuzjazmu Fauré, a nie siedemdziesięcioośmioletniego, walczącego z głuchotą kompozytora. W 1922 roku, w czasie, kiedy powstawało *Trio*, Fauré napisał w liście do żony z 2 lutego: „Do diabła ze starością”⁹, które to słowa doskonale korespondują z charakterem finału kompozycji.

8 J.-J. NATTIEZ: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris 1975.

9 J.-M. NECTOUX: *Fauré...*, s. 164.

The image displays a musical score for Example 15, consisting of 11 staves labeled T. 2.3 through T. 11. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Four specific motifs are highlighted with brackets and letters: 'a' (measures 1-2 of T. 2.3), 'b' (measures 3-4 of T. 2.3), 'c' (measures 5-6 of T. 2.3), and 'd' (measures 7-8 of T. 4). The motifs 'a', 'b', and 'c' are variations of a similar eighth-note pattern, while 'd' is a distinct melodic phrase.

Przykład 15. Podobieństwo motywiczne w ramach tematu I części II *Tria*
(litery a, b, c, d oznaczają motyw tematu I), takty 1–11

Example 16 shows four staves of music. The first staff contains motifs 'e' and 'f'. The second staff contains motifs 'a' and 'b'. The third staff contains motif 'a'. The fourth staff contains motif 'b' and a bracket labeled 'zakończenie tematu I' (end of theme I) under the final notes.

Przykład 16. Podobieństwo motywiczne tematu pobocznego części II *Tria* (motywy e i f) z motywami a i b tematu I

Example 17 shows transformations of motifs 'e' and 'f' in various instruments (T. 13, T. 17, T. 19, T. 30, T. 32, T. 25, T. 27). Motif 'e' is on the first staff, 'f' on the second. Motif 'e' is repeated on staves T. 13, T. 17, T. 19, T. 30, and T. 32. Motif 'f' is repeated on staves T. 17, T. 19, T. 32, T. 25, and T. 27.

Przykład 17. Przekształcenie motywu pobocznego (motywy e i f) w temat I



Przykład 18. Podział tematu II na cztery motywy (g, h, i, j) i codę

Przykład 19. Podobieństwo pomiędzy tematem pobocznym (motywy e i f) i motywami (g, h, i, j) tematu II

Trzecia część jest zbudowana w formie sonatowej z elementami ronda. Główny temat tej części, energiczny i rytmiczny, przypomina temat „Kania” („Ridi”), z finału *Pajaców* (*Pagliaccio*) Ruggiera Leoncavalla, na co zwracali już uwagę współcześni kompozytorzy muzycy¹⁰. Mimo że Fauré zaprzeczał, że może chodzić o jakikolwiek cytat, podobieństwo obu tematów jest rzeczywiście uderzające (przykład 21 i 22).

¹⁰ J.-M. NECTOUX: *Gabriel Fauré. A Musical Life...*, s. 454.

The image shows a musical score for the Trio in D minor, Op. 120. It consists of seven staves. The first six staves (labeled T. 40, T. 50, T. 60, T. 62, T. 65, T. 67) are in treble and bass clefs. The seventh staff (labeled t. 64) is in treble clef. The eighth staff (labeled t. 68) is in treble clef. A slur labeled 'j' covers measures 40-62. A slur labeled 'a' covers measures 64-68.

Przykład 20. Podobieństwa pomiędzy wariantem motywu *j* tematu II i motywem *a* tematu I

Konstrukcja formalna pierwszego tematu tej części jest niezwykle interesująca. Wyraźnie zaznaczają się w nim dwa skontrastowane odcinki wykonywane naprzemiennie – antyfonalnie. Pierwszy, wprowadzony unisono przez skrzypce i wiolonczelę, którego nadrzędnym interwałem jest sekunda, krąży wokół centralnego dźwięku *a* (takty 1–6). Drugi odcinek tematu stanowi odpowiedź fortepianu w fakturze akordowej, która prowadzi od dźwięku *a* do *d* (takty 7–12). Po raz kolejny rysunek linii melodycznej obu odcinków przypomina melodykę chorału gregoriańskiego. Odcinek pierwszy jest jak gdyby inwokacją na trzech dźwiękach, podczas gdy jego odpowiedź w fortepianie cechuje wyraźna pentatonika z jednym półtonem. Antyfonalność obu odcinków, zawieszenie na dźwięku dominanty (dźwięk *a*) i zejście od *a* do *d* (od dominanty do toniki) przypominają gregoriańską formułę psalmową utrzymaną w pierwszym tonie (por. przykład 23 i 24). Po raz kolejny można zauważyć, że Fauré przetwarzał zwroty typowe dla chorału gregoriańskiego, wykorzystując umiejętności, które zdobył w École Niedermeyer.

Violon

Violoncelle

PIANO

Allegro vivo

Allegro vivo. ♩ = 96

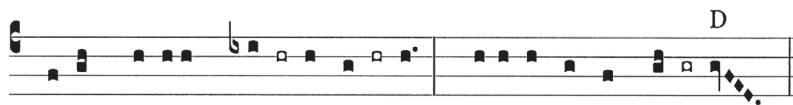
Przykład 21. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część III, temat I, takty 1–18
G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 27.

Maestoso larghissimo (♩ = 40)

ff

Przykład 22. Ruggiero Leoncavallo, opera *Pajace*, finał orkiestrowy z tematem „Kania”,
wyciąg fortepianowy
R. LEONCAVALLO: *Paillasse*. Paris 1893, s. 119.

Przykład 23. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część III, redukcja rytmiczna
dwóch odcinków tematu I do ćwierćnut, takty 1–12



1. Dí-xit Dóminus Dómino mé- o: * Séde a dextris mé- is.

Przykład 24. Gregoriańska formuła psalmowa w tonie 1
Gaudeamus..., s. 304.

Część ostatnia jest pogodnym zwieńczeniem *Tria*, są w niej wykorzystane wszystkie typowe dla kompozytora środki: przesunięcia sekundowe i tercjowe obecne w poprzednich dwóch częściach, imitacja myśli tematycznych, prowadzenie instrumentów smyczkowych w unisono i oktawach. Nowością są bogate figuracje w partii fortepianu, które wprowadzają poczucie swobody improwizacji oraz mają charakter wirtuozowski. Refleksyjną tonację główną *Tria d-moll*, sugerującą tonację mozartowskiego *Requiem*, zastąpiła tonacja D-dur, tonacja radosnego finału *IX Symfonii* Beethovena.

Trio d-moll op. 120 jest typową kompozycją ostatniej fazy twórczości kompozytora. Fazę tę cechuje niezwykła redukcja środków przy zastosowaniu bogatej palety ekspresywnej. Fortepian pełni podstawową rolę, tworzy tło, zagęszcza fakturę. Instrumenty smyczkowe często grają w rejestrze środkowym fortepianu, stanowiąc jego liryczne przedłużenie. W celu wzmożenia ekspresji linii melodycznej kompozytor stosuje w przypadku tych instrumentów grę w unisonach i oktawach. Wirtuozeria ustępuje miejsca klarowności, czystości, a jej nieśmiałe znamiona można odnaleźć w części trzeciej, zwłaszcza w partii fortepianu. Konstrukcja jest prosta, oparta na wyraźnie melodycznych tematach, często przypominających melodykę chorałową. W harmonice kompozytor wprowadza elementy modalne, poprzez obniżenia i podwyższenia dźwięków, na dużą skalę stosuje przesunięcia tonacyjne oraz progresje.

Czy *Trio-d moll* op. 120 Gabriela Fauré godne jest tego, jak sugeruje biograf kompozytora Jean-Michel Nectoux, aby wraz z *Triem* Ravela uznać je za jedyne dzieło muzyki kameralnej, które należałoby zachować z całej muzyki francuskiej tego okresu¹¹? Trudno nie zgodzić się ze słowami ucznia Fauré, Florenta Schmitta, że „dzieło to żąda szerszego zrozumienia i bardziej wyrafinowanej wrażliwości, niż można byłoby tego na pierwszy rzut oka oczekiwać od tego małego, dziecinnego tria”¹². Podczas wywiadu dla francuskiej gazety

¹¹ J.-M. NECTOUX, *Fauré...*, s. 164.

¹² F. SCHMITT: *Gabriel Fauré*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7: *Fuchs-Gyuzelew*. Red. S. SADIE. London 1989, s. 392.

„Soleil du midi”, opublikowanym 30 kwietnia 1915 roku, Fauré wypowiedział zdanie, które jest artystycznym *credo* kompozytora i doskonale opisuje styl jego ostatnich dzieł: „Czy straszna burza, która jest naszym udziałem, przywróci nas sobie, przywracając nam rozsądek, to znaczy upodobanie do jasności w myśleniu, umiaru i czystości w formie, a także szczerą i pogardę dla wielkich efektów?”¹³.

¹³ Wywiad dla „Soleil du midi” z 30 kwietnia 1915 roku.

Wojciech Stępień

Trio en ré mineur, op. 120 et la dernière étape de la création de musique de chambre de Gabriel Fauré

R É S U M É

L'article présente les traits de la dernière période de la production du compositeur français Gabriel Fauré (1845–1924) sur la base de son *Trio pour piano en ré mineur*, op. 120 (1922–1923). L'analyse de l'ouvrage a été présentée dans le contexte des autres pièces de musique de chambre de Fauré composées dans les années vingt du XX^e siècle : *Quintette pour piano et cordes n° 2 en do mineur*, op. 115 (1919–1921) et *Sonate pour violoncelle et piano n° 2 en sol mineur*, op. 117 (1921). L'auteur a démontré que les traits modaux du matériel thématique du *Trio* résultent de la formation que le compositeur a suivie (musique d'orgue et chant grégorien) dans les années 1854–1861 à l'École de Musique Classique et Religieuse à Paris. On a soumis à une analyse formelle minutieuse la deuxième partie de la composition. Pour démontrer l'homogénéité du matériel thématique et l'économie des moyens utilisés par le compositeur, l'auteur s'est servi entre autres de la méthode de l'analyse paradigmatique formulée par Jean-Jacques Nattiez.

Wojciech Stępień

Piano Trio in D minor, op. 120 and the Late Period of Chamber Music by Gabriel Fauré

S U M M A R Y

The article presents the characteristic features of the late period of the French composer Gabriel Fauré's (1845–1924) creative output, on the basis of his *Piano Trio in D minor*, op. 120 (1922–1923). The analysis of the piece has been conducted in the context of Fauré's chamber music composed in the 1920s: *Piano Quintet No. 2 in C minor*, op. 115 (1919–1921) as well as *Cello Sonata No. 2 in G minor*, op. 117 (1921). The author argues that the modal features of the thematic material of the *Trio* constitute a direct result of the composer's education in

playing the organ as well as the Gregorian chant at École de Musique Classique et Religieuse in Paris (1854–1861). The second part of the piece has been a subject of an in-depth analysis, and the author employed, among others, the method of paradigmatic analysis formulated by Jean-Jacques Nattiez, in order to exemplify the homogeneity of the thematic material and the sparingness of the means of expression utilised by the composer.

Ilona Dulisz

UNIWERSYTET WARMIŃSKO-MAZURSKI W OLSZTYNIE
WYDZIAŁ SZTUKI

IV Symfonia op. 58 i poemat na organy solo *In Paradisum* op. 61 Feliksa Nowowiejskiego wobec różnych koncepcji stylu późnego w muzyce

Dorobek kompozytorski Feliksa Nowowiejskiego (1877–1946), obejmujący różnorodne gatunki oraz formy muzyczne, zarówno religijne, jak i świeckie, powstawał od wczesnej młodości kompozytora do chwili, gdy stan zdrowia, na kilka lat przed śmiercią, nie pozwalał już na twórcze działanie. Obok form osadzonych w wielowiekowej tradycji muzyki wokalne i wokalnie-instrumentalne, jak msze, oratoria, kantaty, opery i pieśni, znajdziemy w jego twórczości inne formy instrumentalne, między innymi miniatury, symfonie, koncerty oraz pionierskie na gruncie muzyki polskiej symfonie i koncerty na organy solo¹.

Utwory Nowowiejskiego cechuje duże zróżnicowanie, wynikające z zastosowania rozmaitych założeń formalnych, środków stylistyczno-wyrazowych i wykonawczych. Młodzieńcze kompozycje fortepianowe przynależą do gatunku muzyki salonowej, szczególnie popularnej w kręgach niemieckojęzycznych XIX wieku. Również jego wczesne dzieła orkiestrowe wyrastają z estetyki muzycznego romantyzmu, z fascynacji twórczością Franciszka Liszta, Ryszarda Wagnera, Maksa Brucha. Początkowa faza twórczości Nowowiejskiego u progu XX wieku zdaje się być zatem zapóźniona stylistycznie wobec nowych nurtów i tendencji obecnych wówczas w muzyce.

Z czasem dorobek kompozytora zaczął kształtować przede wszystkim polskie elementy narodowe oraz motywy religijne, szczególnie uwydatnione w pieśniach, mszach, operach oraz utworach organowych, inspirowanych chorałem i polską

¹ Nowowiejski jest pierwszym twórcą, który wprowadził formę symfonii i koncertu do polskiego repertuaru solowej muzyki organowej, wzorując się na kompozytorach francuskich (takich jak César Frank, Charls-Marie Widor, Alexandre Guilmant w drugiej połowie XIX wieku, a także działający nieco później Louis Vierne).

pieśnią kościelną. W muzyce orkiestrowej uwidaczniać się będą również wpływy impresjonizmu, a także upodobanie kompozytora do słowiańskiego typu melodyki.

Podjęty w niniejszych rozważaniach problem stylu późnego odnosi się do schyłkowego etapu twórczości Nowowiejskiego, który reprezentuje między innymi *IV Symfonia* op. 58 oraz poemat na organy solo *In Paradisum* op. 61.

Charakterystyka utworów

IV Symfonię, która nosi podtytuł *Symfonia Pokoju*, Nowowiejski skomponował w 1941 roku. Jest to rodzaj wieloczęściowej kantaty wokalnie-instrumentalnej na trzy głosy solowe (sopran, alt, baryton), recytatora, chór mieszany oraz wielką orkiestrę symfoniczną (z udziałem czelesty i harfy). Podstawę tekstu, który opracował jeden z synów kompozytora, Kazimierz, stanowi *Pieśń słoneczna, albo pochwała stworzeń* Leopolda Staffa (literacki przekład franciszkańskiego *Hymnu do słońca*) oraz obszernie fragmenty *Hymnu św. Franciszka z Asyżu* Jana Kasprowicza. Na pierwszej karcie partytury, pozostającej do dzisiaj w rękopisie², kompozytor zamieścił dedykację w języku francuskim: „Świętemu Franciszkowi z Asyżu – autor”³. Pewne wątpliwości co do autorstwa nastroczają niektóre tytuły części, jak również podtytuł utworu, zapisane innym charakterem pisma niż tekst główny⁴.

2 Rękopis partytury przechowywany jest w Dziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu w tzw. Depozycie Nowowiejskiego. Autograf zawiera retusze i uzupełnienia. Wiadomo, że jedyne jak dotąd prawykonanie utworu odbyło się w 1963 roku w Poznaniu, z udziałem Orkiestry Filharmonii Poznańskiej i Chóru Towarzystwa Muzycznego im. H. Wieniawskiego oraz solistów: Alicji Dankowskiej – sopran, Ireny Winiarskiej – mezzosopran i Władysława Malczewskiego – baryton, całość pod dyrekcją Roberta Satanowskiego.

3 Kult św. Franciszka był bardzo bliski Nowowiejskiemu, który należał do Trzeciego Zakonu św. Franciszka z Asyżu. W latach dwudziestych XX wieku kompozytor napisał kilka pieśni religijnych ku czci świętego, między innymi *Witaj Ojczy Ukochany* i *Ojczy ubogich!*, wydane w 1926 roku nakładem poznańskiego wydawnictwa Ostoja. Wśród wielu modlitewników, z których kompozytor jako osoba nadzwyczaj pobożna korzystał na co dzień, zachowało się *Officium Tercjarskie*, przechowywane do dzisiaj w domu rodzinnym w Poznaniu, na którego pierwszej stronie widnieje napis: „Bóg mój i wszystko. Felix Nowowiejski. Kraków 4 X 1941”.

4 Zob.: I. FOKT: *Rękopisy utworów orkiestrowych Feliksa Nowowiejskiego w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*. W: *Poematy symfoniczne Feliksa Nowowiejskiego. Rekonstrukcja i reinterpretacja spuścizny rękopiśmiennej kompozytora z Barczewa*. Red. K.D. SZATRAWSKI. Barczewo 2007, s. 9–21.

Drugi utwór, *In Paradisum*, to również dzieło wieloczęściowe, inspirowane biblijnym tekstem *Siedmiu słów Chrystusa na Krzyżu*. Należy do najczęściej wykonywanych kompozycji organowych Nowowiejskiego, o czym świadczą dwa wydania partytury (1994, 2009)⁵ oraz liczne nagrania płytowe⁶.

Wokół poematu narosło wiele kontrowersji, dotyczących kwestii powstania, oryginalności materiału muzycznego oraz samego tytułu i numeracji opusowej⁷. Synowie kompozytora pisali we wspomnieniach o ojcu:

*Ostatnim w ogóle utworem, jaki Nowowiejski ukończył, są Elegie organowe, 7 lirycznych niewirtuozowskich obrazków o nastroju kontemplacyjnym*⁸.

W spisie ważniejszych kompozycji Feliksa Nowowiejskiego, sporządzonym w 1967 roku przez Mariana Obsta⁹, dzieło to figuruje pod nazwą *Elegie* op. 61 nr 1–7. Z kolei najmłodszy syn kompozytora, Jan Nowowiejski, utrzymuje, że dzieło to pierwotnie miało być zatytułowane *Siedem słów Chrystusa na krzyżu*, a jego fragmenty były wykonywane już w 1936 i 1937 roku, czego dowodem są programy koncertów radiowych¹⁰. Ponadto jedna z części poematu wykazuje znaczne podobieństwo materiału muzycznego do jeszcze innej kompozycji na organy solo – *Mater Dolorosa*, o której istnieniu wiadomo już od 1930 roku¹¹. Historia powstania utworu wskazywałaby zatem na długi proces twórczy, zwieńczony u kresu życia kompozytora.

Poszukując wyjaśnienia tej skomplikowanej sytuacji, Ireneusz Wyrwa pytał:

5 Pod red. Jerzego ERDMANA (Warszawa, AMFC 1994) oraz Elżbiety KAROLAK i Waldemara GAWIEJNOWICZA (Poznań, AM 2009). Wydania te różnią się, co wynika z niejednoznacznej interpretacji autografu i mikrofilmu kompozycji. Dzisiejszy stan autografu *In Paradisum*, znajdującego się w Dziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygnatura DN 52), wykazuje znaczne zmiany (retusze, skreślenia, dopiski) w stosunku do mikrofilmu z 1953 roku, przechowywanego w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

6 M.in. w nagraniach Romana PERUCKIEGO (FUT0038A06909), Rudolfa INNIGA (MDG 317 0973-2), Sebastiana ADAMCZYKA (DUX 0807).

7 *Komentarz redakcyjny*. W: F. NOWOWIEJSKI: *In Paradisum. Poemat na organy solo*. Red. E. KAROLAK, W. GAWIEJNOWICZ. Poznań 2009, s. 3–6.

8 F.M. i K. NOWOWIEJSCY: *Dookoła kompozytora. Wspomnienia o ojcu*. Poznań 1968, s. 152.

9 *Ibidem*, s. 266.

10 J. GOŁOS: *Recitale organowe w Polskim radio 1927–1939. Częstotliwość, wykonawcy, repertuar*. W: „Pisma Teoretyczne Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki AMFC”. Z. 2. Red. J. ERDMAN. Warszawa 1995, s. 92–94.

11 J. ERDMAN: *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*. Warszawa 1993, s. 282.

*Czyżby chodziło o zaplanowaną przez rodzinę mistyfikację, próbę wykorzystania dramatycznej wymowy dzieła w celu kreacji legendy zgnękanego losem i znajdującego się u kresu sił kompozytora, który tuż przed pogrążeniem się w fizycznej niemocy przelał na papier wstrząsające muzyczne przesłanie – ostatni przebłysk natchnienia?*¹².

Nie sposób pozostawić bez wyjaśnienia zasadności obecnego tytułu, *In Paradisum*, przyjętego w dwóch wydaniach. Niewątpliwie tak nazwał ostatnią część poematu sam kompozytor, a za sprawą Kazimierza Nowowiejskiego, autora retuszy w omawianej partyturze, nazwa ta znalazła się również na karcie tytułowej dzieła. Taką wersję przyjął redaktor pierwszego wydania poematu, Jerzy Erdman. Autorzy drugiego wydania, Elżbieta Karolak i Waldemar Gawiejnowicz, skłonili się ku tytułowi *In Paradisum*, uzasadniając:

*Ponieważ od kilkunastu lat utwór funkcjonuje w wydaniu J. Erdmana, pozostawiono zaproponowaną przez niego hipotetyczną rekonstrukcję programu jako jedną z możliwych*¹³.

Moment biograficzny

Zaproponowany przez Mieczysława Tomaszewskiego, powszechnie przyjęty w polskiej muzykologii inwariantny model struktury życia twórcy¹⁴, wynikający z określenia punktów węzłowych i charakterystycznych momentów biograficznych kompozytora, pozwala wyznaczyć czasowe granice końcowej fazy działalności artystycznej Nowowiejskiego, która przypada na lata drugiej wojny światowej. Bez wątplenia czas spędzony w Krakowie – według nomenklatury Tomaszewskiego – to moment pożegnań i rozstań, moment samotności i wyzwolenia „ku nowym brzegom”, związany z fazą twórczości późnej oraz twórczości ostatniej.

Od wybuchu wojny Nowowiejski, jako wybitny polski kompozytor, gorliwy patriota i działacz społeczny, a przede wszystkim twórca nieśmiertelnej *Roty* i wielu innych pieśni napisanych w duchu patriotyczno-niepodległościowym, był ścigany przez gestapo i zmuszony szukać schronienia poza rodzinnym domem. Szczególnie znaczące wydarzenie w życiu Nowowiejskiego przynosi początek 1940 roku – ucieczka z Poznania do Krakowa, gdzie do końca wojny ukrywał

12 I. WYRWA: *Problematyka wykonawcza utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego*. Lublin 2011, s. 165–166.

13 *Komentarz redakcyjny...*, s. 5.

14 M. TOMASZEWSKI: *Muzyka w dialogu ze słowem*. Kraków 2003, s. 38.

się przed hitlerowskim okupantem. Starsi synowie kompozytora – Feliks Maria (1911–1984) i Kazimierz (1917–1972), naoczni świadkowie wydarzeń tamtych lat, relacjonowali:

Wyzuci ze wszystkiego, pędzimy życie wysiedleńców. Nowowiejski zmuszony jest korzystać z zasiłków Opieki Społecznej i dyskretnej pomocy grona przyjaciół. Żyje w zupełnej cichości. Nie może przyjąć posady. Nie pokazuje się na ulicach. Uczyna korespondencję. Wegetuje w odosobnieniu domowym. Ale instynkt twórczy zwycięża. Ojciec zaczyna pisać, i to coraz więcej¹⁵.

Niestety stan aktywności nie trwał długo. Kompozytor wkrótce będzie się zmagał z chorobą i niemocą twórczą w wyniku doznania silnego udaru mózgu w grudniu 1941 roku. W tym szczególnym momencie życia Nowowiejskiego, określonym przez wojnę, ucieczkę, ukrywanie się, trudne warunki przetrwania, chorobę, wyłączenie z życia społecznego i artystycznego, całkowite oddanie się Bogu, powstaje *IV Symfonia* oraz poemat *In Paradisum* (o ile przyjmniemy, że ostatnie z wymienionych dzieł, zgodnie z zamysłem kompozytora, zostało wówczas zwieńczone).

Warto w tym miejscu przynajmniej wspomnieć o innych utworach Nowowiejskiego powstałych w latach drugiej wojny światowej. Z większych form instrumentalnych skomponowanych w tym czasie na uwagę zasługuje *Koncert na fortepian i orkiestrę symfoniczną d-moll* op. 60, zwany „Słowiańskim”, dedykowany synowi Kazimierzowi – pianiście, oraz *IV Koncert na organy* op. 56. Ciekawy cykl stanowią liryki do wierszy młodopolskich poetów, jak *Muzyka duszy mojej* ze słowami Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy *Fletnia tajemna* i *Księżyc osrebrza brzozy* ze słowami Leopolda Staffa. Nie zabrakło też pieśni religijnych, które kompozytor tworzył przez całe życie. Na rękopiśmie *Hymnu Marjańskiego* (!) na jeden głos i organy lub fortepian, zapisanym prawdopodobnie przez któregoś z jego synów, znajduje się adnotacja: „Jedyna pieśń napisana przez Ojca po ciężkim paraliżu”. Wiadomo, że w Krakowie Nowowiejski pracował nad nowym zakończeniem opery *Legenda Bałtyku*. Zdaniem autorów cytowanych już wspomnień, była to „symbolika dla aktualnych zmagania z najeźdźcą”¹⁶. Kompozytor zinstrumentował także *III Symfonię* op. 53 i na nowo opracował *VIII Symfonię organową „Mors mea – funeralia mea”* („Moja śmierć – mój pogrzeb”) op. 45 nr 8.

15 F.M. i K. NOWOWIEJSCY: *Dookoła kompozytora...*, s. 229–230.

16 Ibidem, s. 232.

W kontekście podjętej tu problematyki stylu późnego naturalne wydaje się pytanie, czy otaczająca kompozytora rzeczywistość i jego własne, bolesne doświadczenia miały wpływ na dzieła powstałe u schyłku życia? Czy znalazły w nich jakieś odbicie?

Problematyka dotycząca związków pomiędzy dziełem a biografią stała się przedmiotem badań wielu naukowców, w tym Carla Dahlhausa, który przyznał:

*Nikt nie zaprzecza, że badania biograficzne mogą być przydatne bądź nawet niezbędne w interpretacji dzieł sztuki*¹⁷.

Do relacji dzieło–biografia odnosił się jednak sceptycznie:

*Związek między dziełem a biografią wydaje się być tym ściślejszy, im bardziej opiera się – zamiast na dokumentach, które podlegają krytyce historycznej – na rozwojowej sile anegdot, których prawdziwość nie ma znaczenia empirycznego lecz symboliczne. [...] Naukowe sprecyzowanie z jednej strony – biografiki, a z drugiej – analizy muzycznej, prowadzi do nieuniknionego rozdzielenia tych obszarów. Pozorna trywialność, że opowiadanie biografii kompozytora pomaga zrozumieć dzieło, przestaje być oczywista*¹⁸.

W przypadku Nowowiejskiego można jednak uznać, że związek między biografią kompozytora, kontekstem historycznym a dziełem jest dość wyraźny, na co wskazuje chociażby tematyka utworów i komentarze synów. Bliższa tej problematyce pozostaje zatem postawa Ryszarda Goliańka, który w rozważaniach na temat stylu późnego Liszta, Wagnera i Szostakowicza pisał:

*Czy więc dochodzimy do przekonania, że niemożliwe jest oddzielenie dzieła muzycznego od uwarunkowań biograficznych, od faz w rozwoju osobowości kompozytora? Taki psychologizm wydaje się nie do przewyciężenia przy formułowaniu problemów badawczych takich, jak poruszane tu zagadnienia stylu późnego*¹⁹.

17 C. DAHLHAUS: *Ludwig Beethoven und seine Zeit*. Laaber 1987, s. 30. Wszystkie cytaty z dzieł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – J.D.

18 Ibidem, s. 29.

19 R. GOLIAŃEK: *W stronę spraw ostatecznych... Kontemplacja jako cecha stylu późnego w muzyce (na przykładzie dzieł Liszta, Wagnera i Szostakowicza)*. W: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Red. W. KALAGA, E. KNAPIK. Katowice 2002, s. 115.

Przejawy stylu późnego

Większość badaczy podejmujących problematykę stylu późnego zwraca uwagę na szczególny stan skupienia na sprawach duchowych, przejawiających się w muzyce zarówno w warstwie słownej, jak i dźwiękowej. Mieczysław Tomaszewski jako cechy wyróżniające fazę twórczości późnej i twórczości ostatniej wymieniał między innymi:

[...] *wzmoczone uduchowanie i preferencje dla tematyki filozoficznej i sakralnej, [...] oderwanie od rzeczywistości bezpośredniej, [...] świadomość bliskiej śmierci*²⁰.

Ryszard Golianek wskazywał na:

[...] *nakierowanie zainteresowań twórcy na sprawy ostateczne, związane z kwestiami czasu, przemijania i kresu egzystencji. Charakterystyczny przejaw stylu późnego można także widzieć w poruszaniu wątków eschatologicznych, tematyki śmierci, wiary i ewentualnego życia przyszłego*²¹.

Nie inaczej dzieje się w muzyce Nowowiejskiego. *IV Symfonia*, jak również poemat *In Paradisum* są przykładem szczególnego nacechowania tematyką filozoficzno-religijną, niepozbawioną akcentów metafizycznych i mistycznych.

W obu utworach kompozytor odwołuje się do kategorii pozamuzycznych. Tekst *Symfonii* wprowadza wymiar nadrzeczywisty. Poszczególne jej części, poza ostatnią, opatrzone zostały literackimi tytułami²²:

1. *Allegro* „Szlachetny brat nasz Słońce”
2. *Adagio misterioso* „Wszecławiat’
3. *Allegro scherzando* „O wietrze, wodzie i ogniu”
4. *Animato* „Ziemia – Wojna”
5. *Larghetto* „Siostrzyczka śmierć cielesna”
6. *Finale: Grave dramatico – Allegro con spirito*

Muzyka podąża za dramaturgią tekstu, kreuje nastrój i wizję. Uderza potęgą, raz w przestrzennych, kolorystycznych brzmieniach orkiestry, raz w pozornym cha-

20 M. TOMASZEWSKI: *Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich*. W: *Styl późny...*, s. 159.

21 R. GOLIANEK: *W stronę spraw ostatecznych...*, s. 108–109.

22 Treść zob.: F.M. i K. NOWOWIEJSCY: *Dookoła kompozytora...*, s. 233.

osie całego aparatu wykonawczego, spowodowanym „wiatrem, wodą i ogniem”, innym razem w dzikiej i dramatycznej ekspresji. Kompozytor nie zrezygnował przy tym z brzmień kameralnych, głównie z udziałem głosów solowych i chóralnych, urzekających melodyką, niekiedy archaiczną, nawiązującą do pentatoniki i skal kościelnych (przykład 1). W przebiegu utworu odwołał się też do środków narracji programowej, jak sygnał trąb w scenie Sądu Ostatecznego (przykład 2) czy marsz żałobny (przykład 3) po barytonowym solo pod koniec V części *Symfonii*:

[...] *siostra Śmierć spogląda głębią łagodnych źrenic i szepcze słodkie słowa, że się przybliżył utęskniony czas tych moich z nią zaślubin*²³.

Motyw śmierci, tak charakterystyczny dla stylu późnego czy też wyróżnionego przez Mieczysława Wallisa stylu starości²⁴, nader często pojawia się w ostatniej fazie twórczości różnych kompozytorów. U Nowowiejskiego jednak nie jest to właściwość tylko dzieł późnych. Już w młodzieńczych poematach symfonicznych podejmował on temat śmierci (*Beatrice* op. 17 nr 1, *Nina i Pergolesi* op. 17 nr 2, *Pożegnanie Ellenai* op. 17 nr 3). Z późniejszych dzieł, które odnoszą się do problematyki śmierci, należy wymienić *Żałobny pochód Kościuszki na Wawel* op. 25 nr 2, *Wieczność śpiewa* op. 26, *Epitafium* op. 29 nr 5, *Tren VI* op. 29 nr 6, *Testament Bolesława Chrobrego* op. 48, *Róże dla Safo* op. 51 nr 1, *Fletnia tajemna* op. 51, *Kantata o bohaterze* op. 54, *VII Symfonia „La disputa”* op. 45 nr 7, *VIII Symfonia organowa „Mors mea – funeralia mea”* op. 45 nr 8.

Śmierć jest kluczową kategorią w poemacie *In Paradisum*. W opracowaniu Jerzego Erdmana został przyjęty następujący układ części, których tytuły spełniają rolę scenariusza i tworzą narrację centralnego momentu Pasji Chrystusa²⁵:

Wstęp – Ukrzyżowanie

1. *Zaprawdę powiadam ci, dziś jeszcze będziesz ze mną w raju*
2. *Pragnę*

23 F. NOWOWIEJSKI: „IV Symfonia Pokoju op. 58”. Cz. 5. W: Depozyt Nowowiejskiego. Zbiory Specjalne Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu. Rkp. DN 31, s. 142.

24 M. WALLIS: *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975, s. 9.

25 Najnowsze badania nad rękopisem nie potwierdzają oryginalności wszystkich tytułów. Wydanie pod redakcją Karolaka i Gawiejnowicza nie zawiera tytułów poszczególnych części, jedynie w zakończeniu utworu pojawia się *Epilog: In Paradisum*. Nie przekreślają oni jednak hipotetycznej wersji Erdmana, który – co zastanawiające – dwukrotnie użył tytułu *Pragnę*. O ile nie ma wątpliwości co do zastosowania tej nazwy w części drugiej, o tyle kontrowersyjne jest jej użycie w części piątej, ze względu na nieczytelność tekstu autografu.

Przykład 1. Feliks Nowowiejski, *IV Symfonia* op. 58, cz. II
 Depozyt Nowowiejskiego. Zbiory Specjalne Biblioteki Raczynskich w Poznaniu. Rkp. DN 31, s. 51.

Przykład 2. Feliks Nowowiejski, *IV Symfonia* op. 58, cz. IV
 Depozyt Nowowiejskiego..., s. 110.

3. *Oto Syn Twój – oto Matka Twoja*
4. *Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił*
5. *Pragnę*
6. *Wykonało się*
7. *Ojczy, w ręce Twoje oddaję ducha mego*
In Paradisum

Poemat *In Paradisum* stanowi niezwykle ekspresyjny muzyczny „przekład” *Siedmiu słów Chrystusa na krzyżu*. Istotną rolę odgrywa w nim harmonika. Kompozytor przekracza granice tonalności dur–moll, pozostawia akordy bez rozwiązania napięć, stosuje współbrzmienia bitonalne, ale też z upodobaniem archaizuje na gruncie melodyki i harmoniki (przykład 4). Charakterystyczne w całym przebiegu utworu są triole, których znaczenia w tym dziele nie trzeba tłumaczyć. Zauważalne są powiązania motywiczno-tematyczne w ramach poszczególnych części i między nimi. Zarówno *IV Symfonia*, jak i poemat *In Paradisum* tworzą formy zamknięte, w których początkowy materiał dźwiękowy powraca na końcu utworów.

Swoiście kompozytor opracował część trzecią *Andantino cantabile Oto Syn Twój – oto Matka Twoja*, w której na tle delikatnego, lekko dysonującego tła harmonicznego rozbrzmiewa melodia solo (przykład 5). W kontraście do tego fragmentu dzieła przedstawia się moment śmierci w części siódmej *Ojczy, w ręce Twoje oddaję ducha mego*, który został zobrazowany środkami narracji dźwiękowej (przykład 6).

Utwór cechuje różnorodność środków wykonawczych i wyrazowych. Uwagę zwraca bogata registracja, duże zróżnicowanie dynamiczne, tonalne, zmienność metrum (kompozytor stosuje m.in. nietypowe metrum $\frac{5}{4}$ czy $\frac{7}{4}$). Również kategorie wyrazowe przedstawiają szerokie spektrum możliwości (*cantabile, dolce, dolcissimo, drammatico, espressivo, lamentoso, maestoso, misterioso, perdendo, pesante*).

Theodor Adorno²⁶, a za nim inni badacze, przedstawiając styl późny w wymiarze dorobku jednego twórcy na gruncie muzyki i literatury, wskazał, że nie jest on czysto biograficznym zagadnieniem, lecz odnosi się do wewnętrznych tendencji rozwojowych. Określić je można poprzez wskazanie odrębności i odmienności w stosunku do dzieł powstałych wcześniej. W omawianych utworach Nowowiejskiego są one zauważalne między innymi na gruncie formy. *IV Symfonia* w odróżnieniu od poprzednich symfonii orkiestrowych jest wokaln-

²⁶ T. ADORNO, H. MAYER: *Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch*. „Frankfurter Adorno Blätter” 2001, nr 7, s. 135–145.

Andantino - misterioso

II Man. *p*

dolcissimo

3
(Echo: con Superoct.)
III Man. *pp*

5
II Man. *p*

7
III Man.

Przykład 4. Feliks Nowowiejski, *In Paradisum* op. 61, *Epilog*

F. NOWOWIEJSKI: *In Paradisum. Poemat na organy solo*. Oprac. E. KAROLAK, W. GAWIEJNOWICZ.
Poznań 2009, s. 37.

Andantino cantabile

mf

4 Solo
p dolce

p

7 *espressivo*

10 *pp*

Detailed description of the musical score: The score is in 6/8 time and consists of four systems. The first system is marked 'Andantino cantabile' and 'mf'. The second system starts at measure 4, marked 'Solo', 'p dolce', and 'p'. The third system starts at measure 7, marked 'espressivo'. The fourth system starts at measure 10, marked 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 5. Feliks Nowowiejski, *In Paradisum* op. 61, cz. III
F. NOWOWIEJSKI: *In Paradisum*..., s. 18.

-instrumentalna, rozbudowana, przyjmuje formę symfonii-kantaty. Uwidacznia się w niej tendencja do potęgowania i rozszerzania aparatu wykonawczego, struktur formalnych, środków kompozytorskich – przejaw stylu późnego, o czym również wspominał Adorno. W *IV Symfonii* uwagę zwraca obecność tekstów autorstwa młodopolskich poetów – hymnu *Pieśń słoneczna, albo pochwała stworzeń*²⁷ Leopolda Staffa i parafrazy Jana Kasprowicza, którymi fascynacja pojawiła się właśnie pod koniec życia kompozytora, być może pod wpływem dorosłych już wówczas synów, Feliksa Marii i Kazimierza.

Poemat *In Paradisum* pod względem formalnym także wykazuje pewne nowatorstwo. Idea przeniesienia formy orkiestrowej na organy solo wystąpiła w twórczości Nowowiejskiego dużo wcześniej, pod koniec lat dwudziestych i w latach trzydziestych (dziewięć symfonii i cztery koncerty na organy solo). Do formy poematu przeniesionego na grunt muzyki organowej kompozytor odwołał się jednak tylko i wyłącznie w *In Paradisum*, pozostając wiernym zasadzie programowości tej formy. Charakterystyczny dla utworu jest brak cytatów czy bezpośrednich i wyraźnych nawiązań do melodii pieśni kościelnych i chorału gregoriańskiego, których można doszukać się niemalże w większości pozostałych dzieł organowych Nowowiejskiego.

Kolejną cechą stylu późnego, jaką wymienił Adorno, jest przenikanie różnych kierunków w muzyce i stylów kompozytorskich. Zauważalne jest to w *IV Symfonii*, która momentami zwraca uwagę swym nieco impresjonistycznym brzmieniem i kolorystyką dźwiękową w partiach orkiestrowych.

*Jednak z czasem dochodzi kompozytor do wniosku – pisali synowie Feliks Maria i Kazimierz – że czas znowu przedstawić pełną miarę swoich możliwości. Dlaczego ma pozostać w tyle i nie dorównać innym – techniką i nowością wypowiedzi? „Moja instrumentacja powinna stać na poziomie Ravela” – mówił ambitnie kompozytor. Dlaczego nie próbować odmiennych niż dotychczasowe, harmonicznym smaczków, nie rezygnując przecież z emocjonalizmu i ulubionej wyrazistości rysunku melodycznego?*²⁸

Pozostaje jeszcze kwestia ponadczasowości jako jednego z wyróżników stylu późnego. Wallis zauważył:

[...] *wobec niektórych późnych dzieł artystów mamy wrażenie, że twórcy usiłowali przekroczyć w nich granice swej sztuki*²⁹.

27 Literacki przekład franciszkańskiego *Hymnu do słońca*.

28 F.M. i K. NOWOWIEJSCY: *Dookoła kompozytora...*, s. 155.

29 M. WALLIS: *Późna twórczość...*, s. 164.

32

string.

34

(trillo)

(trillo)

37

41

sempre vivo

Przykład 6. Feliks Nowowiejski, *In Paradisum* op. 61, cz. VII

F. NOWOWIEJSKI: *In Paradisum*..., s. 34.

Można rozumieć to, z jednej strony, jako poszukiwanie nowych rozwiązań, wybiegających w przyszłość, z drugiej, jako dbałość o aktualny wymiar dzieła, by nie straciło ono swej wartości i znaczenia. Dahlhaus w rozważaniach na temat późnych dzieł Beethovena również poruszał zagadnienie ponadczasowości:

Rodzaj ponadczasowości, który odczuwa się w dziełach późnych, zdecydowanie różni się od tego, który przypisany jest dziełom klasycznym. [...] Dzieło późne [...] charakteryzuje się tym, że już w momencie swego powstania, czas pozornie mu przypisany, wewnątrz jest odległy³⁰.

Czy *IV Symfonia* i poemat *In Paradisum* Nowowiejskiego spełniają przedstawione kryteria ponadczasowości? Tematyka utworów z pewnością nie traci na ważności, a zastosowane środki muzyczne świadczą o przemyślanym wyborze i interesującej koncepcji dzieła. Oczekująca na „swoją czas”, po ponad pięćdziesięciu latach od prawykonania *IV Symfonii* i otwarta na interpretację wykonawców forma *In Paradisum* bez wątpienia nabierają wymiaru ponadczasowego.

* * *

Podjęta problematyka stylu późnego w *IV Symfonii* i poemacie *In Paradisum* Nowowiejskiego pokazuje, że utwory te, powstałe pod koniec życia kompozytora, nie posiadają cech, które byłyby wyłącznie charakterystyczne dla jego twórczości późnej. Dzieła, o których mowa, nie stanowią punktu zwrotnego czy przełomowego w jego muzyce, nie przedstawiają nowego stylu, a dowodzą ustawicznego rozwoju kompozytora w kierunku uduchowienia, dojrzałego kształtowania języka muzycznego, potęgowania formy i środków oraz umiejętnego dysponowania nimi. Zostało to szczególnie uwidocznione w wieloletnim procesie komponowania poematu *In Paradisum*. Wysoka wartość artystyczna, jaką prezentuje i symfonia, i poemat, jest rezultatem naturalnej ewolucji stylizacyjno-warsztatowej w działaniach twórczych kompozytora.

30 C. DAHLHAUS: *Ludwig Beethoven...*, s. 263.

Ilona Dulisz

IV Symphonie, op. 58 et le poème pour orgue solo
In Paradisum, op. 61 de Feliks Nowowiejski
face à différentes conceptions du style tardif dans la musique

R É S U M É

Symphonie no 4, op. 58 et le poème pour orgue solo *In Paradisum*, op. 61 de Feliks Nowowiejski appartiennent aux ouvrages créés dans la dernière période de sa création. Dans la vie du compositeur, c'est une époque marquée par les expériences les plus difficiles, c'est une époque où le compositeur menait une vie errante durant les années de guerre, il fuyait les occupants et se débattait contre une maladie. La relation entre la biographie, le contexte historique et l'œuvre est, dans ce cas-là, considérablement explicite. La confrontation des ouvrages énumérés ci-dessus avec les conceptions du style tardif présentées par Mieczysław Tomaszewski, Mieczysław Wallis, Carl Dahlhaus et Theodor Adorno y indique la présence des traits du style tardif qui, cependant, dans la création de Nowowiejski n'apparaissent pas uniquement dans ses ouvrages tardifs.

Ilona Dulisz

IV Symphony, op. 58 and the Poem for Organ Solo
In Paradisum, op. 61 by Feliks Nowowiejski
in the Context of Differing Conceptions
of the Late Style in Music

S U M M A R Y

4th Symphony, op. 58 and the poem for organ solo *In Paradisum*, op. 61 by Feliks Nowowiejski were composed towards the end of his career. That period of time in the life of the composer constituted a period of struggle: wartime exile, hiding from the occupying forces and struggle with illness. The relevance of the biographical and historical context appears to be extremely clear in the case of those musical pieces. However, while confronting the two aforementioned pieces with the conceptions of the late style formulated by Mieczysław Tomaszewski, Mieczysław Wallis, Carl Dahlhaus and Theodor Adorno, it is possible to notice traces of the characteristics of the late style, which, in the case of Nowowiejski, do not appear solely in his later works.

Iwona Świdnicka

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE
WYDZIAŁ KOMPOZYCJI, DYRYGENTURY I TEORII MUZYKI

Stylistyczne przemiany twórczości Sergiusza Rachmaninowa

Styl zapóźniony, nie późny

Analizując etapy twórczości Sergiusza Rachmaninowa, należy podkreślić, że kompozytor zmarł przedwcześnie, w tzw. fazie twórczości szczytowej. Rzadki złośliwy nowotwór płuc pozbawił go możliwości tworzenia w fazie piątej i szóstej, tj. późnej i ostatniej, według typologii faz stylu Mieczysława Tomaszewskiego, podobnej do modelu przebiegu życia artysty Marii Manturzewskiej¹. Jeśli przyjąć za Tomaszewskim, że w fazie twórczości późnej następuje „wyzwolenie z obcych sobie ograniczeń zewnętrznych i wewnętrznych”², to etap ten kompozytor osiągnął znacznie wcześniej, co w historii muzyki nie stanowi odosobnionego przypadku. Mówienie o stylu kompozytorskim Rachmaninowa jest w ogóle skomplikowane i niejednoznaczne. Najczęściej mówi się o nim „neoromantyczny”³ czy „postromantyczny”, „późnoromantyczny”, „eklektyczny”⁴, „konserwatywny”. Maciej Gołąb słusznie zwrócił uwagę:

[...] nie warto ani Rachmaninowa, ani podobnych mu kompozytorów sztucznie »ustawiać« w obliczu modernista–konserwatysta. Jest to perspektywa z gruntu

1 Fazy przebiegu drogi twórczej Rachmaninowa nie przystają do modelowych faz Manturzewskiej. Niezgodność dotyczy głównie trzech ostatnich faz: czwartej – indywidualnej kariery artystycznej i dominacji działalności koncertowej, która u Rachmaninowa trwała nie od 25 do 45 roku życia, lecz od 20 do 70 roku życia (ostatni koncert Rachmaninow grał miesiąc przed śmiercią); fazy piątej i szóstej, których w przypadku tego kompozytora nie da się wskazać.

2 M. TOMASZEWSKI: *Chopin, Szymanowski, Lutosławski w swych stylach późnych i ostatnich*. W: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. [T. 1.]. Red. W. KALAGA, E. KNAPIK. Katowice 2002, s. 157.

3 *Encyklopedia muzyki*. Red. A. CHODKOWSKI. Warszawa 1995, s. 565.

4 B. SCHAEFFER: *Kompozytorzy XX wieku*. T. 1. Kraków 1990, s. 52.

falszywa, o ile nie chcemy odgrzewać tych zwietrzałych paradygmatów historiograficznych, jakie kontrolowane były przez postadornowskich ideologów awangardy muzycznej. Tymczasem, jeśli chodzi o Rachmaninowa, możliwe są oczywiście obie perspektywy, zarówno w interpretacji historycznej, jak i stricte muzycznej. Można o nim pisać (i grać go) jak wielkiego kompozytora romantyzmu, można go jednak muzycznie i historycznie interpretować jako kompozytora już dwudziestowiecznego⁵.

Działalność Rachmaninowa przypadła na lata zasadniczych przemian i tendencji w muzyce, którym kompozytor nie uległ, pozostając wierny swemu indywidualnemu stylowi. Styl ten można określić jako zapóźniony, reprezentujący nurt kontynuacji stylu romantycznego, który stanowi „ważną i żywotną tkankę historii muzyki XX wieku”⁶.

Artysta wyzwolony

Modernizm oznaczał dla Rachmaninowa regres i silenie się na oryginalność, kompozytor zaś uważał, że aby ją osiągnąć, „nie trzeba koniecznie uciekać się do nieustannych dysonansów, czego żądają nadrealiści”⁷. W jednym z wywiadów dla pisma „Etiude” mówił:

[...] twórczość kompozytora powinna brać początek jedynie z pobudek wewnętrznych. Ani jedno wielkie i coś znaczące dzieło nie powstało w myśl wcześniej przygotowanych formułek. Muzyka winna być odbiciem osobowości kompozytora⁸.

Niechęć Rachmaninowa do awangardy można porównać do niechęci Igora Strawieńskiego, który w swej *Poetyce muzycznej* pisał:

Nasze awangardowe elity [...] oczekują i wymagają od muzyki, aby zaspokajała ich smak kakofoniami zgoła absurdalnymi. Powiadam KAKOFONIA bez obawy, że

5 M. GOŁĄB: *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*. Wrocław 2011, s. 72.

6 Ibidem, s. 67.

7 M. BAŻANOW: *Rachmaninow*. Przeł. A. SZYMAŃSKI. Warszawa 1972, s. 391.

8 Ibidem, s. 416.

się mnie zaliczy w poczet starych pompierów [...]. I mam świadomość, że używając tego słowa, nie czynię najmniejszego kroku wstecz⁹.

Natomiast w opublikowanych wspomnieniach Strawiński przestrzegał kompozytorów: „Uważajcie! Mody szybko się zmieniają”¹⁰. W XX wieku, kiedy Witold Lutosławski wskazywał na kryzys w muzyce, a Pendereckiego przejmowało odczucie „rozpadu świata”, kiedy wielu kompozytorów powracało do muzyki sakralnej, dawnej bądź ludowej, Rachmaninow nie musiał do niczego powracać.

U wielu twórców tego okresu w ostatniej fazie twórczości często następował powrót do tonalności, rewindykacja melodyki, bunt wobec przymusu awangardowości. Podkreślali wówczas wagę natchnienia, osobistych przeżyć, potrzebę wyzwolenia z przymusów zewnętrznych (zwanym przez Tomaszewskiego „terrorem awangardowości”) i wewnętrznych (narzuconych sobie). Wybierając materiał tonalny, rezygnując z dodekafonii, odsłaniali swą twarz, pokazując liryzm i prawdę. Lutosławski w wywiadzie dla „Ruchu Muzycznego” mówił:

Muzyka istnieje po to, aby ją bezpośrednio odbierać i przeżywać. Nawyk, żeby komponować język, nie zaś to, co się ma nim ewentualnie do przekazania, jest chorobą naszych czasów. Ta choroba już trochę mija. Odczuwamy coraz większą potrzebę substancji, czegoś, co ma swój ciężar, co przemawia nie tylko sposobami i trickami technicznymi, ale czymś ponadto¹¹.

Mieczysław Tomaszewski, pisząc o wartościach zapomnianych i zredukowanych w XX wieku, zauważał: „Ukazywanie poprzez dzieło osobowości twórcy stało się rzeczą wstydliwą [...] [Wiek XX] kategorię wolności twórczej zamienił powoli na dowolność i przypadkowość, swawolę i anarchię”¹². Kompozytorzy zaś „stracili możliwość komunikowania się z publicznością”¹³.

Thomas Eliot twierdził, że „utwór [...], który odznacza się bezwzględnością oryginalnością, jest bezwzględnie niedobry [...]”. Prawdziwa oryginalność jest

9 I. STRAWIŃSKI: *Poetyka muzyczna*. Przeł. S. JAROCIŃSKI. „Res Facta” 1970, nr 4, s. 200–201.

10 I. STRAWIŃSKI: *Kroniki mego życia*. Przeł. J. KYDRYŃSKI. Kraków 1974, s. 5.

11 E. MARKOWSKA: *Utwór powinien być owocem natchnienia. Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*. „Ruch Muzyczny” 1990, nr 22, s. 22.

12 M. TOMASZEWSKI: *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*. Kraków 2005, s. 149–150.

13 R. TARUSKIN: *A new stile antico?* W: *Oxford History of Western Music*. T. 9. Oxford 2005. Wszystkie cytaty z dzieł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – I.Ś.

tylko rozwojem”¹⁴. Twórczość Rachmaninowa to właśnie rozwój, kontynuacja i dopełnienie. Potwierdza te słowa opinia Olgi Sokołowej:

[...] poszerza ona i wzbogaca świat muzycznych obrazów, myśli, uczuć, nastrojów po swojemu, po rachmaninowsku stawia i odpowiada na różne pytania. Muzyka Rachmaninowa ma swe oryginalne oblicze i jest rozpoznawalna od pierwszych taktów¹⁵.

Styl indywidualny

Rachmaninow w swej twórczości nawiązywał do tradycji sakralnej i ludowej, do tradycji muzyki rosyjskiej. Swą fascynację muzyką czasu, który minął, opłacał zarzutami – uchodził za naśladowcę Piotra Czajkowskiego i eklektyka, choć sam przez całe życie zaprzeczał istnieniu jakichkolwiek zapożyczeń. We *Wspomnieniach* notował: „Mieli na mnie niewątpliwie wpływ Czajkowski i Rimski-Korsakow, ale nigdy ich nie podrabiałem”¹⁶ i niejednokrotnie zaznaczał, że „muzyka powinna w pełni wyrażać indywidualizm kompozytora”¹⁷. Zofia Lissa twierdziła:

[...] w oczach modernistów rosyjskich Rachmaninow, w zestawieniu ze Skriabinem, Strawińskim, a nawet Prokofiewem uchodził za epigona i bardzo z tego powodu cierpiał [...], czuł się niedoceniony, ale niezłomnie trwał przy swojej linii¹⁸.

Odpowiadając na zarzuty modernistów obwiniających Rachmaninowa o epigonizm, krytyk Jurij Sachnowski pisał w gazecie „Russkoje Słowo” 15 grudnia 1911 roku:

*Rachmaninow nie jest niczym epigonem, on po prostu kontynuuje linię Czajkowskiego [...], jego styl jest własny, jaskrawy i samodzielny*¹⁹.

14 T. ELIOT: *Introduction*. W: E. POUND: *Selected Poems*. Przeł. A. SZYMAŃSKI. Londyn 1928, s. 10.

15 O. SOKOŁOWA: *Simfoniczieskije proizwiedzenia Siergieja Rachmaninowa*. Moskwa 1957, s. 37.

16 S. RACHMANINOW: *Literaturnoje nasledije*. T. 1. Moskwa 1978, s. 147.

17 Ibidem, s. 144.

18 Z. LISSA: *Historia muzyki rosyjskiej*. Kraków 1955, s. 465.

19 J. PONIZOWKIN: *Rachmaninow pianist, interpretator sobstwiennych proizwiedzenij*. Moskwa 1965, s. 7.

Rachmaninowa określano także mianem eklektyka i archaisty. Eklektyzm to „łączenie różnych elementów i [...] zapożyczeń [...]”; niesamodzielna twórczość; kompilatorstwo”²⁰. Zarzut eklektyzmu jest nieuzasadniony i krzywdzący, Rachmaninow bowiem zapożyczeń, w rozumieniu przytoczonej definicji, nie stosował. I nieprawdą jest, że „nie dbał o rozwój własnego języka”²¹ ani że „jego muzyki nikt wysoko nie ceni”²², jak twierdził Bogusław Schaeffer, uznając jednocześnie, że zarzut epigonizmu jest w przypadku Rachmaninowa „zbyt krzywdzący”, co nie przeszkodziło mu określić jego muzyki mianem „koszmarnego eklektyzmu”²³. Kilka zdań później Schaeffer pisał, że Rachmaninow „stworzył specyficzny styl melodyczny”. Specyficzny, czyli „właściwy wyłącznie komuś [...], charakterystyczny dla kogoś [...], swoisty”²⁴. A zatem eklektyczny czy specyficzny?

Moim zdaniem Rachmaninow prezentował styl indywidualny, nie tkwił w romantyzmie, lecz stworzył własny muzyczny mikrokosmos, który chronił i poprzez który dzielił się swą nostalgią za minionym czasem. W tym sądzie – przeczącym wtórności muzyki Rachmaninowa – nie jestem zresztą odosobniona. W podobnym duchu wyraził się Leszek Polony, twierdząc, że twórczość Rachmaninowa:

*[...] rozmijała się z radykalnymi antyromantycznymi tendencjami estetyki awangardy [...]. Wyrosła z późnego romantyzmu, była jego kontynuacją, ale zarazem wysoce oryginalnym i modernistycznym w duchu – rozwinięciem. Obarczano ją niesłusznie zarzutem epigonizmu i eklektyzmu, nie doceniano indywidualnego charakteru [...]*²⁵.

Schumann uznał, że Chopina można rozpoznać po trzech, czterech taktach i zawołać: „Przecież to on!”. Jestem zdania, że to samo można powiedzieć o muzyce Rachmaninowa. Termin „rachmaninowski”, często pojawiający się w literaturze i naukowych opracowaniach, także potwierdza wyjątkowość jego twórczości. Grigorij Kogan w swych pracach o Rachmaninowie niezwykle często używał tego

20 *Słownik języka polskiego*. Red. M. SZYMCAK. T. 1. Warszawa 1995, s. 488.

21 B. SCHAEFFER: *Kompozytorzy XX wieku...*, s. 52.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

24 *Słownik języka polskiego...*, s. 266.

25 L. POLONY: *Rachmaninow*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 8: *Pe-r*. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 2004, s. 278.

określenia. Pisał o „rachmaninowskiej dynamice i rytmice”, „rachmaninowskim rozwinięciu tempa”, „rachmaninowskim akcencie”²⁶.

Twórczość Rachmaninowa ma kilka charakterystycznych cech, do których należą:

- „akord rachmaninowski”,
- motyw-sygnatura (z inicjałami kompozytora),
- upodobanie tonacji molowych (zwłaszcza d-moll),
- motto zawierane w introdukcjach utworów orkiestrowych – motyw losu,
- motyw „Miłej”, pełniący rolę kryptocytatu,
- motyw *Dies irae*,
- motyw dzwonu.

Ad 1. „Akord rachmaninowski” to „akord b-moll w pozycji kwinty”²⁷: *f, b, des*. Po raz pierwszy zwrócił na niego uwagę rosyjski kompozytor i teoretyk Jurij Nikolski.

Ad 2. Nieco bardziej zawoalowanym motywem jest motyw-sygnatura. W przypadku Jana Sebastiana Bacha jest to motyw przedstawiający pełne brzmienie nazwiska kompozytora. Rachmaninow miał jednak znacznie dłuższe nazwisko, a mimo to sygnaturę oparł, podobnie jak Bach, na czterech dźwiękach, z czego jeden – najważniejszy – był powtórzony, by podkreślić nie tylko wagę nazwiska kompozytora, lecz wyjątkowe przywiązanie do tonacji d-moll. Motyw-sygnatura składa się z dźwięków *d – c – (d) – b*:

d – inaczej „re” – pierwsza litera stanowiąca początek nazwiska,

c – to rosyjski odpowiednik litery *s* – pierwsza litera pierwszego imienia,

d – powtórzenie pierwszej litery nazwiska, być może dla podkreślenia upodobania do tonacji d-moll,

b – to rosyjski odpowiednik litery *w* – pierwsza litera drugiego imienia.

Motyw ten jest zatem dźwiękowym ekwiwalentem inicjałów kompozytora: SWR. Stanowi jednocześnie cztery pierwsze dźwięki głównego tematu *I Symfonii*, cztery pierwsze dźwięki motywu *Dies irae*. Oprócz *I Symfonii* słychać go między innymi w *II Symfonii*, na początku *Wokalizy*, w *III Symfonii*, w *Tańcach symfonicznych*. Zszyfrowanie w nucie *d* nazwiska, a w nucie *c* imienia kompozytora – zgodnie z opinią Kandinskiego – nie budzi żadnych wątpliwości i pokrywa się z moją hipotezą o motywie-sygnaturze. Rachmaninow z upodobaniem stosował inicjały w ważnych dla niego życiowych przedsięwzięciach, które nie miały nic wspólnego z jego twórczością – swą wilę w Szwajcarii nazwał SENAR (SErgiej i NATalia Rachmaninowie), a wydawnictwo TAIR (TATiana i IRina – od imion córek).

²⁶ G. KOGAN: *Problemy pianistyki*. „Sowietskaja Muzyka”. Moskwa 1945. Za: J. GĘBSKI: *Sergiusz Rachmaninow w literaturze*. Toruń 2006, s. 284.

²⁷ J. GĘBSKI: *Rachmaninow w literaturze...*, s. 49.

Ad 3. Pomiędzy utworami Rachmaninowa zachodzą niezwykle silne związki tonacyjne, na przykład w przypadku dzieł symfonicznych jedenaście kompozycji tego gatunku zostało skomponowanych w zaledwie pięciu tonacjach: *d*, *E*, *e*, *a*, *c* (dziewięć z jedenastu w tonacjach molowych, w tym aż cztery w tonacji *d*-moll). „Szczególne upodobanie do tonacji molowych komentowane jest przez większość teoretyków, zwłaszcza na temat tonacji *d*-moll, od której Rachmaninow rozpoczyna i kończy swe kompozytorskie życie”²⁸.

Tabela 1. Dzieła symfoniczne Rachmaninowa

Lp.	Nazwa dzieła	Opus	Rok powstania	Tonacja	Miejsce powstania
1	<i>Scherzo</i>	–	1887	<i>d</i> -moll	Moskwa
2	<i>Symfonia Młodzieńcza</i>	–	1891	<i>d</i> -moll	Moskwa
3	„ <i>Kniaź Rostisław</i> ”	–	1891	<i>d</i> -moll	Moskwa
4	„ <i>Urwisko</i> ” („ <i>Utios</i> ”)	7	1893	<i>E</i> -dur	Charków
5	<i>Capriccio na tematy cygańskie</i>	12	1892–1894	<i>E</i> -dur	Moskwa
6	<i>I Symfonia</i>	13	1895	<i>d</i> -moll	Moskwa
7	<i>II Symfonia</i>	27	1906–1908	<i>e</i> -moll	Drezno
8	<i>Wyspa umarłych</i>	29	1909	<i>a</i> -moll	Drezno
9	<i>Wokaliza</i>	34	1919	<i>e</i> -moll	Nowy Jork
10	<i>III Symfonia</i>	44	1935–1936	<i>a</i> -moll	Szwajcaria
11	<i>Tańce symfoniczne</i>	45	1940	<i>c</i> -moll	USA

Ad 4. W introdukcji wszystkich symfonii kompozytora jest obecne motto symbolizujące motyw losu, składające się z czterech dźwięków. Jego rytmiczny przebieg odpowiada motywowi losu u Beethovena i w późnych symfoniach Czajkowskiego.

Motyw losu, zarówno inicjujący poszczególne części *I Symfonii*, jak i otwierający inne kompozycje, pełni rolę integrującą. Motyw ten powraca w toku utworu jako myśl wyjątkowej wagi.

Ad 5. Motyw „Miłej” składa się z interwału kwinty czystej opadającej. To wyobrażenie wypowiedzianego słowa „Moliu”, czyli „Miła”, rodzaj zamaskowanego cytatu, utajnionego, znanego przede wszystkim kompozytorowi. Motyw ten jest bardzo krótki, lecz ogromnej wagi i znaczenia. Każde „kwintowe westchnienie” to wyznanie miłości swej ukochanej, która, jak twierdził Mikołaj Bażanow, była najważniejszą osobą w życiu kompozytora. Pojawia się w pieśni z op. 4 *O nie, Miła, nie odchodź!* oraz w *I Symfonii* – oba utwory zostały dedykowane

²⁸ R. THRELFALL, G. NORRIS: *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninov*. Londyn 1982, s. 16.

Annie Łodyżeńskiej. Rachmaninow nie tylko mówił o niej „Miła”, ale także „Rodna”, co oznacza „rodzona, droga, kochana”. W ten sposób wyrażał się o niej w listach do przyjaciół – Michaiła Słonowa, Nikity Morozowa i in. (np. listy do Słonowa z 11 stycznia 1893²⁹, 16 lutego 1897³⁰, 30 grudnia 1897³¹).

Adagio (♩ = 54)

Grave ♩ = 40 - 42

Przykład 1. Porównanie motywu losu ze wstępów VI Symfonii Czajkowskiego, takty 1–4, i I Symfonii Rachmaninowa, takty 1–3

P. CZAJKOWSKI: *Symfonia Pathétique Nr 6 h-moll op. 74*. Red. M. UNGER. London 1966; S. RACHMANINOW: *Pierwaja symfonia op. 13*. Red. A. GAUK. Moskwa–Leningrad 1947.

²⁹ S. Rachmaninow. *Literaturnije nasledije*. T. 1. Red. Z. APETIAN. Moskwa 1978, s. 207.

³⁰ Ibidem, s. 259.

³¹ Ibidem, s. 275.

Ad 6. „Głównym problemem Rachmaninowskiej twórczości jest problem życia i śmierci”³² – uważa Olga Sokołowa. O tym, jak żyć, by nie bać się pomsty Boga, przypominać ma jakże często pojawiający się w utworach Rachmaninowa motyw *Dies irae*.

Charakterystycznego początku XII-wiecznej sekwencji Rachmaninow użył w większości swych najważniejszych kompozycji. Na jego motywie stworzył główny temat *I Symfonii*, który rozbrzmiewa na przestrzeni całego utworu. Potem kolejno umieszczał jego transformacje w *I Sonacie fortepianowej*, *II Symfonii*, a po *Wyspie umarłych* także w *Dzwonach*, *III Symfonii* i *Tańcach symfonicznych*.

The image displays four musical staves, each showing a variation of the Dies irae motif. The first staff, labeled 'Dies irae', shows the original motif in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff, 'I Symfonia', shows the motif in D major with notes D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. The third staff, 'II Symfonia', shows the motif in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff, 'Wyspa umarłych', shows the motif in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Przykład 2. Sergiusz Rachmaninow, motyw *Dies irae* w tematach *I Symfonii*, *II Symfonii* i *Wyspy umarłych*

Cytowanie sekwencji *Dies irae* było dla Rachmaninowa sposobem na wyrażanie swoich poglądów na temat duchowości, problemów egzystencjalnych i metafizycznych. Było rodzajem autoekspresji i autorefleksji, aktem wiary w Boga niezależnie od religii.

Motyw dzwonu jest kolejnym, po motywach losu, „Miłej” i *Dies irae*, cytatem-symbolem o ogromnym znaczeniu i przesłaniu. Dźwiękonaśladowcze stylizacje tego motywu znaleźć można w wielu utworach fortepianowych Rachmaninowa, na przykład w *II Koncercie fortepianowym*, *Preludium B-dur* op. 23, *Rapsodii na temat Paganiniego*, *Tańcach symfonicznych*, w dziele wokalnie-instrumentalnym *Dzwony* do poematu Edgara Allana Poego, a przede wszystkim w poemacie symfonicznym *Wyspa umarłych* (przykład 3).

32 O. SOKOŁOWA: *S.W. Rachmaninow*. Moskwa 1987, s. 208.

The image shows a musical score for Timpani and Arpa (Piano) from the first movement of Rachmaninoff's 'Islands of the Dead'. The score is in 5/8 time and consists of 8 measures. The Timpani part (top staff) starts with a *pp* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Arpa part (bottom staff) starts with a *p* dynamic and plays a similar rhythmic pattern. The dynamics change to *pp* in the final two measures.

Przykład 3. Sergiusz Rachmaninow, motyw dzwonu we wstępie do *Wyspy umarłych*, takty 1–8

S. RACHMANINOW: *Ostrow miertwych. Symfoniczieskaja poema*. Moskwa 1973.

Rachmaninow w odpowiedzi na prośbę Juliusza Koniusa, by kompozytor stworzył swoją definicję muzyki, pisał:

Czym jest muzyka:

Jest to cicha, księżycowa noc;

To szelest żywych liści;

To wieczorny dzwon – z oddali

To to, co rodzi się w sercu i zmierza do serca;

To miłość!

Siostrą muzyki jest poezja, a matką – smutek³³.

Cechy świadczące o indywidualności kompozytora dokumentują istnienie jego własnego, niepowtarzalnego idiomu stylistycznego. Stanowią argument przemawiający za autentycznością, swoistością i odrębnością twórczości Rachmaninowa.

Interdyscyplinarny i intertekstualny charakter twórczości

Charakterystyczną cechą twórczości Rachmaninowa jest jej bezpośredni związek z dziełami literackimi, poezją i malarstwem, a także wpływ na jego twórczość czynników historycznych i społeczno-politycznych. Zależności te zostały przedstawione w tabeli 2.

33 J. GĘBSKI: *Rachmaninow...*, s. 171 (list do J. Koniusa napisany po 13 grudnia 1932 r.).

Tabela 2. Źródła inspiracji w twórczości symfonicznej Sergiusza Rachmaninowa

Utwór	Inspiracje					
	muzyczne	literackie	malarskie	kulturowe	pozostałe	
1	2	3	4	5	6	
<i>Scherzo</i> d-moll Mendelssohna	–	–	–	–	–	
<i>Symfonia</i> d-moll („Młodzieńcza”)	Piotr Czajkowski, Fryderyk Chopin	<i>W drodze</i> Antona Czechowa; poezja Michaiła Lermontowa	–	–	utwór dedykowany Antonowi Areńskiemu	
Poemat symfoniczny <i>Kniaź Rostisław</i> d-moll	<i>Kniaź</i> Igor Aleksandra Borodina	ballada Aleksego Tołstoja <i>Kniaź Rostisław</i>	–	treść ludowej ballady	–	
Fantazja symfoniczna <i>Utios</i> (Urwisko) E-dur	<i>Nocowała chmurka złota</i> Piotra Czajkowskiego	wiersz <i>Utios</i> Michaiła Lermontowa, <i>W drodze</i> Antona Czechowa, <i>Urwisko</i> Iwana Gonczarowa	–	–	–	
<i>Capriccio</i> na tematy cygańskie E-dur	<i>Węgierskie Rapsodie</i> Franciszka Liszta, <i>Capriccio hiszpańskie</i> Nikolaja Rimskiego-Korsakowa, <i>Capriccio na tematy włoskie</i> Aleksandra Borodina, <i>Capriccio na tematy rosyjskie</i> Michaiła Glinki	–	–	pieśń ludowa (w cz. II <i>Capriccia</i>)	–	

Tabela 2. (cd.)

1	2	3	4	5	6
<i>I Symfonia</i> d-moll	V <i>Symfonia</i> Beethovena, V <i>Symfonia</i> Czajkowskiego	opowiadania Antona Czechowa, <i>Anna Karenina</i> Lwa Tołstoja	<i>Gamajun wieszczki</i> ptak Wiktora Wasniecowa	rosyjskie kołysanki ludowe, dzwony cerkwi	miłość do Anny Łodyżeńskiej
<i>II Symfonia</i> e-moll	V i VI <i>Symfonia</i> Piotra Czajkowskiego, <i>Nieśmiertelny Kościół</i> Rimskiego-Korsakowa, pieśni ludowe <i>Tu dobrze</i> i <i>U mojego okna</i>	poezja Aleksandra Puszkina i Aleksandra Błoka	–	śpiewy prawosławne, <i>Dies irae</i> , rytualny śpiew <i>Priliczenie po otcu</i>	–
Poemat symfoniczny <i>Wyspa umarłych</i> a-moll	<i>I Symfonia</i> , pieśń <i>Ostrowok</i> , <i>Totentanz</i> Franciszka Liszta	<i>Nora</i> Ibsena, poezja Błoka	<i>Wyspa umarłych</i> Arnolda Böcklina	śpiewy prawosławne, <i>Dies irae</i>	śmierć Wiery Skalon i Nikolaja Rimskiego-Korsakowa
<i>III Symfonia</i> a-moll	<i>Wyspa umarłych</i> (cytaty z własnego dzieła)	poezja Bunina, <i>Step</i> Czechowa	–	ludowa muzyka rosyjska	nastroje przedwojenne
<i>Tańce symfoniczne</i> c-moll	<i>I Symfonia</i> , <i>Wyspa umarłych</i> (dzieła własne)	<i>Sadko</i> Aleksego Tołstoja		śpiewy prawosławne, <i>Dies irae</i>	tańiec w wykonaniu Michaiła Fokina

Kompozytor pragnął utrwać w kulturze związki z tradycją ludową i cerkiewną, z dziełami wielu wybitnych kompozytorów – zarówno swych rosyjskich poprzedników, jak i twórców takich jak Beethoven czy Chopin. Świadomie tworzył dzieła łączące przeszłość z teraźniejszością, a nie w oderwaniu od tej pierwszej. Znakomicie wyczuwał potrzebę komponowania w nawiązaniu do tradycji kulturowej, której jego muzyka miała być częścią.

Utwory Rachmaninowa wyrażają fascynację romantyzmem, a także formami, technikami i stylami dawniejszych epok. Swoją podziw dla Bacha po wysłuchaniu w Dreźnie *Wielkiej Mszy h-moll* Rachmaninow wyraził w słowach: „teraz komponuje się rzeczy wspaniałe, ale kiedyś komponowano jeszcze wspanialsze”³⁴. Złożył hołd twórcy między innymi w *Scherzu, Wokalizie* (*Scherzo d-moll* Rachmaninowa pasuje do XVII-wiecznego typu scherz, z wirtuozowską partią solową fletu, tym bardziej że jest utrzymane w metrum dwudzielnym, jak u Bacha, a nie trójdzelnym, jak w scherzach późniejszych epok; tryle w melodii pierwszego tematu *Wokalizy* przypominają barokowe arie Bacha).

Na twórczość Rachmaninowa mieli wpływ wielcy kompozytorzy romantyzmu (Beethoven, Chopin, Berlioz), co świadczy o intertekstualnym zakorzenieniu w dziedzictwie przeszłości. Rachmaninow niejednokrotnie zachwycał się dziełami Beethovena, na przykład w listach do Morozowa pisał z Drezn: „najlepsze, co ja tu słyszałem, to *Missa* Beethovena”³⁵ (31 marca 1907) albo „[...] wczoraj wieczorem słuchałem we wspaniałym wykonaniu *IX Symfonii* Beethovena. Niczego lepszego od tej symfonii nikt nigdy nie napisze”³⁶ (30 marca 1908). W swej *I Symfonii* op. 13 zawarł motto oparte na motywie motta *V Symfonii* Beethovena. Na podstawie tego samego motywu skomponował w lutym 1900 roku *Romans* op. 21 nr 1, który nazwał *Los*, z dopiskiem „do *V Symfonii* Beethovena”. Wiera Briancewa pisała:

Pierwsze próby kompozytorskie Rachmaninowa ujawniają, że najulubieńszymi jego kompozytorami byli Beethoven i Chopin [...]. Tak więc w utworze 16-letniego Rachmaninowa – „Koncercie fortepianowym f-moll” – wraz z heroiczo-pate-tycznym tematem początkowym o charakterze Beethovenowskim słycać jawne chopinizmy w lirycznym temacie pobocznym. Druga połowa jeszcze wcześniejszego, młodzieńczego „Nocturnu c-moll” naiwnie odzwierciedla dramatyzm dynamicznej reprzyzy „Nocturnu c-moll” op. 48 nr 1 Chopina³⁷.

34 S. W. Rachmaninow. *Pisma*. Red. Z. APETIAN. Moskwa 1955, s. 327.

35 Ibidem.

36 Ibidem, s. 344.

37 W. BRIANCEWA: *Wpływy Chopinowskie w twórczości fortepianowej Sergiusza Rachmaninowa*. Przeł. J. POPIEL. Za: Z. LISSA: *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne*. Kraków 1967, s. 158–159.

Jako wykonawca Rachmaninow uważał, że utwory Chopina to „biblia”³⁸ dla pianistów. Sam prezentował je publicznie, od egzaminu z fortepianu począwszy, a na ostatnim sezonie koncertowym 1942/1943 skończywszy. Osiemnastoletni Rachmaninow, kończąc 24 maja 1891 roku klasę fortepianu konserwatorium moskiewskiego, wykonał pierwszą część *Sonaty b-moll* Chopina; 17 lutego 1943 roku, na czterdzieści dni przed śmiercią, prawie siedemdziesięcioletni, światowej sławy artysta podczas recitalu (Knoxville, USA) odegrał tę samą *Sonatę*.

Swoj stosunek do muzyki Chopina Rachmaninow wyrażał w słowach:

*Poczułem siłę jego geniuszu, kiedy miałem 19 lat, i czuję go do dzisiaj. Geniusz Chopina jest tak ogromny, że żaden kompozytor dnia dzisiejszego nie może być stylowo bardziej nowoczesny niż on; zostanie dla mnie największym z gigantów*³⁹.

Zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego:

[...] *inspiracje chopinowską idiomatyką, repertuarem gatunków i stylem wypowiedzi jest dostrzegalna u wielu kompozytorów rosyjskich generacji późnych [...]. O wpływie niewątpliwym i przejawiającym się szczególnie wyraziście można mówić w odniesieniu do Anatola Liadowa, Sergiusza Rachmaninowa i Aleksandra Skriabina. Obszerna literatura szczegółowo rozważa sposoby obecności Chopina w ich dziele*⁴⁰.

Podobnego zdania była Briancewa:

*W dziedzinie miniatury fortepianowej Preludium cis-moll Rachmaninowa nie ma bliższego przodka niż Preludium c-moll Chopina, jeśli chodzi o epicko-tragiczną obrazowość [...] a także wykorzystanie faktury akordowej*⁴¹.

Interesujące wydaje się także zestawienie początku *Preludium c-moll* op. 28 nr 20 Chopina ze wstępem w wiolonczelach i kontrabasach unisono do *II Symfonii* Rachmaninowa (przykład 4).

38 Ibidem.

39 S.W. RACHMANINOW: *Pisma...*, s. 122.

40 M. TOMASZEWSKI: *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków 2005, s. 793.

41 W. BRIANCEWA: *Wpływy Chopinowskie...*, s. 160.

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt is for Chopin's *Preludium c-moll* op. 28 nr 20, marked 'Largo' and 'ff'. It features a piano accompaniment with a complex, arpeggiated texture in the right hand and a steady bass line in the left hand. The lower excerpt is for Rachmaninow's *II Symfonia*, showing the cellos and double basses. The music is marked 'pp' and consists of a simple, rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some rests.

Przykład 4. Porównanie początkowych dwóch taktów *Preludium c-moll* op. 28 nr 20 Chopina ze wstępem do *II Symfonii* Rachmaninowa, wiolonczele i kontrabasy takty 1–4
 F. CHOPIN: *Preludium c-moll* Nr 20 op. 28. W: *Preludes for piano*. Red. I.J. PADEREWSKI, L. BRONARSKI, J. TURCZYŃSKI. Kraków 1988. S. RACHMANINOW: *Simfonia* Nr 2. Red. G. KIRKOR. Moskwa 1960.

Z kolei motyw dzwonu w *Tańcach symfonicznych* umieścił wzorem *Symfonii fantastycznej* Berlioza, którą wielokrotnie wykonywał jako dyrygent. Briancewa porównywała kompozycje obu twórców następująco:

*Podobnie jak w Symfonii fantastycznej Berlioza [...] Tańce symfoniczne kończą się obrazem triumfu siły nieczystej i rozczarowaniem romantycznego bohatera*⁴².

Związki z twórczością kompozytorów rosyjskich: Michaiła Glinki, Aleksandra Borodina, Modesta Musorgskiego, Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, których Rachmaninow podziwiał, ujawniają się w *Kniaziu Rostisławie* (fantastyka i pejzażowość *Rusłana i Ludmiły*) czy *Capricciu na tematy cygańskie* (odpowiednik Glinkowskiego *Capriccia na tematy rosyjskie*). Sokołowa pierwszy temat z *I Symfonii* Rudakowa określiła jako „borodińsko-monumentalny”⁴³, dostrzegła zbieżność tematu *Kniazia Rostisława* do ballady Musorgskiego *Zapomniany*, a finał *Tańców symfonicznych* porównała do *Pieśni i tańców śmierci*. Wpływy Rimskiego-Korsakowa najbardziej słychać w trzech kompozycjach Rachmaninowa – *Kniaziu Rostisławie*, *Urwisku* i *III Symfonii*, dedykowanej Rimskiemu-Korsakowowi. Fantazję „*Urwisko*” Briancewa porównała do *Śnieżki*

⁴² Ibidem, s. 589.

⁴³ E. RUDAKOWA: *S.W. Rachmaninow*. Moskwa 1982, s. 52.

(przykład 6), a Sokołowa o *III Symfonii* napisała, że jest to „Złoty kogucik, ale w symfonicznej formie”⁴⁴.

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Cello (Cb.). The top system consists of two staves. The Vc. staff is in treble clef and the Cb. staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The Vc. part starts with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic. The Cb. part starts with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic. A *divisi* marking is present above the Vc. staff. The bottom system shows a bass line in bass clef, starting with a *p* dynamic and featuring two triplet markings.

Przykład 5. Porównanie *Urwiska* Rachmaninowa, takty 85–87, do *Śnieżki* Rimskiego-Korsakowa, takty 336–337

Na podstawie: S. RACHMANINOW: *Fantaisie The Rock*, Op. 7. *Taschenpartitur*. Red. R. FORBERG, P. JURGENSON. New York (s.a.; przedruk moskiewskiego wydania P. Jurgensona z 1894 roku); M. RIMSKI-KORSAKOW: *Sneguroczka*. Red. E. Agate. Leipzig 1921.

W twórczości Rachmaninowa można dostrzec także inspiracje twórczością Richarda Straussa. Po wysłuchaniu *Salome* kompozytor pisał do Morozowa 27 października 1906 roku:

*Słyszałem tu operę Ryszarda Straussa Salome i wpadłem w pełen zachwyt [...]. Mimo wszystko Strauss to bardzo utalentowany człowiek. A jego instrumentacja zachwycająca*⁴⁵.

Podobnie jak Rachmaninow Strauss nie poddał się tendencjom tzw. Nowej Muzyki.

Twórczość Rachmaninowa to pewnego rodzaju ewenement, swoisty fenomen kulturowy. Nie był on ani outsiderem, ani nowatorem, lecz kontynuatorem. Cechą podstawową jego twórczości jest poruszanie się w różnych obszarach kultury, ogniskowanie i ciągłość pozbawiona segmentacji i progów. Argumentem koronnym dla przyznania muzyce Rachmaninowa należnej jej wartości jest jej idiomatyczność.

44 O. SOKOŁOWA: *S.W. Rachmaninow...*, s. 140.

45 S.W. RACHMANINOW: *Pisma...*, s. 298.

Z A Ł Ą C Z N I K

Wykaz partytur dzieł orkiestrowych
Sergiusza Rachmaninowa

- Fantaisie op. 7.* Red. R. FORBERG, P. JURGENSON. New York, C.F. Peters Corporation [s.a.]; przedruk moskiewskiego wydania P. JURGENSONA z 1894 roku].
- Kapriccio na cyganskije temy op. 12.* Red. I. JORDAN. Moskwa, Izdatielstwo Muzyka, 1966.
- Kniaź Rostisław. Simfoniczeskaja poema dla bolszowo orkiestra na siurzet ballady A.K. Tołstowo.* Red. P. LAMM. Moskwa–Leningrad, Gosudarstwiennoje Muzykalnoje Izdatielstwo, 1947.
- Ostrow miertwych. Simfoniczieskaja poema.* Moskwa, Izdatielstwo Muzyka, 1973.
- Pierwaja symfonia op. 13.* Red. A. GAUK. Moskwa–Leningrad, Gosudarstwiennoje Muzykalnoje Izdatielstwo, 1947.
- Scherzo.* Red. P. LAMM. Moskwa–Leningrad, Gosudarstwiennoje Muzykalnoje Izdatielstwo, 1947.
- Simfonia nr 2.* Red. G. KIRKOR. Moskwa, Gosudarstwiennoje Muzykalnoje Izdatielstwo, 1960.
- Sinfoniesatz d-moll (Symphonic Movement in D minor) 1891.* Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski, 1998.
- Symphonic Dances. Orchestral Score.* London, Boosey and Hawkes Music Publishers, 1991.
- Symphony No. 3, op. 44. Full Orchestral Score.* Red. M. MAC DONALD. London – New York – Berlin, Boosey and Hawkes Music Publishers, 2003.
- Vocalise. Orchestral Score. Orchestrated by the Composer.* London. Boosey and Hawkes Music Publishers, 1991.

Iwona Świdnicka

Les changements stylistiques de la création
de Sergueï Rachmaninov

R É S U M É

Le style artistique de Rachmaninov – appelé le plus souvent le style romantique tardif, conservateur et éclectique – peut être défini comme un style tardif, mais avant tout individuel. Le modernisme signifiait pour le compositeur la régression et la volonté de courir après l'originalité ; pourtant, selon les propos de Thomas Eliot, « la véritable originalité n'est qu'un développement ». La création de Rachmaninov – étant la continuité, le supplément et le développement – a ses traits caractéristiques auxquels appartiennent entre autres : accord de Rachmaninov, motif-signature, motif du destin, motif de la cloche. Parmi ces traits caractéristiques, on peut ranger aussi le rapport direct avec les ouvrages littéraires, la poésie et la peinture, mais également les influences des facteurs historiques et sociopolitiques, ce qui témoigne de son caractère intertextuel. Le compositeur créait consciemment

des ouvrages qui unissaient le passé avec le présent : cela résulte du fait qu'il n'était pas un innovateur, mais un continuateur.

Iwona Świdnicka

Stylistic Changes in the Works of Sergei Rachmaninoff

S U M M A R Y

Rachmaninoff's composing style, often called the late-Romantic, conservative, or eclectic style, can be described as a belated—and first and foremost individual—style. For Rachmaninoff, modernity meant regression and forced attempts at originality, while, as T.S. Eliot said, "true originality is merely a development." Rachmaninoff's works, which constitute a continuation, complement and development, are characterised by their unique features which include: the Rachmaninoff accord, the signature-motif, the motif of fate, the motif of the bell. Another characteristic feature of his works is the direct connection with literary works, poetry and painting, as well as the influence of historical, social and cultural factors, both of which testify to their intertextual character. The composer consciously creates musical pieces which bridge the present and the past, since he is not an innovator, but rather a continuator.

Między prawdą a mitem, czyli styl późny w muzyce Gustawa Mahlera

Styl późny jest kategorią estetyczną o stosunkowo długiej już tradycji. Jest też kategorią popularną i dość nośną. Z tego powodu coraz częściej pojawia się ona w rozważaniach naukowych uznanych światowych muzykologów i teoretyków sztuki. Najważniejsze opracowania w języku angielskim poświęcone zagadnieniu wyszły spod pióra takich badaczy, jak Theodor Adorno, Walter Rubsamen, Robert Marshall, Rose Rosengard Subotnik, Dean Simonton, Anthony Barone, Alexander Goehr, Joseph N. Straus, Edward Said, Margaret Notley, Jeffrey Swinkin¹.

¹ T. ADORNO: *Late Style in Beethoven (Spätstil Beethovens)* fragments (1937). W: *Essays on Music*. Przeł. S.H. GILLESPIE. Red. R. LEPPERT. Berkeley 2002, s. 564–568; W. RUBSAMEN: *Schoenberg in America*. „Musical Quarterly” 1951, nr 37, s. 469–489; R. MARSHALL: *Bach the Progressive. Observations on His Later Works*. „Musical Quarterly” 1976, nr 62, s. 313–357; R. ROSENGARD SUBOTNIK: *Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style. Early Symptom of a Fatal Condition*. „Journal of the American Musicological Society” 1976, t. 29, nr 2, s. 242–275; D. SIMONTON: *The Swan-Song Phenomenon. Last-Works Effects for 172 Classical Composers*. „Psychology and Aging” 1989, nr 4, s. 42–47; A. BARONE: *Richard Wagner’s „Parsifal” and the Theory of Late Style*. „Cambridge Opera Journal” 1995, nr 7, s. 37–54; A. GOEHR: *The Ages of Man as Composer. What’s Left to Be Done?* „The Musical Times” 1999, nr 140, s. 19–28; J.N. STRAUS: *Stravinsky’s Late Music*. Cambridge 2001; E. SAID: *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. New York 2006; M. NOTLEY: *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. New York 2007; J.N. STRAUS: *Disability and „Late Style” in Music*. „The Journal of Musicology” 2008, t. 25, nr 1, s. 3–45; J. SWINKIN: *The Middle Style / Late Style Dialectic*. „The Journal of Musicology” 2013, t. 30, nr 3, s. 287–329. Niemal całość zestawienia zaczerpnięto z: J.N. STRAUS: *Disability and „Late Style” in Music...*, s. 3–45.

Powszechnie mianem stylu późnego określa się konkretną fazę stylistycznego rozwoju wielu wybitnych kompozytorów, zaś grupę utworów stworzonych relatywnie późno w życiu (nieдолго przed śmiercią) dookreśla się poprzez cechy estetycznej „późności”. Do takich cech „późności” należy na przykład fragmentacja, intymność, nostalgia czy zwięzłość. Jakości te z kolei są skorelowane z pewnymi czynnikami zewnętrznymi – wiekiem kompozytora, bliskością śmierci lub jej przecuciem, świadomością pewnego opóźnienia w stosunku do znaczących poprzedników lub poczuciem, że żyło się zbyt późno w stosunku do pewnego okresu historycznego².

Joseph N. Straus podjął się próby wyodrębnienia cech stylu późnego na podstawie istniejących źródeł (wymienionych w przypisie 1). Cechy pogrupował w sześć wyraźnie odrębnych kategorii (sześć zbiorów przymiotników). Zwrócił jednak uwagę na to, że niektóre wyznaczniki kategorii wydają się tożsame, inne się zajązają, a jeszcze inne mogą sugerować nawet wzajemną sprzeczność. Podobnie jest z muzyką stylu późnego, która wymyka się jednoznacznym opisom, może być bowiem albo skomplikowana, albo uproszczona, pozbawiona ekspresji, albo głęboko intymna, wyprzedzająca swój czas lub też retrospektywna w charakterze. Biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, Straus zaproponował, by mianem stylu późnego określać utwory, które dzielają przynajmniej kilka wymienionych wcześniej cech charakterystycznych, niekoniecznie zaś wszystkie z nich.

Oto owe sześć kategorii stanowiących charakterystykę stylu późnego³:

– introspektywny: wyalienowany, oddalony, niezależny, odosobniony, introwertyczny, odizolowany, intymny, osobisty, prywatny, subtelny, refleksyjny, niekomunikatywny, wycofany;

– surowy: anonimowy, samotny, żywiołowy, bez wyrazu, znieruchomiały, bezosobowy, lakoniczny, obiektywny, oszczędny, powściągliwy, prosty, obnażony;

– trudny: abstrakcyjny, gorzki, katastroficzny, złożony, sprzeczny, kontrapunktyczny (kanoniczny), enigmatyczny, eksperymentalny, groźny, niezrozumiały, bezkompromisowy, wybuchowy, manierystyczny, technicznie złożony, gęsty, surowy, odosobniony, niezaangażowany społecznie, drażliwy, obojętny na gesty sympatii;

– skondensowany: złożony, skoncentrowany, zwięzły, gęsty, wyrafinowany, ekonomiczny, zminiaturyzowany, szczery, oszczędny, pozbawiony dekoracji, ozdobników;

– fragmentaryczny: rozrzedzony, przerywany, epizodyczny, pęknięty, wyzłobiony, heterogeniczny, przerywany, swobodnie ustrukturyzowany, nieharmonij-

2 J.N. STRAUS: *Disability and „Late Style” in Music...*, s. 3.

3 *Ibidem*, s. 12.

ny, niezależnie powiązany, ogołocony, zniszczony, rozdarty, niezintegrowany, niepokodzony;

– retrospektywny: anachroniczny, archaiczny, zafascynowany przeszłością, jasny, liryczny, naiwny, nostalgiczny, sentymentalny, pogodny, uproszczony, uduchowiony, półprzezroczysty (przepuszczający światło).

Nawet pobieżna znajomość muzyki Gustawa Mahlera pozwala dostrzec co najmniej kilka cech powyższych kategorii w jego twórczości symfonicznej, zachęca zaś szczególnie, by do dzieł stylu późnego przypisać jego *IX* i *X Symfonię* oraz *Das Lied von der Erde*. Zwłaszcza, że ich powstaniu w powszechnej świadomości towarzyszy obraz dramatycznych przeżyć kompozytora, takich jak śmierć córki, własna choroba serca czy zdrada żony, Almy (jej romans z Walterem Grophiussem). Wszystkie te utwory zostały skomponowane w pewnej bliskości śmierci twórcy, a więc prawdopodobnie z jej przeczuciem (a może nawet niemal w jej obliczu).

Styl późny u Mahlera w wybranych pracach muzykologicznych

Kwestia stylu późnego w twórczości Gustawa Mahlera, a dokładniej doświadczanego w wymienionych kompozycjach, *IX* i *X Symfonii* oraz w *Das Lied von der Erde*, powraca wielokrotnie w rozważaniach badaczy jego muzyki. Z najnowszych prac warto wspomnieć artykuły: Jörga Rothkamma „*Farewells*” and new beginnings in the Ninth Symphony, opublikowany w *The Cambridge Companion to Mahler* w 2007 roku; Juliana Johnsona *The Breaking of the Voice* oraz Johna Williamsona *Fragments of Old and New in „Der Abschied”*, oba zamieszczone na łamach „Nineteenth-Century Music Review” w 2011 roku.

Jörg Rothkamm podkreślał, że w świetle zaawansowanego stanu szkiców *X Symfonii* nie jest właściwe nazywać *IX Symfonię* „Mahlerowskim pożegnaniem ze światem”, jak czyniło to wielu pierwszych interpretatorów jego dzieł⁴. Proponował raczej nazwać *IX Symfonię* wraz ze szkicami do *X Symfonii* i *Das Lied von der Erde* „pożegnalną trylogią”, bo te trzy kompozycje wykazują wyraźną różnicę w stosunku do *VIII Symfonii* i reprezentują Mahlerowski styl późny. Autor wskazał na cytaty z Beethovenowskiej sonaty *Les Adieux* op. 81 a (w taktach 245–250 części pierwszej *Andante comodo*) i słowne uwagi zapisane w rękopisie orkiestralnym, dowodząc, że *IX Symfonia* (lub przynajmniej jej pierwsza część)

4 J. ROTHKAMM: „*Farewells*” and new beginnings in the Ninth Symphony. W: *The Cambridge Companion to Mahler*. Red. J. BARHAM. Cambridge 2007, s. 143.

została skomponowana w nastroju pożegnalnym i powinna być wiązana z koncepcją pożegnania, odchodzenia i śmierci⁵.

W *X Symfonii* już wstępne, silnie wyrafinowane *Adagio* dowodzi – zdaniem Rothkamma – stylu późnego Mahlera (a także przejawia cechy muzycznego modernizmu). Badacz przypomniał, że Mahler pisał ten utwór podczas głębokiego osobistego kryzysu, w lipcu i sierpniu 1910 roku, gdy dowiedział się o związku Almy z Gropiusem, a lękając się utraty żony, zdecydował się nawet skorzystać z porady ojca psychoanalizy Zygmunta Freuda⁶. Dodajmy, że Rothkamm nie dokonał wyraźnej charakterystyki stylu późnego u Mahlera (raczej opisał *IX* i *X Symfonię*), ale przyjął obecność tej kategorii za pewnik.

Określenia „styl późny” użył też Julian Johnson, gdy podjął zagadnienie narracji w symfoniach Mahlera, zwłaszcza w utworach ostatnich, reprezentujących – jak stwierdził autor – styl późny kompozytora (szczególnie uwzględniona została tu *IX Symfonia*). Rozważania dotyczyły wszelkiego rodzaju „zamknięcia” (domknięcia) realizowanego w obrębie muzycznego kontekstu, w kategoriach: formy, sposobu prowadzenia głosów, harmonii rytmicznej i semantyki⁷.

John Williamson skupił się na pieśni *Der Abschied*, stanowiącej ostatnią część *Das Lied von der Erde*⁸. Autor zwrócił uwagę przede wszystkim na fragmentację muzyki Mahlera jako na tę cechę, której znaczenie rośnie wraz z osiągnięciem stylu późnego, a także na ideę modernistycznego, „łamiącego się głosu” twórcy – w jego ostatnich kompozycjach. Co ważne, kategorię stylu późnego Williamson umieścił w obrębie kontekstu kulturowego: kultury Wiednia na przełomie stuleci (kultury *fin-de-siècle*), czerpiąc inspirację z tekstu Adorna *Mahler. A Musical Physiognomy*⁹.

W tych trzech tekstach kategoria stylu późnego u Mahlera pojawiła się jako swego rodzaju aksjomat, bez jej definiowania i bez odniesienia do ważnego przyczynku, jakim w tej kwestii była praca Very Micznik z 1996 roku, zatytułowana *The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony*¹⁰, której to warto poświęcić nieco więcej uwagi. Znaczenie artykułu Micznik trzeba rozpatrywać

5 Ibidem, s. 146.

6 Ibidem, s. 150.

7 J. JOHNSON: *The Breaking of the Voice*. „Nineteenth-Century Music Review” 2011, nr 8, s. 179–195.

8 J. WILLIAMSON: *Fragments of Old and New in „Der Abschied”*. „Nineteenth-Century Music Review” 2011, nr 8, s. 197–217.

9 T.W. ADORNO: *Mahler. A Musical Physiognomy*. Przeł. E. JEPHCOTT. Chicago 1992. (wyd. 1, w języku niemieckim: 1960).

10 V. MICZNIK: *The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony*. „19th-Century Music” 1996, t. 20, nr 2 (Special Mahler Issue), s. 144–166.

nie tylko ze względu na poczynione w nim konkluzje, ale też ze względu na trzy obszary analiz w nim przedstawione. W swoim opracowaniu prześledziła historię recepcji *IX Symfonii* Mahlera, reprezentowaną przez historię jej interpretacji, dokonała analizy *IX Symfonii* z uwzględnieniem jej narracyjnego charakteru, a także zbadała dokumenty historyczne dotyczące okoliczności powstania *IX Symfonii*.

Historia recepcji

Micznik zauważyła, że chociaż wszystkie symfonie Mahlera były przedmiotem bardzo „ekstrawaganckich” pozamuzycznych interpretacji¹¹, to szczególna aura mistyfikacji otaczała ostatnie w pełni ukończone jego dzieło – *IX Symfonię*. Przesłanie tej muzyki zwykle postrzegano jako Mahlerowskie „pożegnanie ze światem i z własnym życiem”¹². Taką interpretację wspierały zarówno dramatyczne – jak wierzone – wydarzenia w życiu kompozytora w czasie powstawania utworu, jak i reminiscencje *Sonaty* op. 81 a Ludwika van Beethovena oraz drugiego „pożegnane” dzieła samego Mahlera, jakim była *The Song of the Earth (Pieśń o ziemi)*¹³. Pozamuzyczna interpretacja zdominowała nawet formalistyczne trendy XX-wiecznych metod analitycznych, które zasadniczo z pogardą odnosiły się do takich „impresjonistycznych” odczytań.

IX Symfonia Mahlera w sporej mierze została skomponowana latem 1909 roku. Jej prawykonanie odbyło się już po śmierci twórcy, 26 czerwca 1912 roku, podczas Wiener Musikfestwoche, pod dyrekcją Bruno Waltera. Micznik sugerowała, że prawdopodobnie tylko kilku najbliższych krewnych znało kompozycję przed premierą, bo istniał jej wyciąg fortepianowy na cztery ręce¹⁴. Brak pewnej wiedzy na temat okoliczności powstawania *IX Symfonii* na pewno zaś sprzyjał tworzeniu „mitycznego” jej obrazu.

W 1912 roku Paul Stefan w trzeciej edycji Mahlerowskiej monografii nazwał ostatnią część *IX Symfonii* – Adagio „łabędzim śpiewem” kompozytora, podkreślając jej uderzające podobieństwo do ostatniej pieśni z *Das Lied von der Erde*¹⁵. W podobnym duchu – jako wyrażającą przeczucie zbliżającej się śmierci, która

11 Ibidem, s. 144.

12 Ibidem.

13 D.J. GROUT, C.V. PALISCA: *A History of Western Music*. New York 1988, s. 760. Za: ibidem, s. 144.

14 V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 145.

15 Ibidem, s. 146.

„pojawia się w najgłębszym, najbardziej bolesnym pragnieniu życia”¹⁶ – interpretował utwór Alban Berg.

Idea śmierci i pożegnania pojawiła się – jak zauważyła Micznik – nawet w komentarzach dotyczących *IX Symfonii* i *Das Lied von der Erde* sporządzonych przez tak analitycznie zorientowanych muzykologów, jak Guido Adler i Paul Bekker¹⁷, których zasadniczo nie interesowały kwestie biograficzne i psychologiczne. Bekker nazwał nawet *IX Symfonię* „apoteozą śmierci” i zasugerował, że niezapisany jej tytuł mógłby brzmieć „Co mi opowiada śmierć”¹⁸.

Przekonanie o pożegnalnym przesłaniu *IX Symfonii* umocnił duński dyrygent Willem Mengelbert, przyjaciel Mahlera, który przypisał uwagi dotyczące *X Symfonii* (notatki z brudnopisu Mahlera) jej poprzedniczce i w rezultacie uznał *IX Symfonię* za „pożegnanie ze wszystkimi”, „tragiczny i żałobny łabędzi śpiew”, a ostatnią część opisał: „Mahlerowska dusza śpiewa swe pożegnanie”¹⁹. Taka interpretacja dała mu podstawę do wykonywania symfonii w tempach zdumiewająco wolnych.

Po drugiej wojnie światowej rozwój metodologii analitycznych skoncentrowanych wyłącznie na strukturalnych i stylistycznych cechach dzieł prowadził muzykologów albo do ignorowania „pożegnalnej historii” w Mahlerowskiej symfonii, albo do poszukiwania korzeni pozamuzycznego znaczenia w samej muzyce²⁰.

Interpretacja *IX Symfonii* jako „pożegnania” z czasem się umacniała, zgodnie z historiograficznym założeniem, że współcześni kompozytorowi rozumieli go najlepiej, dlatego ich interpretacja jest prawomocna²¹.

Promotorzy „pożegnalnej historii” podporządkowywali estetyczną autonomię dzieła sociobiograficznemu kontekstowi, z którego to dzieło wyrosło. Inaczej myślał jedynie Carl Dahlhaus, kiedy twierdził, że „znaczenie dzieła leży w jego estetycznej wartości, a nie w historycznych reperkusjach”²², wynosząc tym samym znaczenie kompozycji nad jej kontekst.

Micznik zwróciła uwagę na fakt, że XIX-wieczni krytycy opierali swą „pożegnalną” interpretację *IX Symfonii* na tym, co – jak podejrzewali – tkwiło

16 A. BERG: *Briefe an seine Frau*. Munich 1965, s. 238. Za: ibidem, s. 147.

17 G. MAHLER, G. ADLER: *Records of a Friendship*. Red. E.R. REILLY. Cambridge 1982, s. 61, 69; P. BEKKER: *Gustav Mahlers Sinfonien*. Meisenheim–Glan 1921. Reprint: Tutzing 1969, s. 339–340. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 147.

18 P. BEKKER: *Gustav Mahlers Sinfonien...*, s. 339–340.

19 V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 148.

20 Ibidem.

21 Ibidem, s. 149.

22 C. DAHLHAUS: *Foundations of Music History*. Cambridge 1983. Za: ibidem, s. 150.

w umyśle samego Mahlera, gdy pisał symfonię, i takie swe założenia przenieśli bezpośrednio na muzykę. Spopularyzowana została więc historia o osobistych problemach twórcy w ostatnich latach życia, leżących u podłoża kompozytorskiej obsesji śmierci. W takiej perspektywie ostatnie jego dzieła były oceniane jako „pożegnanie z życiem” i antycypacja śmierci.

Narracyjny charakter

W przypadku *IX Symfonii* Mahlera zasadniczy sposób analizy – stwierdziła Micznik – niejako doprasza się interpretacji narracyjnej (jako powieści, historii). Specyficzna natura muzyki tego kompozytora sama zachęca do takich narracyjnych skojarzeń. Muzyczny materiał u Mahlera jest prozatorski, a naturalne asocjacje płyną z istniejących w nim „typów muzyki” (rogi myśliwskie, sygnały militarne, pieśni ludowe, aluzje do muzycznych gestów z różnych stylów niosą zakonotowaną semantykę, która odwołuje się do pozamuzycznego, zewnętrznego świata). Dyskurs w symfoniach Mahlera jest wysublimowany jak w literackich utworach epickich. Te dzieła zaczynają się retoryczną inwokacją, zdającą się mówić: „Słuchajcie uważnie! Będę dla Was grał tak jak nigdy dotąd...!”²³.

Micznik, dokonując analizy *IX Symfonii*, zwróciła uwagę na kilka kluczowych momentów muzyki Mahlera. Oto one:

Dwa tematy pierwszej części uobecniają dwa kontrastujące ze sobą światy, jeden – wiedeńskiej nostalgii, drugi – ekspresjonistycznego strachu i niepewności. Te światy w swych muzycznych reprezentacjach stopniowo oddzielają się od siebie w rezultacie wprowadzenia niespójnych, „niestosownych” dla symfonii typów materiału muzycznego: sygnałów rogów, zwycięskich zawołań trąbek, pasaży przypominających katarzynkę. Integralność głównych tematów jest zaburzona, tematy i motywy stają się fragmentaryczne, rozerwane, wykrzywione, a przejścia między różnymi pasażami nie dokonują się naturalnie, zgodnie z muzycznymi (tonalnymi) prawidłowościami, lecz przez zaskoczenie, niczym niespodziewany upadek. Zamknięcie pierwszej części stanowi jeden z najbardziej wyraźnych procesów stopniowej dezintegracji.

Dwie środkowe części sugerują podobne do siebie „narracyjne” sytuacje, osiągnięte różnymi środkami. W obu częściach łatwo uchwytne jest specyficzna ironia, oparta na wzajemnej grze różnych konotacji gatunkowych. W części drugiej ironia jest rezultatem kontaminacji różnego typu tańców – lendlera, walca, barokowego *ostinato bass dance* – z których każdy stanowi reprezentację

²³ T.W. ADORNO: *Mahler: A Musical Physiognomy...*, s. 85. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 159.

pewnego społecznego i ideologicznego porządku. W trzeciej części potencjał narracyjny objawia się przez pomysł burleski, tzn. niespójną trywializację „wysokiego stylu” fugi przez zestawienie jej z pretensjonalnym opracowaniem polki – reprezentantki „stylu niskiego”.

Część czwarta przynosi ewokacyjne, nostalgiczne, epilogowe, refleksyjne tematy w wariacyjnym opracowaniu quasi-ostinatowego basu chorałowego. Pojedyncze monofoniczne brzmienie zostało potraktowane tu jako dysonansowy kontrapunkt. Podobnie jak pierwsza część, finałowe ogniwo kończy się raczej gestem dezintegracji niż konkluzji.

Po dokonaniu analizy *IX Symfonii* Micznik uznała jednak, że nie da się jednoznacznie odnaleźć rzekomego „pożegnania Mahlera ze światem” w tej kompozycji. I dzieje się tak pomimo możliwych motywicznych jej związków z fortepianową sonatą Beethovena *Les Adieux*.

Micznik zaznaczyła równocześnie, że „dokładne” odczytanie znaczenia z tekstu muzycznego zawsze jest iluzją, bo „muzyka transliterowana na słowa nie przemawia czystym głosem, ale raczej »ustami« interpretatora, i jest wypadkową nieprzewidzianych okoliczności, takich jak uprzedzenia, sytuacja historyczna i horyzont oczekiwań”²⁴.

Okoliczności powstania

Pierwszym tragicznym wydarzeniem, jakie spotkało Mahlera, była śmierć jego córki, Marii Anny, 12 lipca 1907 roku. Tydzień później (z badań H.-L. de La Grange²⁵ wiadomo, że przed 17 lipca 1907) objawiła się u kompozytora choroba serca. Chodziło o „szmery w sercu”, czyli „niewydolność mitralnej zastawki sercowej”, spowodowaną prawdopodobnie przebytą w dzieciństwie infekcją bakteryjną – dolegliwość, która długo nie dawała o sobie znać.

Choć Mahler z pewnością przejął się chorobą, to listy pisane przez niego do żony i przyjaciół świadczą, że głęboką traumę spowodowała raczej śmierć córki niż stan własnego zdrowia.

Naukowcy skłonni są dziś nawet uznać, że Mahler nie zmarł na skutek zawału serca, jak do tej pory sądzono i co było podstawą „pożegnalnej” interpretacji *IX Symfonii*. Tymczasem ani diagnoza lekarska, ani samopoczucie Mahlera nie były takie złe, by mogły wpłynąć na psychikę twórcy i zdeterminować „śmiertelne”

²⁴ V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 158.

²⁵ H.-L. de LA GRANGE: *Mahler. T 3: Vienna. Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford 1999, s. 84–85, 958–61. Za: ibidem, s. 153.

jego myśli. Nie jest zatem prawdą, że cztery ostatnie lata życia kompozytora przebiegały w „cieniu śmierci”²⁶.

Henry-Louis de La Grange argumentował, że Alma intencjonalnie wyolbrzymiała ocenę fizycznego i psychologicznego kryzysu męża, bo dążyła do usprawiedliwienia w ten sposób swego związku z Walterem Gropiusem podczas ostatnich lat życia Mahlera²⁷.

Biograficzny wątek choroby serca Mahlera był jednak dalej promowany, między innymi przez Leonarda Bernsteina, co kazało mu nadać „żałobny” wyraz swoim wykonaniom tej muzyki. Bernstein chciał nawet, by rytm początkowych taktów *IX Symfonii* słyszeć jako „nierówne bicie serca kompozytora, który żegna się ze światem”²⁸.

Zmianę w nastroju Mahlera spowodowała radykalna odmiana w jego sytuacji zawodowej, która nastąpiła w grudniu 1908 roku wraz z wyjazdem do Ameryki i pracą w Metropolitan Opera. Nowe okoliczności i obowiązki tak dalece zaabsorbowały twórcę, że zapewne nie miał już zbyt wiele czasu na rozmyślania nad własnym życiem. W czasie wakacji kompozytor zaczął też prowadzić ostrożniejszy i zdrowszy tryb życia, o czym donosił Brunonowi Walterowi w listach z letniej rezydencji w alpejskim Toblach w 1908 i 1909 roku. Podkreślał, że nie jest „hipochondrykiem”, choć skarżył się, że wymuszona przez lekarzy zmiana dawnych przyzwyczajęń uniemożliwia mu już szkicowanie nowych utworów podczas górskich wycieczek.

W 1909 roku Mahler pisał do Brunona Waltera: „widzę wszystko w nowym świetle, czuję się o wiele bardziej ożywiony... jestem spragniony życia bardziej niż kiedykolwiek i odkrywam »nawyk egzystencji« słodszy niż kiedykolwiek”²⁹. Krytyk muzyczny Ernst Decsey, który odwiedził Mahlera – swego przyjaciela w Toblach w czerwcu 1909 roku był zachwycony energią, która na co dzień ożywiała kompozytora³⁰.

26 A. MAHLER: *Gustav Mahler. Memories and Letters*. Red. D. MITCHELL. New York 1969, s. 122. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 153.

27 H.-L. de LA GRANGE: „In Search for Mahler”, a lecture given for the New York Mahlerites at the Austrian Institute in New York, on 3 February 1986. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 153.

28 Zob. L. BERNSTEIN: *PBS Broadcast of the Ninth Symphony with the Vienna Philharmonic*. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 153.

29 *Gustav Mahler Briefe*. Red. H. BLAUKOPF. Vienna 1982, list nr 404, s. 351; list pisany do Brunona Waltera z Nowego Jorku na początku 1909 roku. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 155.

30 *Mahler Remembered*. Red. N. LEBRECHT. London 1987, s. 251, 252. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 155.

W istocie, Mahler w 1909 roku czuł się dobrze, skarżył się jedynie na hałas i zimno w Toblach. To on – wierny Almie i pełen gorących uczuć do niej – w listach pocieszał żonę, która borykała się wówczas z problemami psychicznymi. W liście do Waltera Mahler porównał nawet *IX Symfonię* do swej *IV Symfonii* – najbardziej optymistycznego dzieła (formalne podobieństwo faktycznie istnieje: cztery części i ekspresywna zawartość).

1 kwietnia 1910 roku Mahler donosił z satysfakcją z Nowego Jorku Walterowi: „Rękopis mojej *Dziewiątej* jest skończony”³¹.

Konkluzja Micznik: *IX Symfonia* Mahlera – między prawdą a mitem

Dokumenty z ostatnich lat życia Mahlera – jego pobytu w Nowym Jorku są zatem sprzeczne z obrazem twórcy jako osoby schorowanej i osłabionej psychicznie. Kompozytor prowadził aktywne życie, cieszył się zawodowym powodzeniem, każdego sezonu dyrygował średnio pięćdziesięcioma koncertami. W listach wyznawał, że jest pełen życia i optymizmu. W korespondencji nie ma żadnego śladu rezygnacji czy obsesyjnego przeczucia zbliżającej się śmierci. Z zachowanej dokumentacji (a więc z perspektywy historycznej) wyłania się zupełnie inny obraz niż z historii recepcji *IX Symfonii*, interpretowanej jako „pożegnalna”.

Vera Micznik podniosła kwestię relacji zachodzącej między tekstem a kontekstem omawianej symfonii. Przywołała w tej analizie opracowanie Hansa Roberta Jaussa³², który proponował, by rozumienie tekstu nie było zredukowane jedynie do „znajomości faktów” (wiedzy na ich temat) powiązanych z danym tekstem, a więc stanowiących jego kontekst. Powinno się ono odbywać poprzez stałą „konfrontację” tych faktów z samym dziełem³³.

Micznik przypomniała również ważne rozróżnienie, jakie wprowadził Gerard Genette³⁴, rozważając problem autorskich komentarzy – między „prywatnym epitekstem” twórcy, czyli komentarzami na temat utworu skierowanymi przez autora do innych osób (np. w listach do przyjaciół), a „intymnym epitekstem”, w którym kompozytor zwraca się do samego siebie. Mahlerowskie komentarze zawarte w rękopisie *IX Symfonii* przynależą do tej drugiej grupy, jako że kompo-

31 *Selected Letters of Gustav Mahler*. Red. K. MARTNER. Przeł. E. WILKINS, E. KAISER, B. HOPKINS. New York 1979, s. 355. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 153.

32 H.R. JAUSS: *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis 1982.

33 Ibidem, s. 21. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 150.

34 G. GENETTE: *Seuils. Collection „Poétique”*. Paris 1987, s. 7, 7–8, 355, 376. Za: V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 152.

zytor nie wpisał ich do finalnej wersji partytury. Krytycy i interpretatorzy jego muzyki uczynili z tekstem słownym Mahlera dokładnie to, przed czym przestrzegał Genette: przypisali prywatnemu wpisowi twórcy znaczenie definitywne: „pożegnania ze światem”. W rezultacie popełniono błąd w interpretacji.

Sposób tworzenia „pożegnalnej historii” w przypadku *IX Symfonii* – zauważyła Micznik – jest uderzająco podobny do tworzenia mitu. Mit i propozycje, które on zawiera, przyjmuje się jako prawdę – bez kwestionowania, bez konieczności udowadniania. „Pożegnalna historia” *Dziwiątej symfonii* powstała – podobnie jak mit – jako rezultat połączenia kilku procesów mitologizacji, stanowiących wypadkową recepcji utworu rozumianego jako biografia i jako czysta muzyka.

Mit pojawia się zwykle w odpowiedzi na psychologiczną potrzebę społeczeństwa wobec życia postaci powszechnie podziwianej. Mahler i jego życie spełniały wymagania stawiane mitycznemu bohaterowi: pochodził z małomiasteczkowej rodziny, podjął walkę o to, by zostać artystą, i odniósł sukces, stając się światowej klasy dyrygentem; przeżywał osobiste tragedie życiowe, o których skwapliwie informowała prasa, i cierpiał jako twórca, gdy jego muzyka nie była jednoznacznie akceptowana. Wytrwale wierzył we własne – często krytykowane – dyrygenckie interpretacje, a także w swe administracyjne decyzje (gdy pełnił funkcję dyrektora Opery Wiedeńskiej), podejmowane dla dobra muzyki. Jego nagła śmierć też była owiana tajemnicą. To ona przypieczętowała utworzoną wokół Mahlera aurę „świętości”, niezwykłości.

Mechanizm tworzenia „pożegnalnego” mitu *IX Symfonii* okazał się zatem typowy dla dzieł wielkich kompozytorów³⁵. Tymczasem – konkludowała Micznik³⁶ – ta symfonia niewiele mówi o mierzeniu się Mahlera z nadciągającą śmiercią, raczej przedstawia własną historię o kondycji swego czasu, o sprzecznościach panujących w świecie wiedeńskim w pierwszych dekadach XX wieku. Opowiada historię o muzycznym języku kompozytora doprowadzonym do granic twórczego rozwoju, odzwierciedlającym wcześniejsze i aktualne jego przeobrażenia.

Styl późny czy dramatyczny?

Jeśli ostatnie kompozycje Mahlera nie reprezentują stylu późnego w rozumieniu doświadczania nieuchronności przemijania i przeczucia zbliżającej się śmierci, to jak jednak zinterpretować ich powszechnie odczuwaną „inność”?

³⁵ Podobnej interpretacji doczekała się *VI Symfonia* Czajkowskiego, oczywiście, interpretacja taka była interpretacją dokonaną już po śmierci kompozytora. Por. V. MICZNIK: *The Farewell Story...*, s. 164–165.

³⁶ Ibidem, s. 166.

Rzeczywiście, w rozumieniu potocznym termin „późny” łączy się z kompozycjami pisanymi w bliskości śmierci artysty, bez względu na to, jak długo on żył. „Późne kompozycje” używają konwencji inaczej niż wcześniejsze utwory, wykazują tendencję do: uproszczenia, ekonomii środków języka muzycznego, większego użycia technik abstrakcyjnych, eksperymentów formalnych, wzrastającej heterogeniczności gatunkowej.

Adorno był pierwszym, który podjął kwestię subiektywizmu w interpretacji późnych dzieł, i zauważył zwodniczą metafizykę zaangażowaną w założenie o możliwości przenoszenia biograficznej nieuchronności śmierci twórcy na cechy charakterystyczne dla późnych jego dzieł. Tradycja tłumaczy cechy późnej muzyki Beethovena – jak zauważył Adorno – jako produkt artystycznej „uwolnionej” (tzn. niezwiązanej ograniczeniami) subiektywności, która w obliczu śmierci przełamuje granice form, by umożliwić osobistą ekspresję. Według takiego poglądu nieuchronność śmierci z przedmiotu staje się substancją „dzieła późnego”³⁷.

Joseph N. Straus³⁸ przestrzegał jednak przed zbytnimi uproszczeniami, tj. uznaniem bezwzględnej korelacji stylu późnego i bliskości śmierci twórcy. Według takiego założenia bliskość śmierci przynosiłaby swoistą wiedzę także w obrębie samej muzyki i to ona prowadziłaby do wypracowania stylu późnego. Teza taka jest jednak problematyczna. Przecież zdarza się śmierć nagła... Mają miejsce i takie sytuacje, że muzyka powstała w późnym, a nawet starczym wieku jest pisana z ignorancją wobec śmierci. Praktycznie nikt (bez względu na wiek) nie jest w stanie z wyprzedzeniem przewidzieć momentu swego odejścia ze świata, a związek między kompozycjami powstałymi w bliskości śmierci jest możliwy do wykazania tylko w retrospekcji i tylko w stosunku do innych (nie zaś w stosunku do siebie). Wyjątkiem byłby tu Franz Schubert i Béla Bartók³⁹.

Ponadto w przypadku niektórych twórców styl późny łączy się raczej z poczuciem autorskiego zapóźnienia, z poczuciem, że urodziło się zbyt późno, gdy wszystko warte wypowiedzenia już zostało powiedziane (Brahms). Dla drugich twórczość w stylu późnym łączy się ze świadomością zbyt długiego życia, bycia staromodnym, pozostawania na marginesie zmian stylistycznych w muzyce, których się nie chce i już nie potrafi zaadaptować (przykład Bacha i Brahmsa). Są też kompozytorzy, których ostatnie dzieła są nowatorskie i nie wykazują żadnych cech stylu późnego, mimo powstania w późnym wieku (np. Elliott Carter).

Straus argumentował, że w stylu późnym nie musi być niczego z „późności” w sensie wieku chronologicznego, w rozumieniu zbliżania się do końca życia albo autorskiego lub historycznego zapóźnienia. Styl późny należy rozumieć raczej

³⁷ Ibidem, s. 161–162.

³⁸ J.N. STRAUSS: *Disability and „Late Style”...*, s. 3–45.

³⁹ Zob. ibidem, s. 4.

jako *disability style*, czyli styl kształtowany przez „dramatyczne doświadczenia”, „ograniczenia”, „niemoc”, jakąś „niemożność”, korespondujący raczej z życiem ze swego rodzaju poważnymi ograniczeniami, po dramatycznych doświadczeniach niż życiem z przecuciem śmierci (wypredzającym śmierć). To bardziej styl przynależny doświadczanej terażniejszości (trudnej, dramatycznej) niż hipotetycznej przyszłości⁴⁰.

Straus wykazał nawet, że w przypadku wielu kompozytorów tak właśnie było. Ich twórczość rozpoznawana jako przejaw stylu późnego często wynikała właśnie z pewnego rodzaju „ograniczeń” – niesprawności funkcji ciała czy umysłu lub była rezultatem przebytej choroby bądź innych ciężkich doświadczeń. Przykładów dostarczają tu: Bach (utrata wzroku), Beethoven (utrata słuchu), Schubert (syfilis), Schumann (choroba umysłowa), Czajkowski (różne problemy zdrowotne), Debussy (rak), Bartók (białaczka), Schönberg (choroba serca i inne problemy zdrowotne), Strawiński (udar) i Copland (demencja)⁴¹.

Pewnie w takim duchu – jako przejaw „stylu ograniczeń”, muzyki komponowanej po dramatycznych przeżyciach – należy odczytywać ostatnie (późne?) kompozycje Mahlera, uwzględniając bardziej historyczny kontekst ich powstania niż mitologiczną historię interpretacji, czyli historię ich recepcji.

⁴⁰ Ibidem, s. 44–46.

⁴¹ Ibidem, s. 6.

Bogumiła Mika

Entre la vérité et le mythe, ou le style tardif dans la musique de Gustav Mahler

R É S U M É

Le style tardif est une catégorie esthétique d'une tradition relativement longue. En plus, c'est une catégorie populaire et assez répandue, apparaissant de plus en plus souvent dans les études scientifiques menées par les musicologues renommés du monde entier ainsi que par les théoriciens de l'art. Dans l'article, on a présenté superficiellement la revue des attitudes à l'égard du style tardif. On a pris particulièrement en considération la proposition de Joseph N. Strauss qui a distingué six traits de la catégorie esthétique en question. La présentation de la conception du style tardif proposée par Vera Micznik dans le contexte de la musique de Gustav Mahler (il s'agit avant tout de la *Symphonie no 9*) constitue la majeure partie du texte. Le diagnostic de la « tardivité » a été effectué par Micznik dans trois perspectives : l'histoire de la réception de l'ouvrage, la perspective analytique concentrée sur la présentation du caractère narratif de la musique et la documentation historique liée

à la genèse de la création de la composition. Le présent article, bien qu'il rapporte dans la majeure partie l'état actuel de la littérature de ce problème, a pour objectif de reviser l'attitude concernant l'« évidence » du style tardif dans la musique de Mahler.

Bogumiła Mika

Between the Truth and Myth, or the Late Style in the Music of Gustav Mahler

S U M M A R Y

The late style is an aesthetic category with a long-standing tradition. In addition, it is also a widely accepted and recognised category, which emerges time and time again in scholarly reflections of world-class musicologists and art theorists. In this article, the author briefly introduces a variety of approaches concerning the late style. The greatest emphasis is put on the theory of Joseph N. Strauss, who distinguished six features of the late style. The majority of the articles are devoted to a discussion of a conception of the late style proposed by Vera Micznik in the context of the music of Gustav Mahler (primarily his 9th *Symphony*). Micznik conducts her analysis of “lateness” on the basis of three primary perspectives: the history of the work’s reception; the analytical perspective, focused on demonstrating the narrative character of the music; and the historical records, connected with the origin of the musical composition. Thus, the aim of the following article—although, to a large extent, the essay is focused on discussing the established literature on the subject—is to rethink the viewpoint concerning the “obvious” character of the presence of the late style in Mahler’s music.

Dariusz Pestka

UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY
WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY

Oscar Wilde, James Joyce, Flann O'Brien

Różne oblicza schyłkowości w procesie relatywizacji absolutu

Twórczość pisarzy późnej epoki wiktoriańskiej, modernizmu i postmodernizmu jest interpretowana w niniejszym artykule z perspektywy zmieniających się tendencji kulturowych. W celu bardziej usystematyzowanej analizy owych kontrastów wybór twórców literackich został ograniczony do trzech, jednej narodowości i działających w stosunkowo niedługim okresie, w sumie niewiele przekraczającym pół wieku.

Ruch estetyczny jako zapowiedź modernizmu

Estetyzm, którego początki sięgają Anglii przełomu XVIII i XIX wieku, wywodzi się z ery romantyzmu – zainicjowany przez Samuela T. Coleridge'a i jego tezę o organicznej strukturze utworu oraz koncepcję, że utwór jest zdeterminowany relacją pomiędzy autorem a esencją utworu, a nie utworem a czytelnikiem. John Keats ze swoim motywem sztuki i życia jeszcze bardziej wyraziście wpisał się w tradycję estetyzmu, podkreślając wyższość sztuki, zarówno nad życiem, jak i naturą. Biorąc pod uwagę awersję modernistów do romantycznych afektacji i wzruszeń, górnolotności, skłonności do wyolbrzymiania i przywiązania do natury, należy pamiętać o niewątpliwych analogiach pomiędzy romantykami a symbolistami francuskimi¹, których estetyczno-dekadenckie *credo* zostało w dużej mierze

¹ Za charakterystyczny przykład mogą posłużyć odwołania T.S. Eliota do Baudelaire'a i jego specyficznego podejścia do chrześcijaństwa (T.S. ELIOT: *Selected Prose*. Red. F. KERMODE. London 1975, s. 231–236).

zainspirowane tezami artystycznymi Edgara Allana Poeego, głoszącego uprzywilejowaną pozycję formy, konieczność dbałości o właściwą strukturę utworu, a nawet potrzebę analizy fonemów, pomocnej w osiągnięciu zamierzonego efektu semantyczno-strukturalnego. W rezultacie symboliści francuscy koncentrowali się na barwie i tonie dobieranych fraz, rezygnując z regularnej wersyfikacji.

Dekadencja nie tylko uwypukliła tendencje estetyczne, zarówno przeszłe, jak i ówczesne, ale też poszła w swoich tezach znacznie dalej, nie zadowolili się przeciwstawianiem sztuki życiu, tworząc kult sztuczności i sprzeciwiając się temu, co naturalne. Sztuczność mogła być rozumiana dosłownie – jako ekstrawagancki strój i makijaż, upojenie alkoholowe czy błogostan narkotyczny. W sensie metaforycznym sztuczność była symptomem porzucenia tradycji romantyzmu, która gloryfikowała szlachetne piękno i nieskazitelną naturę. Romantyczny model Wordswortha i Emersona wydał się zatem anachroniczny, a idealizujący transcendentalizm został zastąpiony spadkobierstwem romantycznej sublimacji. W równym stopniu sprzeciw Charlesa Baudelaire'a wobec naturalności oznaczał wyparcie się tego czynnika romantycznej tradycji, który apoteozował wrodzony geniusz poety. Baudelaire polemizował z Coleridge'a teorią „sztuki organicznej”, twierdząc, że natchnienie to w zasadzie kwestia przyjętej metody i woli tworzenia, a metafory formalistycznie wytworzone są bardziej sugestywne od organicznych². Owe spostrzeżenia francuski poeta wywodził ze zgoła paradoksalnej tezy, że działanie mechanizmu jest bardziej finezyjne aniżeli fenomen wzrastającej rośliny, a zatem jego obserwacja stanowi bardziej interesujący przedmiot estetycznych rozważań.

Moderniści odziedziczyli po francuskich symbolistach również ambiwalentny stosunek do przeszłości. Nominalnie postulowali jej odrzucenie, w szczególności wybijała emocjonalność romantyczną, która rozwinęła się w późniejszym okresie wiktoriańskim w sentymentalizm, graniczący z przerysowaniem melodramatycznym. Jednak w relacji do neoklasycyzmu odnajdowali wiele afiliacji, w szczególności w odniesieniu do elitarnego podejścia do sztuki. Zresztą według Baudelaire'a kwestia nowoczesności nie powinna być przyporządkowana kategoriom terażniejszości i przeszłości – zamiast tego czynnikiem decydującym staje się indywidualny wybór i świadomość. Analogicznie, w podobnie elitarny sposób, nieliczni są artyści, których witalność i wyobraźnia opierają się nie tyle na tradycyjnie pojętej koncepcji piękna, ile na uzmysłowieniu sobie jego nietrwałości i prowizoryczności. Jeśli zatem tą nową, modernistyczną dominantą nie jest uczucie trwogi wynikającej z sublimacji, jest nią przynajmniej niepewność w kontekście postępującej relatywizacji i subiektywizacji w świecie cywilizacji zachodniej.

2 C. BAUDELAIRE: *Œuvres complètes*. Paris 2012, s. 1256.

Oscar Wilde – konflikt między estetyką a etyką

Traktowałem sztukę jak wyższą formę
rzeczywistości, a życie jako rodzaj fikcji...

Oscar Wilde, *De Profundis*³

Czy Wilde próbował w przytoczonych słowach zdekonstruować siebie samego, swoją pozycję społeczną i artystyczną, pozostawiając czytelnikowi możliwość zdestabilizowania już i tak mało ustabilizowanego życia i kariery pisarza, nie tak dawno nadzwyczaj modnego? A może to po prostu jeszcze jeden spektakl z życia, co prawda tym razem bardziej tragiczny niż komiczny, ale wciąż grany przed publicznością? Spektakl ten, co charakterystyczne dla Wilde'a, jest oparty na fundamentalnym konflikcie pomiędzy etyką a estetyką, pomiędzy podejściem wyidealizowanym a satyrycznym, powagą a trywialnością, katolicyzmem a socjalizmem – a wszystkie te dychotomie ujawniają zarówno skłonności do buntu przeciwko, jak i konformizm wobec dyktatu konwencji narzucanych przez tzw. socjetę⁴.

Nominalnie reprezentujący epokę wiktoriańską Wilde pisał na zasadzie opozycji do swoich czasów, w sensie nie tyle społeczno-politycznym, ile artystycznym i obyczajowym. Jako przedstawiciel estetyzmu, pozostawał pod wpływem idealistycznych teorii Johna Ruskina, ulegając jednocześnie impresjonistycznym wizjom Waltera Patera i wreszcie nawiązując do symbolistów francuskich poprzez odrzucenie realizmu i naturalizmu oraz wyniesienie świata wykreowanego ponad rzeczywistość.

Wywrotowy charakter twórczości Wilde'a jest rezultatem wielu różnorodnych, czasami trudnych do pogodzenia nurtów, pod których wpływem się znalazł. Jego mentorzy z czasów młodości, John Ruskin i Walter Pater, stali się synonimami dwóch przeciwstawnych wartości. Według Ruskina sztuka miała nierozzerwalny związek z wiarą, sumieniem, wewnętrzną dyscypliną, umiarem, godnością pracy, podniesioną do rangi kategorii estetycznej powiązanej ze społecznym wymiarem wartości pracownika. Dla Patera, przeciwnie, sztuka oznaczała uniesienie mistyczne, przeładowanie bogactwem środków wyrazu i orgiastyczny związek

3 W: *The Works of Oscar Wilde...* London 1948, s. 857. Wszystkie cytaty z dzieł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – D.P.

4 Paradoksalnie, dzisiaj powiedzielibyśmy „salon”, chociaż z czasem termin ten nabrał konotacji ironicznej. Odnosi się on do *beau monde*, tzw. elitarnej grupy, której pojęcie „eleganckiego świata” jest, niestety ograniczone, do modnych fraz i oportunistycznego społeczno-politycznego, a horyzonty intelektualne są niewyraźnym, dosyć żalonym odbiciem wizerunku wyestetyzowanego i autonomicznego dandysa, lansowanego przez Wilde'a.

wyobraźni i zmysłów. Innymi słowy, podczas gdy dla Ruskina sztuka musiała być wyznacznikiem dobra, dla Patera nabierała szczególnego charakteru, kiedy miała posmak zła⁵.

Co uwidocznilo się w twórczości Wilde'a całkiem wyraziście, był on pod wpływem Ruskina i Williama Morrisa teorii reformy społecznej i politycznego sumienia w sztuce. To, że pogardzał moralną hipokryzją i sztywnymi konwencjami wyższych sfer, jest szczególnie zaznaczone w jego komediach towarzyskich i bajkach; w tych pierwszych temat przewodni jest ukazany komediowo, a w drugich – w wymiarze tragicznym. Jednocześnie promując ruch estetyczny, zdawał się odrzucać wiktoriański ideał sztuki jako fundamentu moralności. Koncepcja estetyczna Wilde'a była zatem co najmniej niejednoznaczna, jeżeli nie oparta na wzajemnie wykluczających się tezach, wywodzących się z teorii Ruskina i Morrisa, a także, dla kontrastu, z estetycznych koncepcji Patera, dekadentkich Baudelaire'a oraz impresjonistycznych Whistlera⁶. Próbując desperacko pogodzić wartości formalnie nie do pogodzenia, Wilde twierdził, że życie i sztuka zostały ukształtowane przez moralną i duchową naturę danego człowieka. W ten sposób narastający konflikt pomiędzy jego zdecydowanym estetyzmem a wrażliwością etyczną stał się znakiem rozpoznawczym jego utworów, zbudowanych na wewnętrznej antytezie i konfliktach ideowych.

Znamienna pod tym względem jest przedmowa do *Portretu Doriana Graya*, ułożona na zasadzie *credo* artystycznego, na które złożyły się charakterystyczne tezy, skoncentrowane przede wszystkim na prymacie wyróżnika estetycznego nad chryzmatem moralnym:

Wybrani są ci, dla których piękno posiada wyłącznie znaczenie piękna.

Nie ma księzek moralnych i niemoralnych. Są książki dobrze napisane lub źle.

Nic więcej.

[...]

Moralne życie człowieka stanowi część tworzywa artysty, ale moralność sztuki polega na doskonałym użyciu niedoskonałego środka. Żaden artysta nie pragnie niczego dowieść. Nawet rzeczy prawdziwe dają się dowieść.

[...]

5 R. ELLMANN: *Oscar Wilde*. New York 1988, s. 51.

6 James Abbott McNeill Whistler, urodzony w Ameryce, ale aktywny głównie w Anglii, malarz i grafik, wywarł widoczny wpływ zarówno na sztukę Wilde'a, jak i na jego postawę. Podobnie jak Whistler, Wilde przyjął nonszalancki stosunek do polityki i kwestii społecznych, który wyraźnie kontrastował z poważnym podejściem do sztuki.

Żaden artysta nie posiada sympatii etycznych. Sympatia etyczna jest u artysty niewybaczalnym zmanierowaniem stylu.

[...]

*Cnota i występki są dla artysty tworzywem sztuki*⁷.

Po barwnym życiu, przepełnionym wyrafinowanymi przeżyciami, których koloryt uzupełniają występki i zbrodnie – właściwie to dzięki nim Dorian osiąga pełnię człowieczeństwa, wyzwalając się spod wpływu obu mentorów, Bazylego Hallwarda i Lorda Henryka – następuje jednak upadek. Pomimo idealnej integracji klasycznego piękna i sublimacji przeżywanej w grozie Dorian dręczony jest myślami na temat swojego zbrukanego sumienia, odzwierciedlonego w jego portrecie z czasów młodości. Podjęta próba zniszczenia obrazu okazuje się aktem samobójczym, po którym wszystkie oznaki wyniszczenia fizycznego i brudu moralnego pojawiają się pośmiertnie na ciele Doriana:

*Gdy weszli, zobaczyli na ścianie cudny portret swego pana, jakim go znali do ostatniej chwili, w całej krasie młodości i wdzięku. Na podłodze leżał trup w stroju wieczorowym z nożem wbitym w pierś. Twarz miał zwiędłą, pomarszczoną, wstrętną. Poznali go dopiero po pierścionkach*⁸.

Beznadziejny, można by pomyśleć, nierozwiązywalny konflikt pomiędzy wrażliwością estetyczną a głosem sumienia można rozstrzygnąć tylko w jeden sposób – wycofując się z tej stagnacyjnej sytuacji poprzez śmierć. Tym bardziej, że wyczulenie estetyczne w całej swojej złożoności stanowiło syntezę czystości i brudu, klarownego piękna klasycznego i ohydneho rozpadu rzeczywistości, symbolizowanego przez hańbiące postępowanie Doriana:

*Szeptano sobie, że widziano go biorącego udział w bójce z cudzoziemskimi marynarzami w podłej knajpie odległej dzielnicy Whitechapel, że obcuje ze złodziejami i fałszerzami monet i dobrze jest obznajomiony z tajemnicami ich rzemiosła*⁹.

Lecz nawet aura piękna spowijająca minione epoki ulega demitologizacji, ich mistyczny urok skrywał podobne bezeceństwa, wystawiając ideę czystego piękna na degradację: „Renesans znał przedziwne sposoby trucia, hełmem lub płonącą pochodnią, haftowaną rękawiczką lub klejnotami wysadzonym wachla-

7 O. WILDE: *Portret Doriany Gray*. Przeł. M. FELDMANOWA. Warszawa 1957, s. 5–6.

8 Ibidem, s. 278.

9 Ibidem, s. 178–179.

rzem, złotym puzderkiem lub łańcuchem z bursztynów”¹⁰. W konsekwencji, afektacja i patos manifestu ruchu estetycznego ustępują sublimacji, która poddaje syntezie pojęcie piękna i grozy. Ten niespójny, zdawałoby się, konglomerat wynika ze świadomości przemijalności piękna oraz ograniczonych możliwości istoty ludzkiej.

Od Wilde’a do modernizmu – teoria masek i choroby jako *spiritus movens* kreatywności

Proces transformacji rozpoczęty apoteozą piękna, zastąpioną rozszczępioną wizją rzeczywistości, w którym sublimacja zmusza nas do odebrania tegoż piękna w stanie jego rozpadu, czemu towarzyszy poczucie przemijalności, nas samych i tego, co podziwiamy, kończy się niespodziewanie moralnym akordem. Dla mało uważnych czytelników i krytyków literackich jest to dowodem na niespójność, świadcząca o słabości *Portretu Doriana Graya*, co w rezultacie miałyby wzmacniać wrażenie archaiczności stylu podjętego przez Wilde’a. Ta zasadnicza sprzeczność stanowi jednak siłę napędową twórczości irlandzkiego pisarza, którego idee celowo kwestionują myślenie w kategoriach jednoznacznych, podporządkowanych rygorystycznym imperatywom. Stąd też fundamentalna różnica, pomimo pewnych analogii, pomiędzy paradoksalną stylistyką stosowaną przez Wilde’a a stylistyką współczesnego mu innego irlandzkiego pisarza, Bernarda Shawa, którego predylekcje ideologiczne czy estetyczne są bezwarunkowo niezmiennie i konsekwentne, a zatem w przeciwieństwie do poglądów Wilde’a – przewidywalne, oparte na prostym paradoksie, sprzeczności jedynie dwubiegunowej.

Taki obraz wielu przeciwstawnych idei, relatywizujących się nawzajem i rozmywających oczywiste interpretacje rzeczywistości, jest dostrzegalny w sformułowaniach Wilde’a odnoszących się do teorii masek. W *Prawdzie masek* prawda w sztuce została zdefiniowana jako pojęcie, którego przeciwieństwo jest równie prawdziwe, i tym samym to właśnie prawda masek, podważająca istnienie prawdy uniwersalnej, okazuje się prawdą metafizyczną¹¹. Nie na tym koniec, owa teatralna poza, udawanie, symulacja naturalności stają się *credo* Oscara Wilde’a jako artysty i człowieka. Jako że tzw. forma obiektywna jest

¹⁰ Ibidem, s. 185.

¹¹ O. WILDE: *The Truth of Masks*. W: *The Works of Oscar Wilde*. Red. G.F. MAINE. London 1948, s. 1016–1017.

według niego skrajnie subiektywna, jedyny sposób odkrycia czyjegoś autentyzmu to pozwolenie mu na swoisty, idiosynkratyczny manieryzm: „Człowiek jest najmniej sobą, gdy mówi we własnym imieniu. Dajcie jemu maskę i powie całą prawdę”¹².

Esej Oscara Wilde’a *Pióro, ołówek i trucizna* jest poświęcony Thomasowi Griffithsowi Wainewrightowi, uzdolnionemu eseiście, rysownikowi, malarzowi i ilustratorowi, a także seryjnemu zabójcy. Pochodził z rodziny prawniczej, co umożliwiło mu wejście do londyńskiej socjety, a fakt, że był wnukiem Ralphi Wainewrighta, znanego założyciela i wydawcy periodyku „The Monthly Review”, ułatwił mu karierę literacką. W latach dwudziestych i trzydziestych XIX stulecia prowadził wystawne życie ponad stan, zgodnie z dandysowską filozofią. Jednocześnie zasłynął jako truciciel – zamordował między innymi swojego wujka, teściową i szwagierkę, komentując później zbrodnię słowami: „Tak, popełniłem straszną rzecz, ale ona miała takie grube łydki”¹³. Według Wilde’a, to właśnie zbrodnia, immamentna w psychice Wainewrighta, stała się przyczyną jego oryginalności jako artysty. Analogicznie w *Portrecie Doriana Graya* proces degeneracji tytułowego bohatera zostaje uruchomiony przez jego aktywność intelektualną, zainicjowaną ironicznymi epigramatami Lorda Henryka obsadzonego tutaj w roli Mefistofelesa, paradoksalnie nieświadomego konsekwencji swojego wpływu.

Taka interpretacja zła, które staje się siłą napędową sztuki, została jeszcze bardziej wykrystalizowana w okresie modernizmu. Tomasz Mann w *Doktorze Faustusie* wykreował postać kompozytora Adriana Leverkühna, nawiązując do życiorysu Nietzschego. Bohater powieści, podczas wycieczki do Lipska, przypadkowo trafia do domu publicznego, gdzie ma kontakt z prostytutką, którą nazwie później Esmeraldą. Po ponad roku stara się ją odnaleźć i kiedy wreszcie mu się to udaje, okazuje się, że jest syfilityczką w trakcie hospitalizacji. Pomimo jej protestów Leverkühn jest zdeterminowany, aby odbyć z nią stosunek. W rezultacie owego aktu transgresji i autodestrukcji uwalnia w sobie siłę tworzenia, traktując swoją relację z Esmeraldą jako źródło sublimacji religijnej i natchnienia. Interesujące jest Manna nawiązanie do życiorysu Nietzschego, który stał się modelem szkicu postaci Leverkühna. Według niemieckiego powieściopisarza, Nietzsche również trafił do domu publicznego na skutek zbiegu okoliczności i pobyt tam stał się dla niego szokiem. Chcąc uwolnić się od traumy, odwiedził to samo miejsce rok później i, jak Leverkühn, celowo zaraził się chorobą. Paradoksalnie zatem wartość życia jest pełna jedynie w symbiozie z chorobą i śmiercią.

12 O. WILDE: *The Critic as Artist*. W: *The Works of Oscar Wilde...*, s. 984.

13 O. WILDE: *Pen, Pencil and Poison*. W: *The Works of Oscar Wilde...*, s. 945.

W rezultacie filozof zniszczył swoje życie, żeby je zintensyfikować, a historia jego idei to historia postępującego syfilisu¹⁴, która, nawiasem mówiąc, odcisnęła mocne piętno na rozwoju współczesnej myśli filozoficznej.

Pewną analogię do historii Leverkühna można odnaleźć w epizodzie opisanym w *Śmierci w Wenecji*: fascynacja Gustava von Aschebacha Tadziem, czternastoletnim chłopcem z polskiej rodziny arystokratycznej, przybiera charakter obezwładniającej obsesji. Ponieważ natura Aschebacha była do tej pory uporządkowana i wysoce zdyscyplinowana, jego namiętność działa na jego psychikę niczym opętanie, niepozwalające mu skoncentrować się na niczym innym. Z kolei przyjazd do Wenecji miał być panaceum na jego niemoc twórczą, która ostatnio pojawiła się w jego życiu. Właśnie stan uniesienia, ekstatycznego urzeczenia Tadziem ma szansę wyzwolić w Aschebachu kreatywną energię, ale jednocześnie przedłużający się pobyt w Wenecji zagrożonej epidemią cholery doprowadza do jego śmierci, kiedy właśnie wydaje się być gotowy do stworzenia wielkiej syntezy domeny zmysłowej z duchową. Zgodnie z tezą Dollimore'a, najbardziej narażeni na najwyższy stopień degeneracji są ci, którzy wypierają popędy seksualne i przyjemności symbolizowane przez freudowskie *id*¹⁵, tak jak Aschebach czy też Kurtz w *Jądrze ciemności*.

James Joyce – emigracja jako symboliczna dezintegracja własnej tożsamości

Subiektywizacja procesu postrzegania świata i korespondujące z nią nowe techniki i środki artystyczne, które przechodziły przez fazy embrionalne na przestrzeni ostatnich dekad XIX stulecia, na przykład w twórczości symbolistów francuskich, znalazły odpowiednie odzwierciedlenie w stylu i strukturze utworów modernistycznych. Nowa forma miała zatem oddać brak ładu w otaczającym świecie, skonstrastowanym nierzadko z utraconym porządkiem opartym na mitach i wierzeniach religijnych, tworzących w przeszłości system etyczny. James Joyce ze swoim *credo* estetycznym, z jednej strony, odchodzi od idei odnowy moralnej w sensie religijnym, z drugiej strony nawiązuje do koncepcji estetycznej wywodzącej się z tradycji tomizmu. Maksymalizując eksperymentalne techniki, które stanowią kwintesencję modernizmu, Joyce poprzez motyw parodystyczny przedstawia historię ludzkości w aspekcie dezintegracji języka i jego podstawowych funkcji komunikatywnych. W ten sposób znaczenia symboli ustępowały efektom

14 J. DOLLIMORE: *Death, Desire and Loss in Western Culture*. New York 2001, s. 277.

15 Ibidem, s. 181.

językowym, z tym że był to zawsze język angielski, zniewalający Joyce'a i jego wyobraźnię. Rozwiązaniem było usunięcie się w sensie zarówno fizycznym, jak i językowym, czyli dosłownym i figuratywnym, z areny narodowej, ze sfery katolicyzmu i związków rodzinnych, nie tylko, aby się od nich uwolnić, ale też, by się z nimi pogodzić. Impuls twórczy miał powstać w rezultacie uśmiercenia własnej tożsamości, symbolicznej dezintegracji własnej osobowości, ukształtowanej przez tradycje i konwencje.

Język Joyce'a, oparty na niebezpośrednich symbolach i fragmentarycznych obrazach, bliski jest poetyckiej ekspresji oraz językom ideogramatycznym, na przykład językowi japońskiemu. Artysta niczym kapłan wyobraźni miał dokonać syntezy tego, co materialne, i tego, co duchowe, aby oddać w sztuce ukryte znaczenia przedmiotów. Jednak w tym celu zajmował się nie zjawiskami nadnaturalnymi, ale rzeczywistością i wydarzeniami codziennymi¹⁶. Za pomocą epifanii wydobywał z rzeczy jej istotę, czyniąc to nie tyle z pozycji religijnej czy też etycznej, ile czysto estetycznej. W *Portrecie artysty z czasów młodości*, analogicznie do epifanii, określenia *integritas*, *consonantia* i *claritas* zostają przeniesione na grunt świecki, gdzie zwartość, harmonia i promienność to trzy podstawowe aspekty piękna¹⁷.

Polisemia a nonsens

W swoich kolejnych powieściach Joyce bardziej zawikłanie, chciałoby się rzec, polisemicznie, ukazuje motyw modernistycznego odrodzenia i ponownego scalenia rozpadającej się rzeczywistości, który to proces przedstawia przede wszystkim w wymiarze estetycznym. W *Ulissiesie* podczas jednego dnia dwie postaci przemierzają zaułki Dublina i choć ich włączęga stanowi parodystyczną aluzję do wydarzeń z *Odysei* Homera, potencjalnie wyrafinowane intelektualnie poszukiwania rodowodu duchowego i artystycznego zostają zepchnięte na dalszy plan, jako że postać młodego intelektualisty i artysty Stefana Dedalusa zostaje zdominowana praktycznym, racjonalistycznym postępowaniem, choć niezupełnie usystematyzowanym rozumowaniem Leopolda Blooma, Żyda węgierskiego pochodzenia. Podobnie jak grecki heros, którego imię stanowi tytuł utworu Joyce'a, Bloom odwiedza różne miejsca w Dublinie, jednak jego peregrynacje nie mają cech bohaterskich.

W sensie formalnym *Ulisses* idealnie odzwierciedla i uwydatnia eksperymentalne techniki, stanowiące kwintesencję modernizmu. Te charakterystyczne

16 P. CHILDS: *Modernism*. London 2007, s. 209.

17 J. JOYCE: *Portret artysty z czasów młodości*. Przeł. Z. ALLAN. Warszawa 1977, s. 230–232.

elementy składowe to: strumień świadomości i monolog wewnętrzny, motyw dezintegracji osobowości, kwestie filozoficzno-estetyczne, ukazanie historii ludzkości w świetle bezwzględnej autokratyzmu, rozpad języka i jego podstawowych funkcji. Należy nadmienić, że pomimo poważnej misji, jakiej podjął się Joyce jako twórca, polegającej na przeciwstawieniu dekompozycji rzeczywistości współczesnej światu przeszłemu, usystematyzowanemu i skoordynowanemu za pomocą mitu¹⁸, utwór ten jest podporządkowany regule komiczno-parodystycznej. Nie dotyczy to tylko odniesień do *Odysei* Homera, ale również potraktowania postaci Stefana Dedalusa. Z jednej strony, jest on *alter ego* samego pisarza, z drugiej, jego nadmiernie teoretyczne podejście do życia zostaje przesunięte na dalszy plan, ustępując zdroworozsądkowemu Leopoldowi Bloomowi, a w końcowej części Molly Bloom. Jej monolog wewnętrzny daleki jest, co prawda, od intelektualnych konstatacji, ale o jego sile stanowi jej zdolność afirmacji, osadzonej na fundamencie życiodajnej energii i płodności, na cechach, które Stefanowi są obce. Podobnie dzieje się w *Portrecie artysty z czasów młodości*: po uduchowionej, poetyckiej epifanii następuje finałowa część, w której język formułujący *credo* artystyczne Stefana ulega usztywnieniu, jakby narodziny artysty miałyby odbyć się kosztem samej sztuki, której arkana przedstawia. W rezultacie można odnieść wrażenie, że Joyce przywdziewa maskę ironisty, aby ukazać swoje własne dylematy ze zdystansowanej perspektywy.

Ewidentnie, *Ulisses* jest utworem trudnym do sklasyfikowania w sensie gatunkowym – osadzony częściowo w tradycji powieści o formowaniu się osobowości artysty, a częściowo sygnalizujący konwencję satyry menippejskiej, przynajmniej we fragmentach przypomina kompendium encyklopedyczne. Linia graniczna pomiędzy jawą a snem, oddana poprzez monolog wewnętrzny oparty na zbitce luźnych skojarzeń Molly Bloom, stanowi ostatni fragment powieści. W *Finnegans Wake* Joyce doszedł do ekstremalnej granicy wyrażalności, której wyróżnikiem staje się język należący niemalże całkowicie do sfery nocy i podświadomości, operujący złożoną, wielowymiarową symboliką, której elementy uzupełniają się, stojąc jednocześnie w opozycji do swoich znaczeń. Podwojona litera „o” (zapisana „∞”) staje się znakiem nicości, próżni, a zarazem źródłem oryginalnej twórczości¹⁹.

W swojej ostatniej powieści Joyce osiągnął apogeum innowacyjności, zarówno w sensie lingwistycznym, jak i strukturalnym. Roland Barthes, eksplikując Lacana rozróżnienie pomiędzy tekstem sprawiającym przyjemność a tekstem będącym funkcją pożądania, określił ten drugi w kategoriach dyskomfortu,

18 P. CHILDS: *Modernism...*, s. 216.

19 J. JOYCE: *Finnegans Wake*. London 1975, s. 284.

a nawet poczucia nudy, wywołanych jego lekturą. Jednakże w odróżnieniu od pierwszego z wymienionych potrafi on czasami, w tych najbardziej olśniewających momentach, wprowadzić czytelnika w nieznanne, mistyczne rejony²⁰.

Nowatorstwo pisarstwa Joyce'a, będące wizytówką modernizmu, stało się zwornikiem pomiędzy modernizmem a postmodernizmem. John Cage, postać znacząca dla obu epok, uznał *Finnegans Wake* za najważniejszy utwór literacki XX wieku, ponieważ trudno jest się doszukać w nim sensu w tradycyjnym ujęciu: „Cage doszedł do przekonania, że autor *Finnegans Wake* świadomie i z premedytacją napisał książkę nonsensowną²¹, aby powstało wiele znaczeń i możliwości interpretacyjnych, a słowa mogły funkcjonować jako kalambury w polisemicznej zabawie. W pewnej mierze poczucie nonsensu staje się zatem następstwem polisemicznej gry, w której każde z rozważanych znaczeń jest równie prawdopodobne. Modernizm, poszukujący różnych ścieżek i rozwiązań, a tak naprawdę tego jednego, absolutnego rozwiązania, które byłoby logiczną syntezą wszystkich pozostałych, zostaje zastąpiony przez postmodernizm, zarzucający dalsze poszukiwania, za to dający podobne prawa wielorakim interpretacjom. Rzeczywistość i sztuka nowej epoki ma być ostatecznie pogodzona z koncepcją powszechnej relatywizacji i subiektywnego oglądu świata.

W ten sposób modernizm Joyce'a, analizowany z perspektywy formalnej teorii lingwistycznej opartej na zasadzie systemu znakowego, umożliwia uwypuklenie różnic między modernizmem *Portretu artysty z czasu młodości* a postmodernizmem *Finnegans Wake*, przy czym *Ulisses* stanowi etap przejściowy. Teoria tej dwubiegowości staje się wystarczająco przekonująca, jeżeli zgodzić się z tezą Christine Van Boheemen-Saaf, że dominantą modernistycznej tekstualności jest świadomość i zdystansowana obserwacja, podczas gdy w postmodernizmie zostają uprzywilejowane: asymilacja, efekt zwielokrotnienia, percepcja zmysłowa i mechanizacja²².

Flann O'Brien – apokalipsa z perspektywy burleski

Deprecjacja wartości i kanonów obecnych w minionych epokach zachodniej cywilizacji stała się dominującym wątkiem w twórczości Samuela Becketta, w początkowym okresie – sekretarza Jamesa Joyce'a. Szybko wyzwolił się spod

20 A. EASTHOPE: *The Unconscious*. London 1999, s. 121–122.

21 J. KUTNIK: *Gra słów, muzyka poezji Johna Cage'a*. Lublin 1997, s. 196.

22 C. VAN BOHEEMEN-SAAF: *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History. Reading, Narrative and Postcolonialism*. Cambridge 1999, s. 42.

wpływu modernizmu i od lat pięćdziesiątych XX wieku zmienił wyraźnie kierunek swoich poszukiwań artystycznych. W jego utworach świat zewnętrzny zostaje przedstawiony w groteskowych dialogach, w których nakładające się na siebie, choć niepowiązane z sobą idee, obrazy i frazy odzwierciedlają bieg myśli i urywki przypadkowych konwersacji. Odnieść można wrażenie, że pozbawione znaczenia słowa mają władzę nad ludzką świadomością i czynami. Prostota i oszczędność środków wyrazu może się kojarzyć z modernizmem, ale w przypadku dramatów Becketta nie chodzi o scalenie wizji świata, tak aby znaleźć w nim prawdę absolutną, przeciwnie – chodzi w nich o podkreślenie poczucia bezsensu istnienia, a także poddanie sceptycznej weryfikacji racjonalności zachodnich filozofii. Przy tym człowiek współczesny ukazany zostaje jako wyzbyty cech indywidualnych, tak że właściwie nawet jego słowa trudno uznać za jego własność²³.

Twórczość irlandzkiego pisarza Flanna O'Briena, który swoją działalność rozpoczął w okresie późnego modernizmu, była zapowiedzią nurtu postmodernistycznego. Ambiwalentność prozy O'Briena uwidacznia się na przykład w konwencji satyry menippejskiej, umożliwiającej mu aluzje do narracji charakterystycznej dla XX-wiecznej antyutopii z odcieniem apokaliptycznym. Jednocześnie O'Brien parodiuje ów gatunek, w wyniku czego wizja świata zmierzającego do katastrofy i samounicestwienia osiąga wymiar groteskowy. Przyjmując podejrzliwy stosunek do tradycyjnej teorii poznania usankcjonowanej w kulturze i filozofii cywilizacji zachodniej, O'Brien automatycznie włączył się do współczesnych dyskursów, których wyróżnikiem stał się relatywizm światopoglądowy, ogarniający nie tylko literaturę, ale też kulturę w szerszym zakresie, łącznie z obiegowymi opiniami naukowymi oraz analizami socjologiczno-społecznymi.

Według O'Briena, praca badawcza poświęcona wiedzy cywilizacji zachodniej jest bezprzedmiotowa, gdyż jest to kompetencja niesprecyzowana, określana powierzchownie i ogólnikowo. Poza tym żadne racjonalne rozwiązanie nie jest możliwe, ponieważ impas wynika ze stanu zawieszenia pomiędzy nieczytelnymi obwieszczeniami zagrożenia a niemożnością wyzwolenia się z owej dezinformacji na temat katastrofizmu. O'Brien zajmuje więc miejsce szczególne w kanonie literatury angielskiej i irlandzkiej, jako że spaja tradycję modernistyczną z fragmentaryczną wizją ery ponowoczesnej i jej tendencją do wieloreferencyjności. Owa cecha zostaje zauważona, a właściwie jest antycypowana, przez Flanna O'Briena, który zresztą sam jej podlega. Wysuwana przez niego sugestia, aby zminimalizować treść książek, pozostawiając jedynie ich odniesienia, funkcjonuje przede wszystkim na płaszczyźnie ironicznej gry z tekstem, stanowiąc

23 S. BECKETT: *Texts for Nothing*. London 1965, s. 16.

równocześnie diagnozę współczesnego piętna wtórności w sztuce²⁴. W równie sarkastyczny sposób O'Brien ocenia standardy moralne dzisiejszej cywilizacji, która według niego charakteryzuje się rozpadem i atrofią zorganizowanych religii, i uznaje, że jedynym panaceum może stać się dekompozycja lub bezwarunkowe unicestwienie świata²⁵.

Pseudonimy jako ucieczka i różne oblicza prawdy

Zdystansowane podejście O'Briena uwidoczniło się już w czasach uniwersyteckich, kiedy przybrał pseudonim Brother Barnabas. Co ciekawe, nazwisko, pod którym jest najbardziej znany wielbicielom ambitnej literatury, czyli Flann O'Brien, jest też jego wymysłem. Tak naprawdę urodził się jako Brian O'Nolan (biorąc pod uwagę irlandzką pisownię – *Brian Ó Nualláin*), natomiast przydomek Flann O'Brien został stworzony na użytek jego pierwszej powieści *Sweeney wśród drzew* i jako aliofiktonim właśnie w tej formie firmował następne powieści napisane w wersji angielskiej, w odróżnieniu od prozy w języku irlandzkim pisanej przez O'Nolana pod przydomkiem Myles na gCopaleen. Ten ostatni, zmodyfikowany później na Myles na Gopaleen²⁶, stał się prawdopodobnie najbardziej znany w samej Irlandii, jako że O'Nolan używał go, publikując cotygodniowy felieton „Cruiskeen Lawn” w stałej rubryce na łamach „The Irish Times”²⁷.

Nazwa „Cruiskeen Lawn” oznacza „mały dzbanek wypełniony po brzegi”, natomiast sam pseudonim został wypożyczony ze sztuki Diona Boucicaulta *The Colleen Bawn* (w języku irlandzkim *cailín bán*, co można przetłumaczyć jako „porządna dziewczyna”), w której Myles na Coppaleen, kłusownik i sowi-zdrzał, to jedna z głównych postaci. Po dodaniu przedrostka „g” jego godność można przetłumaczyć jako „Myles od kucyków”, co doskonale oddaje charakter narracji artykułów O'Nolana pisanych dla „The Irish Times”, prowadzonej przez krasomówcę, bazarza ludowego, rubasznego, jowialnego, prostolinijnego,

24 F. O'BRIEN: *At Swim-Two-Birds*. London 2001, s. 25.

25 F. O'BRIEN: *The Dalkey Archive*. London 1993, s. 70.

26 Zmiana została podyktowana względami praktycznymi – w mniej karkołomnie wyglądającej frazie z punktu widzenia angielskiego czytelnika „Myles na Gopaleen” zredukowany został przedrostek „g” (Myles na gCopaleen), który tworzy formę dopełniaczową w liczbie mnogiej, używaną w ulsterskim dialekcie. W rezultacie, zbitka spółgłoskowa „gC” zostaje zneutralizowana i sprowadzona do uproszczonej wersji opartej na samym „G”.

27 J. BROOKER: *Flann O'Brien*. Horndon 2005, s. 89.

kierującego się sprytem i zdrowym rozsądkiem. Kiedy indziej jednak potrafi być niecierpliwy, cierpki w swej ironii, zapatrzony w siebie, pewny nie tylko swojej elokwencji, ale też swojej wartości w każdym możliwym sensie. Innymi słowy, tak jak postać ze sztuki Boucicaulta, Myles na gCopaleen to narrator zakorzeniony w irlandzkiej tradycji i, podobnie jak Myles na Coppaleen, typ czarującego, choć nieco męczącego drania.

Flann O'Brien, jak już wspomniano, to również postać czysto fikcyjna – autor, któremu w sensie fizycznym nie dane było zaistnieć, stworzony przez O'Nolana na potrzeby rynku angloamerykańskiego. Paradoksalnie jednak nazwisko wymyślonego Flanna O'Briena stało się synonimem irlandzkiej awangardy literackiej, pomostem pomiędzy modernizmem a postmodernizmem, spadkobierstwem eksperymentatorstwa Jamesa Joyce'a i zapowiedzią metajęzyka w literaturze. Zestawiając nowatorskie powieści O'Briena z iskrzącymi się dowcipem artykułami Mylesa na gCopaleena, dodając do tego liczne opowiadania, sztuki teatralne, jednoaktówki, sztuki telewizyjne napisane przez O'Nolana w bardziej tradycyjnym stylu, trudno uchwycić sedno jego przekazu, gdyby chcieć wyznaczyć jakieś logiczne ramy charakteru i rozwoju jego twórczości. Należy zatem skonstatować, że nie ma uniwersalnego pojęcia Briana O'Nolana jako pisarza, tak jak nie ma wykrystalizowanego modelu kanonu, w ramach którego jego utwory można zaklasyfikować. Pseudonimy stworzył, aby uniknąć niepotrzebnego szufladkowania. Nie był to jednak jedyny powód, dla którego były w tak szerokim obiegu. Dość powiedzieć, że niezliczone przydomki O'Nolana powstawały na jedną tylko okazję, na przykład jako fikcyjna tożsamość czytelników piszących listy do jego rubryki. W błędzie byłiby ci, którzy spodziewaliby się po irlandzkim pisarzu peanów na swoją cześć, z reguły pisał do samego siebie i o sobie samym absurdalnie krytyczne uwagi, które później przedstawiał publicznie. W analogiczny sposób ustosunkował się do swojej drugiej powieści *Trzeci policjant*, której publikacja została odrzucona w 1940 roku, a która została wydana dopiero pośmiertnie w 1967 roku, zdobywając wkrótce status książki kultowej.

Reakcja O'Nolana była zapewne w jakiejś mierze podyktowana goryczą na skutek niespodziewanej popularności, która nadeszła zbyt późno, aby móc ją twórczo spożytkować. Z drugiej strony jego niechęć do własnej twórczości i do absurdu zainteresowania, jakim zaczął się cieszyć tuż przed śmiercią, była jeszcze jedną maską, dodaną do bogatej kolekcji literackich pseudonimów, które stanowiąc jego *alter ego*, pozwoliły mu na ucieczkę ze świata zewnętrznego i które też jako maski ukazały o nim samym prawdę, a w zasadzie prawdę.

Śmierć a impuls twórczy

Sweeney wśród drzew to pierwsza powieść Flanna O'Briena, jedyna, która od razu zdobyła pewną popularność, aczkolwiek kultową, ograniczoną do garstki czytelników i, co ciekawe, do znaczących pisarzy najwyższej próby końca lat trzydziestych XX wieku. Utwór został pozytywnie oceniony zarówno przez Samuela Becketta, jak i Jamesa Joyce'a, który z powodu słabego wzroku nie przeczytał żadnej powieści przed *Sweeneyem wśród drzew* od pięciu lat²⁸, co było możliwie najbardziej adekwatną recenzją książki, i obiecał dyskretnie promować ją w Paryżu²⁹. Równie pozytywnie zrecenzował powieść O'Briena Jorge Luis Borges, którego własne utwory wykazywały sporo analogii kompozycyjnych do *Sweeneya wśród drzew*, a komentarz Grahama Greena w entuzjastycznym tonie wpisywał książkę w dziedzictwo literackie wywodzące się od Laurence'a Sterne'a i kontynuowane przez Jamesa Joyce'a³⁰. Wreszcie Dylan Thomas, pomimo swojego notorycznie krytycznego stosunku do innych pisarzy, pozytywnie ocenił *Sweeneya wśród drzew*³¹.

Niestety, przychylne oceny i peany ze strony wybitnych pisarzy kontrastowały z niechętnym przyjęciem powieści przez krytyków literackich. Głównym powodem była nadmiernie, jak na literaturę pisaną w Irlandii, eksperymentalna

28 Ewidentnie, pogarszający się wzrok mógł być jedynie pretekstem, którym Joyce posłużył się, aby uzasadnić powód, dla którego nie przeczytał żadnej powieści od pięciu lat. Bardziej istotnym czynnikiem zdawało się to, że współczesna literatura przestała go interesować. Tym bardziej na uwagę zasługuje pochwała, którą obdarował O'Briena, stwierdzając że jest on prawdziwym pisarzem z wyczuciem komizmu (A. CRONIN: *No Laughing Matter. The Life and Times of Flann O'Brien*. Dublin 2003, s. 91).

29 Ibidem.

30 Ibidem, s. 89.

31 Zob. A. SINCLAIR: *Dylan Thomas No Man More Magical*. New York 1975, s. 102–104. Znany ze swojego aroganckiego stosunku do innych pisarzy Dylan Thomas, mieszkając przed drugą wojną światową w Laugharne, walijskim miasteczku, opracował recenzje utworów napisanych współcześnie i nieco wcześniej. Wynikało z nich, że: poezja Emily Dickinson to zwykłe kuriozum, powieść *Murphy* Samuela Becketta to produkt staromodnego, irlandzkiego dziennikarza satyrycznego, zmuszonego do pisania dla nowoczesnego pisma francusko-amerykańskiego albo klubu pornograficznego, William Carlos Williams pisze bezbarwnie i afektownie zarazem, jakby był zawziętym wrogiem pisania, H.G. Wells to taki okaz, który nigdy nie dorasta, arcydzieło Johna Dos Passosa *U.S.A.* jest nieskondensowanym materiałem na wielką powieść amerykańską, a *Ameryka* Kafki ma co prawda początek i ogon, ale brakuje jej środka i żądła. Z całej plejady pisarzy jedynie Flann O'Brien zyskał aprobatę Thomasa, według którego wyprzedzał on wyraźnie pozostałych irlandzkich twórców, których nazwisk Thomas rzekomo nawet nie pamiętał.

forma utworu, parodiująca modernistyczne poszukiwania absolutu. Fabuła mogła w podobnym stopniu budzić kontrowersje: historia Irlandii została wpleciona w legendy celtyckie, a całość – usytuowana w świecie rzeczywistym i na obrzeżach fantazji, purnonsensu i surrealizmu, gdzie motywy i obrazy kojarzone są na zasadzie absurdu. Konstrukcja jest równie prowokacyjna – trzem początkom, których mnogość postuluje sam narrator, odpowiadają trzy zakończenia i symetrycznie trzy podstawowe wątki. W jednym z nich główny narrator, leniwy student rozmyślający nad niewydolnością współczesnej literatury, stwarza Dermota Trellisa, narratora wewnątrz samego motywu, który z kolei szkicuje profil głównego bohatera Johna Furriskeya. Po jakimś czasie historii wymykają się spod kontroli, ich postacie mieszają się i chcąc prowadzić normalne, spokojne życie, protestują przeciwko drastycznym scenom tworzonym przez Trellisa. Jednym z występków drugiego narratora jest uwiedzenie i akt miłosny z Sheilą Lamont, postacią literacką stworzoną przez niego na potrzeby fabuły. Owocem ich zbliżenia jest Orlick (również figura należąca do fikcji), który dziedzicząc po ojcu talent literacki, pisze kontrfabułę, wymierzoną przeciwko niemu. W rezultacie bohaterowie wszystkich trzech historii solidaryzują się i konspirują przeciwko Trellisowi, a finał rebelii znajduje miejsce w sądzie, gdzie po wysłuchaniu oskarżycieli i świadków drugi narrator zostaje skazany na śmierć³². Szczęśliwym zbiegiem okoliczności służąca rozpala ogień w kominku, wrzucając strony z opisem fikcyjnych postaci, i niebezpieczeństwo zostaje zażegnane³³. Jednak jedno z trzech zakończeń stanowi fatalistyczną wersję motywu śmierci, będąc zarazem lapidarnym podsumowaniem struktury utworu. Jest to anegdota o Niemcu, zafascynowanym liczbą „trzy” i układającym każdy aspekt swojego życia w triady. Po powrocie do domu wypija on trzy filiżanki herbaty, każda z trzema kostkami cukru, trzykrotnie podcina sobie gardło brzytwą i umierając, pisze drżącą ręką na zdjęciu żony: żegnaj, żegnaj, żegnaj³⁴.

Trzeci policjant to druga powieść O'Briena, nieco mniej nowatorska pod względem formalnym, ale jeszcze bardziej zawikłana w fabule. Akcja toczy się w wiejskich okolicach Irlandii, a narratorem jest naukowiec amator, wielbiciel wielkiego uczonego i filozofa, de Selby'ego. Bezimienny narrator zaprzyjaźnia się z Johnem Divneyem, właścicielem pubu, który planuje morderstwo i rabunek niejakiego Mathersa. Motywowany celami naukowymi narrator pomaga kompanowi w zabójstwie, lecz ten znika z łupem i przez długi czas nie chce wyjawić, gdzie go ukrył. W końcu Divney opisuje schowek i narrator przychodzi po kasetkę z gotówką. W tym momencie światło dzienne staje się nienaturalne,

32 F. O'BRIEN: *At Swim-Two-Birds...*, s. 200–208.

33 Ibidem, s. 215–216.

34 Ibidem, s. 217–218.

a powietrze zmienia swoją konsystencję. Pudełko znika, a narrator ma absurdalne wrażenie prowadzenia konwersacji z Mathersem, który mówi jak dojść do najbliższego posterunku policji. Spotyka tam dwóch spośród trzech policjantów, którzy pytają, czy przyszedł w sprawie roweru. Ich konwersacja zdaje się być prowadzona bez żadnego ciągu logicznego, a ich zainteresowanie koncentruje się wyłącznie na rowerach. Po wielu absurdalnych zwrotach akcji narrator kradnie idealnie funkcjonujący rower i odjeżdża, aby dotrzeć przypadkowo do domu Mathersa, gdzie, ku swojemu zdziwieniu, spotyka po raz pierwszy owego trzeciego policjanta, o nazwisku Fox, który ma twarz zamordowanego. Potem postanawia odwiedzić Divneya – okazuje się, że jego wspólnik bardzo się postarzał i, pomimo obecności żony i dzieci w tym samym pomieszczeniu, jest jedynym, który widzi narratora i w następstwie konfrontacji dostaje ataku serca i umiera. Narrator wraca na posterunek policji, tym razem przyłącza się do niego Divney i w milczeniu docierają na miejsce, aby usłyszeć sakramentalne pytanie policjanta, czy przyszli w sprawie roweru.

Tak jak w *Sweeneyu wśród drzew*, w drugiej powieści O'Briena śmierć jest elementem uwalniającym wyobraźnię i siłą sprawczą twórczości. Tym razem bezimienny narrator a zarazem bohater (lub raczej antybohater) historii zostaje zamordowany przez swojego wspólnika i właśnie ten nowy stan uruchamia w nim zdolność autorefleksji i interpretacji zdarzeń w odmienny, bardziej złożony sposób. Nie należąc do świata materialnego, nie jest już tak związany ze swoimi codziennymi potrzebami i ambicjami. Jednocześnie dostrzega, że sprawy ostateczne również są dalekie od jednoznaczności, jako że absolut łączy się nierozzerwalnie z poczuciem absurdu i banałem.

Relatywizm, prawda i maski w aspekcie schyłkowości

Oscar Wilde, James Joyce i Flann O'Brien, reprezentujący odpowiednio estetyzm, modernizm i postmodernizm, świadczą o ciągle wzmagającym się procesie relatywizacji tradycyjnie akceptowanych wartości i subiektywizacji oceny świata i samego siebie. Wilde, w odróżnieniu od swoich mentorów z czasów uniwersyteckich, Johna Ruskina i Waltera Patera, nie chciał widzieć tworu artystycznego takim, jakim on jest, ani nawet opisywać swoich wrażeń na jego temat; zamiast tego chciał ostentacyjnie określić go w takich kategoriach, w jakich on nominalnie nie istnieje, widzieć go takim, jakim on nie jest³⁵. Joyce, pomimo

35 O. WILDE: *The Critic as Artist...*, s. 985.

zamiłowania do niejednoznaczności i wielości interpretacyjnej, a zarazem nieufności do górnolotnych fraz i idealizmu w duchu religijnym, starał się zbudować idealne dzieło literackie, doskonałe pod względem lingwistycznym i niezliczonej liczby ścieżek, dzięki którym można dojść do jego znaczenia, ukrywającego się w zasadzie za wieloznacznością. O'Brien nie miał takich złudzeń – jego powieści to pastisz nie tylko tradycyjnej prozy wiktoriańskiej, ale przede wszystkim modernistycznej wiary, że poprzez innowację formalną można osiągnąć ukryte znaczenia, nowe, ale tak samo istotne jak tradycyjne. O'Brien antycypował w ten sposób literaturę postmodernistyczną, skupiającą uwagę na powierzchni, która jest banałem, a równocześnie absolutem. Jednak po odkryciu tego absolutu dochodzi się do wniosku, że jest on tylko symulacją oryginału, który być może nigdy nie zaistniał.

Na ile pojęcie prawdy absolutnej w modernistycznym rozumieniu epistemologicznej hierarchiczności można przeciwstawić postmodernistycznej interpretacyjnej otwartości, nie jest do końca jasne, tak samo jak teza dotycząca piękna ewoluującego w kierunku sublimacji, jako połączenia piękna i grozy, nie jest do końca jednoznaczna. W każdym razie modernistyczna koncepcja artysty-indywidualisty eksperymentującego z coraz to nowszymi formami przekazu została zastąpiona postmodernistyczną teorią o symbolicznej śmierci autora, którego unicestwienie daje większą wolność interpretacyjną odbiorcy. Postacie utworów upodobniają się do siebie wzajemnie, do tego stopnia, że tak jak w *Sweeneyu wśród drzew* mogą przechodzić z jednej historyjki do drugiej. Modernistyczna sfera podświadomości i subiektywnej perspektywy została uproszczona w postmodernizmie, a postacie, zapożyczane z archetypowej bajki albo popularnego komiksu, sprawiają wrażenie, jakby mogły zamienić się rolami bez większej szkody dla struktury utworu. W tym kontekście, pomimo oczywistych paraleli, rola masek również się zmieniła. Teza, że taki kamuflaż umożliwia większą szczerość, jest wciąż aktualna, z tym że Wilde'owi pozwoliło to na fundamentalną wypowiedź dotyczącą jego *alter ego*, a Joyce'owi – na odrzucenie tradycyjnych wartości krępujących jego kreatywność i poszukiwanie prawdy w podświadomych skojarzeniach i subiektywnych odczuciach, zrównoważonych idealną precyzją konstrukcyjną. Wreszcie Brianowi O'Nolanowi liczne pseudonimy dały możliwość ukazania wielu aspektów jego osobowości, jednak wszystkie one były wyraźnie zdystansowane zarówno od samych siebie, jak i od otaczającego je świata. Zabawa z własną tożsamością to, oczywiście, cecha postmodernizmu, która jednak jest zasłoną dla swoistego dramatu współczesności – gra może być zwykłą symulacją, tożsamość, jeśli nie została utracona, jest może tylko prowizoryczna, niemożliwa do określenia.

Dariusz Pestka

Oscar Wilde, James Joyce, Flann O'Brien

Différents visages de la tardivité dans le procédé de la relativisation de l'absolu

R É S U M É

Oscar Wilde, représentant nominalement l'époque victorienne, écrivait ses textes tout en s'opposant aux exigences de son époque, pas tellement dans le sens sociopolitique que dans le sens artistique et moral. En tant que représentant de l'esthétisme, il restait sous l'influence des théories idéalistes de John Ruskin en succombant à la fois aux visions impressionnistes de Walter Peter et en se référant aux symbolistes français. James Joyce, avec son credo esthétique, s'est détaché de l'idée du renouveau moral dans le sens religieux, et il se référait en même temps à la conception esthétique tenant son origine dans la tradition du thomisme. En maximalisant les techniques expérimentales qui sont la quintessence du modernisme, il présentait – à travers le motif parodique – l'histoire de l'humanité dans l'aspect de la désintégration de la langue et de ses fonctions communicatives fondamentales. En revanche, Flann O'Brien – qui a commencé son activité artistique à l'époque du modernisme tardif – anticipait les tendances caractéristiques pour le modernisme tout en adoptant une attitude sceptique envers la tradition épistémologique de la civilisation occidentale. L'ambiguïté de la prose d'O'Brien se manifeste entre autres dans le fait qu'en adoptant le ton de la satire manippéenne, l'auteur faisait allusion à la narration caractéristique pour la dystopie du XXe siècle avec une tonalité apocalyptique, et, en même temps, il parodiait cette convention.

Dariusz Pestka

Oscar Wilde, James Joyce, Flann O'Brien

Different Aspects of Decadence in the Process of Relativisation of the Absolute

S U M M A R Y

Oscar Wilde, only nominally representing the Victorian Era, remained very much a contrarian in his artistic endeavours, not in the social and political sphere, but rather in the artistic and moral sense. As a representative of aestheticism, he remained under the idealistic theories of John Ruskin, at the same time succumbing to the impressionist visions of Walter Pater and referring to French symbolists. James Joyce, in his aesthetic credo, eschewed the idea of moral renewal in the religious sense, but at the same time heavily alluded to the aesthetic conception rooted in Thomism. Through his extensive use of experimental techniques, which constitute the very essence of modernism, and his use of parody, he presented the history of humanity focusing on the disintegration of language and its primary communication functions. Flann O'Brien, on the other hand, a writer of the late modern period, anticipated the tendencies characteristic of postmodernism and adopted a sceptical attitude towards the epistemological tradition of the Western civilisation. The ambiguity of O'Brien's prose manifests, among others, in his use of Menippean satire, which the author utilises in order to allude to the narrative characteristic of the 20th-century anti-utopia with post-apocalyptic undertones, at the same time parodying that literary convention.

Alina Mitek-Dziemba

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

Styl późny w służbie sztuki życia

O późnej poezji

David Herberta Lawrence'a

Jest teraz jesień, owoc opada z drzewa,
jest długa podróż w stronę zapomnienia.
Opadające jabłka jak wielkie krople rosy
ranami uderzenia torują sobie drogę.
I oto jest czas iść, czas skinąć na pożegnanie
swej własnej jaźni, i znaleźć drogę wyjścia
z opadłego ja.

Umieramy, umieramy, zatem możemy tylko
sami zapragnąć umierania, i zbudować
statek śmierci, by powiózł duszę w podróż najdłuższą.

David H. Lawrence, *Statek śmierci*¹

Być może truizmem jest powiedzenie, że „późność” stylu w sposób znacznie bardziej dojmujący niż jego „wczesność” czy „dojrzałość” łączy w sobie myślenie kategoriami estetyczno-artystycznymi z refleksją na temat subiektywności w jej odniesieniu do czasu, przemijania oraz psychicznej i cielesnej JAKOŚCI egzystencji, która następnie przegląda się w dziele. Styl jest pojęciem przynależnym twórczości, ale ta bywa rozumiana nader szeroko; w sensie filozoficznym twórcza jest wszelka jednostkowa aktywność, która znajduje przełożenie na terminy estetyczne. Dla myślicieli drugiej połowy XX wieku, podnoszących temat estetyki egzystencji jako obszaru twórczych działań jaźni wobec siebie na podobieństwo dzieła sztuki, takich jak Michel Foucault, Richard Rorty czy Richard Shusterman,

¹ D.H. LAWRENCE: *The Ship of Death*. W: IDEM: *The Complete Poems of D.H. Lawrence*. Wstęp i objaśnienia D. ELLIS. Ware, Hertfordshire 2002, s. 603. Wszystkie cytaty z dzieł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym A.M.-D.

autostylizacja jest jedną ze strategii autokreacji, która może, ale nie musi znaleźć uzewnętrznienie w autonomicznym wytworze artystycznym. Filozofia, zwłaszcza w nurcie neopragmatycznym, wraca bowiem do starej koncepcji życia jako sztuki (*techné tou biou*), zasypując wielowiekowe, wzniesione jeszcze przez Arystotelesa podziały między estetyczną *poiesis* a utylitarną *praxis*. W rezultacie refleksja nad stylem, także stylem późnym, schyłkowym czy starczym, jako rodzajem estetycznej kulminacji, kody dzieła lub odwrotnie, odmowy jego właściwego, szczęśliwego zwieńczenia, staje się tematem rozważań egzystencjalno-metafizycznych, nader często zabarwionych autobiograficznie.

Dla przykładu spójrzmy na wprowadzenie do późnej książki Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego *Co to jest filozofia?* (1991), która przynajmniej dla pierwszego z autorów stała się symbolicznie ostatnią wypowiedzią życia. Po długiej i ciężkiej chorobie układu oddechowego, uniemożliwiającej normalne funkcjonowanie, życie tego wybitnego francuskiego filozofa kończy się śmiercią samobójczą w 1995 roku. Publikacja z 1991 roku jest w dużej mierze autotematyczna, dotyczy bowiem kwestii integralnego związku pomiędzy filozofowaniem, sztuką i sposobem życia:

Pytanie „Co to jest filozofia?” da się być może postawić dopiero później, wówczas gdy nadchodzi starość, a zatem czas, gdy można mówić konkretnie. [...] To pytanie stawiamy sobie w stanie powstrzymanego, nieznacznego pobudzenia, o północy, gdy nie mamy już o co pytać. Wcześniej stawiano je, stawiano nieustannie, jednak w sposób nazbyt bezpośredni lub pokrętny, nazbyt sztuczny, nazbyt abstrakcyjny, przedstawiano je, poskramiano, czyniąc to raczej mimochodem, aniżeli będąc przez nie porwanym. Nie byliśmy dostatecznie powściągliwi. Chcieliśmy bardzo zajmować się filozofią, nie zadając pytania, czym ona jest, a jeśli nawet, to tylko wykonując ćwiczenia stylistyczne: nie dotarliśmy do tego punktu nie-stylu, w którym można wreszcie zapytać: co takiego robiłem przez całe życie? Istnieją wypadki, gdy starość nie daje żadnej wiecznej młodości, lecz – przeciwnie – suwerenną wolność, czystą konieczność, za sprawą której cieszymy się chwilą łaski między życiem i śmiercią, a wszystkie części maszyny łączą się, aby wysłać w przyszłość promień przemierzający epoki: Tycjan, Turner, Monet. [...] Tak samo dzieje się w filozofii – Krytyka władzy sądenia Kanta jest dziełem wieku starczego, dziełem gwałtownym, za którym stale będą podążać następcy: wszystkie władze ducha wykraczają poza swoje granice, właśnie poza te wyznaczone przez Kanta tak starannie w jego dojrzałych tekstach.

Nie rościmy sobie pretensji do takiego statusu. Po prostu nadszedł czas, abyśmy zapytali, czym jest filozofia. I czyniliśmy to nieustannie już wcześniej, i dawaliśmy stale tę samą odpowiedź: filozofia to sztuka tworzenia, wymyślania, wytwarzania

pojęć. Odpowiedź musiała jednak nie tylko wyjść naprzeciw myśleniu, ale również określić porę, okazję, okoliczności, krajobrazy i osoby, warunki i niewiadome pytania².

Postawienie pytania o sens, o interpretację jednostkowego życia jako całości jest tu zatem uwarunkowane poczuciem właściwości, dopasowania czasu egzystencji do momentu zapytywania. Pytanie to „jest na czasie”, pozostaje w zgodzie z subiektywnym poczuciem upływu czasu życia, pada o określonej porze i w stosownych okolicznościach: w ostatniej godzinie dnia, już dobrze po zmierzchu, w stanie nieznacznego pobudzenia myśli, wówczas gdy wszystkie (mniej znaczące, szczegółowe) pytania zostały zadane. „Nadszedł czas” myślenia podsumowującego, późnego, starczego, konkretnego: czy twórczość całego życia może zostać domknięta jako estetyczne dzieło? Interesujące jest, że owo pytanie ostateczne, pytanie o możliwość scalającej interpretacji egzystencjalnego *œuvre*, dystansuje się zarazem od kwestii stylu; tak jakby filozoficzna praktyka pisania w sprawach naprawdę doniosłych, traktujących o ludzkim byciu-ku-śmierci, była w stanie wreszcie zerwać wszelkie zasłony i wejrzeć w nieskrytość, jak Heidegger określa prawdę warunkującą przedmiotowe myślenie. Byłby to, mówiąc słowami Rolanda Barthes'a, *style degree zero*³, styl zerowy, przezroczysty, umożliwiający pełną autentyczność wypowiedzi. Być może jednak jest to złudzenie, jedno z tych, które, jak autoironicznie piszą w innym momencie Deleuze i Guattari, „ciśnie się przed ulegające przywidzeniom oczy starego człowieka”⁴. Tym bardziej że kolejne zdania tekstu potwierdzają jeszcze mocniej potrzebę odniesienia się do stylu, przede wszystkim w jego powiązaniu z czasem twórczej biografii, ale też z ogólniejszą perspektywą rozwoju sztuk.

Wcześniejsze, młodzieńcze i dojrzałe etapy twórczości to więc zaledwie „wprawki stylistyczne” przed tym, co stanowi dzieło stylu przejrzałego, późnego, sytuującego się na granicy życia i śmierci w chwili „łaski”, która wyrastając z czystej konieczności, umożliwia jednocześnie szczególną suwerenność i wolność spojrzenia. Ta chwila może być, choć nie musi, momentem objawienia, rozprucia i otwarcia nieba dotychczasowych pojęć, wysłania zeń promienia przemierzającego epoki, które pozwolą następcom przekroczyć wytyczone wcześniej granice i pójść dalej. I nawet jeśli, jak twierdzą Deleuze i Guattari, w ich własnym dziele nie sposób dopatrzeć się takiego roszczenia, pozostawiają nas oni z myślą o „późności” jako etapie ostatecznego wysiłku myśli, często jałowego z perspektywy

2 F. GUATTARI, G. DELEUZE: *Co to jest filozofia?* Przeł. P. PIENIĄŻEK. Gdańsk 2000, s. 8–9.

3 R. BARTHES: *Writing Degree Zero*. New York 1968.

4 F. GUATTARI, G. DELEUZE: *Co to jest filozofia?...*, s. 14.

samego twórcy, lecz niosącego dla innych, późniejszych, istotne, wręcz wstrząsające rozstrzygnięcia. Dzieło późne to bowiem, jak piszą w ostatnim rozdziale, efekt krańcowego zmęczenia myśli, która tworząc przyczółki organizacji i stylu, rozpaczliwie walczy, aby nie pogrążyć się do końca w chaosie:

Pragniemy jedynie nieco porządku, ażeby uchronić się przed chaosem. Nie ma nic bardziej bolesnego, bardziej niepokojącego niż myślenie wymykające się samemu sobie [...]. [...] Starość jest samym zmęczeniem: następuje wówczas albo upadek w mentalny chaos, poza płaszczyznę kompozycji, albo ograniczenie się do istniejących już mniemań, klisz, świadczących o tym, że artysta nie ma już niczego do powiedzenia, ponieważ nie jest w stanie tworzyć nowych wrażeń, nie wie już, jak utrwać, kontemplować, wiązać⁵.

Więczące dzieło, pełne elegancji podsumowanie estetycznych dokonań jest przypadkiem nader rzadkim; zmęczenie starości produkuje jednak czasem i takie epifanie, które, jak „bezdroża” Turnera, potrzebują dla siebie właściwego, pośmiertnego czasu. Wymagają więc, by to, co niewczesne, anachroniczne, niewspółmierne ze współczesnością, doczekało swojej pory i miejsca.

Dla czytelnika rozmaitych dzieł późnych uderzająca może być wspólnota sposobu myślenia i retoryki ich autorów, którzy dodatkowo zdają się dialogować ze sobą nawzajem. Późny tekst Deleuze’a i Guattariego w swoich ostatnich, kończących uwagach nawiązuje – obrazem rozcinanego przez oryginalnego twórcę parasola ludzkich pojęć i mniemań, który odsłania firmament chaosu – do wiodącej metafory późnego eseju Davida Herberta Lawrence’a *Chaos in Poetry*⁶. Edward Said z kolei w swojej ostatniej, niedokończonej książce *On Late Style* pojęcie „późności” buduje w dialogu z estetyką Theodora Adorno, konstruuje wizję stylu późnego na bazie schyłkowej twórczości Beethovena. W tych piętrowych czasem układach intertekstualnych zależności przewija się wielokrotnie myśl o organicznym i egzystencjalnym zakorzenieniu stylu, który staje się narzędziem estetycznej autokreacji, tworzenia projektu życiowego poprzez dzieło oraz właściwe mu medium i środki wyrazu. Said w pierwszych zdaniach swej książki kreśli ideę bliskiego powinowactwa pomiędzy kondycją cielesną a estetyczną stylizacją; jedno i drugie dotyczyć ma, w jego ujęciu, procesu tworzenia własnego „ja” na podstawie interpretacji obszaru fizyczności

5 Ibidem, s. 236–237.

6 Zob. D.H. LAWRENCE: *Chaos in Poetry*. W: IDEM: *Selected Critical Writings*. Red. M. HERBERT. Oxford – New York 1998, s. 234–235; F. GUATTARI, G. DELEUZE: *Co to jest filozofia?...*, s. 224–225.

i nadawania mu temporalnie zmiennego sensu⁷. Choć styl jako to, co – mówiąc językiem stoików – należy do *asomata*⁸, nie podlega niszczącemu działaniu czasu, starzenie się i nadchodzenie kresu dotyczy go w niemniejszym stopniu niż samego autora; jak pisał cytowany przez Saida Adorno, śmierć pojawia się w sztuce jako rodzaj załamane odbicia, w formie alegorii⁹. Nie tylko jest ona momentem definitywnego zakończenia, ale też każe patrzeć na poprzedzające ją etapy twórczości przez pryzmat ich zdolności do zamknięcia, dokonania podsumowania i syntezy lub – bardzo symptomatycznie – przez doświadczenie braku tej zdolności czy protestu przeciw samej idei całościującej refleksji.

Taka estetyczno-egzystencjalna wykładnia stylu, zwłaszcza w aspekcie dojrzewania i przechodzenia w fazę schyłkową, wydaje się na trwałe wpisana w myślenie drugiej połowy XX wieku, z jego nawykiem sięgania do autorytetu filozoficznej starożytności. Pojęcie stylizacji jako element antycznej estetyki istnienia znalazło choćby poczesne miejsce w późnej refleksji Michela Foucaulta, zainteresowanego badaniem kultury „troski o siebie”¹⁰. Definiując sztukę życia w odniesieniu do grecko-rzymskich praktyk kulturowych, pisał on:

*Rozumieć należy przez nią przemyślane i świadome zabiegi, dzięki którym ludzie nie tylko ustalają reguły postępowania, ale i starają się zmienić siebie, przekształcić swój jednostkowy byt i uczynić z własnego życia dzieło, zawierające pewne wartości estetyczne i odpowiadające pewnym wymogom stylu*¹¹.

7 E.W. SAID: *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. London 2006, s. 3.

8 G. DELEUZE: *Logika sensu*. Przeł. G. WILCZYŃSKI. Warszawa 2011, s. 23 i nast.

9 E.W. SAID: *On Late Style...*, s. 24.

10 O *Historii seksualności* Michela Foucaulta, która stanowi główny owoc tej późnej refleksji, pisał Tadeusz Komendant, że miała być w zamierzeniu dziełem-przesłaniem, swoistym testamentem filozofa, świadomego swojego zbliżającego się końca (Foucault zmarł na AIDS w 1984 roku, a ostatnie osiem miesięcy życia poświęcił właśnie na redagowanie dwóch ostatnich części książki). Sam autor we wstępie do drugiego tomu wyjaśnia, że jego intencją była próba myślenia inaczej i doświadczenia przez to siebie, rozumiana jako ćwiczenie filozoficzne, które staje się z konieczności autorefleksyjne w perspektywie odchodzenia: „Jakaż ironia wysiłków, które miały na celu zmienić sposób widzenia, zmodyfikować horyzont tego, co wiadome, i zapewnić spojrzenie z dystansu... Czy rzeczywiście doprowadziły do myślenia inaczej? Być może pozwoliły co najwyżej myśleć inaczej o tym, co już się myślało, i spojrzeć na przebytą drogę pod innym kątem i w jaśniejszym świetle. Człowiek sądził, że się oddala, a oto stoi na wprost siebie. Podczas wędrówki młodziej rzeczy, starzeje się zaś stosunek do siebie”. M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK et. al. Warszawa 2000, s. 151.

11 Ibidem, s. 150.

Konstruowanie moralnej podmiotowości jest tu zatem rozpatrywane w kategoriach estetycznych i stylistycznych, w zdecydowanym kontraście do kategoryczności normy moralnej kształtującej ludzkie zachowania od czasów wprowadzenia chrześcijaństwa. To, co Foucault określa jako „zabiegi jednostki wokół siebie”, koncentrowało się na próbie nadania swojej egzystencji możliwie najpiękniejszego i najdoskonalszego kształtu, a tym samym jednolitego stylu, na estetycznie i etycznie uzasadnianym panowaniu nad sobą. Ta moralna teleologia decydowała także, jak się zdaje, o postawie wobec starzenia się i śmierci: zawiadywanie sobą, zarządzanie własnymi energiami i potencjami, tak by uczynić ze swego życia dzieło zdolne do przetrwania dłużej niż śmiertelne ciało podmiotu działań¹², miało być doprowadzone do końca w formie niezmiennie silnej estetycznej jedności, którą należy przypieczętować stosowną śmiercią. Odchodzenie, „późność” były wpisane w ten odgórny plan pięknego i dobrego życia, pozostawiającego po sobie „piękne wspomnienie”¹³, i nie mogły czynić w nim wylomu:

Grecy mieli silną skłonność do pojmowania i oceny dobrego życia w sposób holistyczny – jako jednorodną całość. Przekonanie, że jednostkowe życie należy rozpatrywać, organizować i oceniać w kategoriach takiej organicznej (nie zaś tylko agregatywnej) jedności, nadawało szczególną siłę słynnemu powiedzeniu Solona: „Nie nazywajcie nikogo szczęśliwym, póki jeszcze żywy”. Katastrofalnie nieprawidłowy kres czyjegoś życia może bowiem nieodwracalnie zniweczyć przynoszącą zadowolenie jedność, którą dotąd miało. Jednym z podstawowych projektów etyki greckiej było znalezienie zadowalającego, dobrze uporządkowanego życia, które byłoby maksymalnie wolne od groźby nieszczęścia zagrażającego jego jedności¹⁴.

Z pewnością trudno byłoby jednak przenieść greckie rozumienie sztuki i stylu na grunt współczesny, nawet jeśli istnieje pewne podobieństwo między antycznym nawykiem ścisłego wiązania piękna i dobra oraz współczesnymi procesami estetyzowania się sfery normatywnej. XX-wieczna estetyka istnienia zdaje się realizować odmienne wzorce estetycznej konstrukcji, które znajdują swoje odbicie w kwestii wyboru indywidualnego sposobu życia; wypukła także, podejmując intuicje Nietzschego, pojęcie zasadniczej zmienności i heteroge-

¹² Ibidem, s. 275.

¹³ R. SHUSTERMAN: *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*. Przeł. A. MITEK. Kraków 2005, s. 35.

¹⁴ R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Przeł. A. CHMIELEWSKI et al. Wrocław 1998, s. 337.

nicności stylu egzystencji¹⁵. W poświęconej tej problematyce książce Richarda Shustermana *Practicing Philosophy* starożytna estetyka, oparta na pojęciu piękna jako jedności-w-wielości, zostaje przeciwstawiona nowoczesnym paradygmatom estetycznym, które na plan pierwszy wysuwają wartości inne niż klasyczna harmonia, charakteryzujące nieorganiczne dzieło sztuki, takie jak nowatorstwo, różnorodność, sprzeczność, ironia czy przypadkowość. Komplikuje to sprawę relacji dzieła i stylu, ale zarazem otwiera możliwość rozumienia stylistycznej „późności” jako czegoś więcej niż tylko ukoronowania estetycznych dokonań. Jeśli estetyczna całość, jaką jest dzieło życia, może być również ustanawiana jako otwarta, niespójna i pełna napięć, to także styl późny jest w stanie świadomie przekreślać perspektywę ciągłości i linearnego rozwoju, w efekcie nie przynosząc, jak pisze Said w analizie późnej opery Benjamina Brittena, żadnego „zbawczego przesłania czy pojednania”¹⁶.

Pozostaje jednak pytanie, do jakiego stopnia to, co artystycznie późne, terminalne w odczuciu odbiorcy *post mortem*, jest intencjonalnym gestem czy decyzją artysty podejmowaną w próbie ukształtowania estetycznego wizerunku własnej twórczości; do jakiego stopnia zatem odchodzenie daje się zaplanować i świadomie rozegrać na planie dzieła¹⁷. Dla Edwarda Saida obok „późności” zarządzanej czy estetycznie kształtowanej (w sensie bliskim greckiej wizji szczęśliwej egzystencji, która do dobrego życia dopisuje równie dobry koniec) jest jeszcze miejsce na „późność” nagłą, do pewnego stopnia przypadkową, przeżyta z trudem, nie do końca konceptualizowaną, pełną sprzeciwu. Taką, jaka być może stała się udziałem samego autora *On Late Style*, niezdolnego, wedle słów recenzenta książki, do myślenia w kategoriach definitywnego końca własnego życiowego projektu:

[Said] *chciał dokończyć [pisanie], ale czekał na czas, który być może nigdy nie miał nadejść. Czas na tę książkę o niewczesności wciąż miał się znaleźć, ale zawsze*

15 Więcej na ten temat zob. A. MITEK-DZIEMBA: *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia. Nietzsche, Wilde, Shusterman*. Katowice 2011, s. 248 i nast.

16 E.W. SAID: *On Late Style...*, s. 160.

17 To pytanie związane jest z rozróżnieniem życia jako elementu dzieła artystycznego i egzystencji filozoficznej, która ma wymiar etyczno-estetyczny, opisywanej przez Richarda Shustermana. W centrum tej drugiej znajduje się śmierć jako ostateczny moment tworzenia zapadającego w pamięć wzorca życia filozofa (w rzeczy samej, filozofia często postrzegala siebie jako aktywność przygotowującą na spotkanie ze śmiercią). Wydaje się, że życiowe dzieło artysty ma nieco inny wymiar, choć do filozoficznej sztuki życia zbliża je chęć pozostawienia po sobie trwałego pomnika pamięci estetycznych dokonań. Więcej nt. śmierci jako ważkiego momentu dla estetyki istnienia w koncepcjach współczesnych filozofów zob. R. SHUSTERMAN: *Praktyka filozofii...*, s. 57 i nast.

było to w jego przekonaniu „jeszcze nie teraz” [„not quite yet”]. Dokończenie dzieła przypominałoby bowiem napisanie ostatnich stron życia, zamknięcie długiego rozdziału na temat tworzenia własnej jaźni [...] ¹⁸.

Zdaniem Saida, owa nagła „późność”, owocująca szczególnymi cechami stylu, takimi jak ekscentryczność, epizodyczność, brak logicznego przebiegu i jasnego zamknięcia, może wynikać z zachwiania zasadniczo zdrowego odniesienia do czasu wskutek nieoczekiwanego zwrotu w jednostkowej biografii (nagła choroba) lub też z rosnącego w miarę upływu życia poczucia wyobcowania i niezrozumienia pośród współczesnych, posłusznych autorytetowi epoki i konwencji (tę alienację określa autor wymownie, nie bez myśli o własnej biografii, „formą wygnania”) ¹⁹. Bycie w niezgodzie ze swoim czasem, anachronia, niewczesność, którą przypisuje zarówno wielkim artystom, jak i filozofom (Adorno i Nietzsche), może, oznaczać z jednej strony, wyjątkową dalekowzroczność dzieła, antycypację przyszłych stadiów rozwoju estetycznego i społecznego, z drugiej zaś – odkrywanie wymiarów czasu zapomnianego, utraconego, wraz z właściwą mu estetyką:

Arcydzieła ostatniej dekady życia Beethovena są późne w tej mierze, w jakiej pozostają poza swoim własnym czasem, wyprzedzając go w kategoriach śmiałej i zdumiewającej nowości, ale też dając się przezeń wyprzedzić, gdy opisują powrót czy też przywrócenie obszarów zapomnianych, pozostawionych w tyle przez nieuchronny postęp historii ²⁰.

Te dwie paradoksalne cechy niewczesności, bycie zarazem wcześniejsze i późniejsze niż epoka, do której jest się chronologicznie przypisanym, a także działanie przeciwko czasowi teraźniejszemu, jego normie i konwencji (*against the grain* w podtytule książki Saida ²¹) zdają się właśnie opisywać estetyczne dokonanie Davida Herberta Lawrence’a (1885–1930), w szczególności zaś jego twórczość, zarówno prozatorską, jak i poetycką oraz eseistyczną, ostatnich kilku lat przedwcześnie zakończonego życia.

¹⁸ M. WOOD: *Introduction*. W: E.W. SAID: *On Late Style...*, s. xvii.

¹⁹ Ibidem, s. 6, 8.

²⁰ Ibidem, s. 135.

²¹ Zob. też fragment rozważań Saida na temat estetyki Adorna: „W stylu późnym jest zatem obecne wewnętrzne napięcie, które przekreśla wszelką łączność ze zwykłym, mieszczańskim procesem starzenia i wskazuje na rosnące poczucie alienacji, wygnania i anachroniczności, które ów styl wyraża i, co ważniejsze, którym się posługuje dla swego formalnego podtrzymania”. Ibidem, s. 17.

* * *

Wiele szczegółów tej twórczej egzystencji, nie tylko śmierć na gruźlicę w wieku lat czterdziestu pięciu, może sugerować przystawanie dzieła Lawrence'a do modelu nagłej „późności” opisanego przez Saida. Choć pisarz zdawał sobie sprawę z postępów choroby i zbliżającego się końca, nie tylko zgadzając się w 1928 roku na wydanie swoich wierszy zebranych, ale też przystępując w tym czasie do pisania esejów o charakterze autobiograficznym, trudno byłoby dopatrzeć się w jego przypadku pogodzenia z upływającym zbyt szybko czasem i czegoś, co nazwać by można próbą wypracowania dystynktywnego stylu poetyckiego odchodzenia. Z pewnością jednak w późnym okresie twórczości trwa wytężona praca nad wykuwaniem estetycznej tożsamości tego powieściopisarza, poety i malarza w jednej osobie; praca, która w oczywisty sposób wikła go w zacieklej spór ze współczesnością. Zewnętrznymi oznakami tego konfliktu są działania cenzury, wymierzone w bezpruderyjny, łamiący ówczesne tabu obraz cielesności i seksualności w książkach oraz obrazach Lawrence'a (w 1929 roku trzynaście spośród jego prac wystawionych w Galerii Warren Street w Londynie zostaje skonfiskowanych przez policję pod zarzutem obrazy publicznej moralności; zaś wiele powieści, jak na przykład słynny *Kochanek Lady Chatterley*, musi się ukazać w mocno okrojonej formie). Wewnętrzne sygnały niewczesności leżą zarówno po stronie nowatorskiej tematyki (nieortodoksyjna teologia, wizja świata przyrody pozbawiona antropocentrycznych uprzedzeń, obrazoburcza satyra społeczna), jak i formy (nie tylko doprowadzone do perfekcji użycie wiersza wolnego, ale też próby i eksperymenty pisarskie z zastosowaniem filozoficznego fragmentu i aforyzmu). Walka z konwencją na wszystkich możliwych frontach jest jednak znakiem rozpoznawczym całej twórczości Lawrence'a, jedynie radykalizując się w jego ostatnich latach. Co zatem stanowi szczególne znamię estetycznej „anachronii” pisarza, decydujące o jego egzemplaryczności dla rozważań nad stylem późnym?

Wydaje się, że w biografii twórczej Lawrence'a można wytropić ślady rozwijającej się świadomości własnego zapóźnienia i to w podwójnym sensie. Pierwsze poczucie „późności” można by nazwać generacyjnym – a wynika ono z prostego faktu przetrwania dziejowego kataklizmu, jakim była pierwsza wojna światowa. Wielu spośród poetyckich konkurentów autora *Birds, Beasts and Flowers*, twórców przedwojennej poezji angielskiej, tzw. georgiańskiej, dosyć konwencjonalnej formalnie i celującej w sielskich opisach natury, padło ofiarą zawieruchy wojennej. Lawrence wyszedł z niej bez większego uszczerbku (mimo ciągłych podejrzeń o szpiegostwo na rzecz Niemiec), za to z dojmującym poczuciem wstrętu i wyobcowania wobec ideologicznych dążeń i konfliktów zachodnich

społeczeństw, które przyniosły destrukcję starego świata: „Nienawidzę ludzkości tak bardzo, że potrafię myśleć przyjaźnie tylko o umarłych”, pisał w 1916 roku w jednym z listów²². Z tym większym zapałem podjął się tworzenia utworów, które pomijając powojenne zgliszczu cywilizacji, kierują wzrok w stronę pozaludzkich, tętniących energią form życia, drapieżnych i radykalnie obcych ludzkiemu światu. Pogłębienie refleksji poetyckiej nad tą tematyką przyniesie ostatecznie, w późnym okresie twórczości Lawrence’a, bezprecedensowe obrazy natury i zwierzęcości, akcentujące pojęcie ontologicznej inności, jak również ideę międzygatunkowej wspólnoty bycia. Wszystko to jest osadzone w ramach radykalnie nieortodoksyjnej filozofii i teologii, która dopiero dziś, na fali krytycznej rewizji antropocentryzmu, znajduje swoich odbiorców. Co więcej, czas powojenny to także okres powolnej ewolucji formalnej poety, odrzucającego tradycyjną wersyfikację na rzecz whitmanowskiego wiersza wolnego, rozumianego jako narzędzie spontaniczności, swobody i przekroczenia wszelkich barier, zwłaszcza narzuconych przez społeczne konwencje.

Źródło drugiej formy „późności” w twórczości Lawrence’a ma charakter czysto indywidualny, biograficzny; jest nim rozwijająca się w okresie powojennym śmiertelna choroba, przyczyniająca się do poczucia zagrożenia życia, które towarzyszyło pisarzowi w jego ostatnich latach. Redaktorzy pośmiertnie opublikowanych rękopisów jako przejmujące świadectwo tego stanu rzeczy przywołują fakt, że kartki notatników Lawrence’a były pokryte plamkami krwi, tak jakby każdemu napisanemu zdaniu towarzyszył urywany oddech i atak kaszlu²³. Bogactwo krótkich form i aforystyczno-fragmentaryczny charakter ostatnich wierszy stanowią pokusę, by dopatrywać się fizjologicznych przyczyn dla wyborów poety. Jednakże bezpośrednie wiązanie cech późnego stylu z następującą po nich definitywną cezurą śmierci wydaje się mało uprawnione; ostatnie utwory, nawet jeśli zdradzają dystynktywne cechy odróżniające je od dzieł wcześniejszych, nie pozwalają się odczytać jako zamierzona koda, konkluzja estetycznej całości, podsumowanie procesu twórczego. Współcześni znawcy poezji Lawrence’a są zdania, że doszukiwanie się takiej woli zamknięcia (inaczej niż w przypadku filozoficznej estetyki istnienia, obejmującej antycypację doświadczenia śmierci) mogłoby zafałszowywać obraz dzieła i wpływać na jego interpretację. Jak pisze Bethan Jones w książce poświęconej przedśmiertnym utworom poety:

22 Cyt. za: S.M. GILBERT: *Acts of Attention. The Poems of D.H. Lawrence*. Carbondale–Edwardsville 1990, s. 121.

23 Ch. POLNITZ: *Cough Prints and Other Intimacies. Considerations in Editing Lawrence’s Later Verse*. W: *Editing D.H. Lawrence. New Versions of a Modern Author*. Red. Ch.L. Ross, D. JACKSON. Ann Arbor 1995, s. 155.

Być może bardziej stosownie byłoby rozpatrywać późność w kategoriach postrzępionych końców [„ragged ends”], pokrzyżowanych planów i niezłomnej determinacji, by kontynuować pracę i tworzyć wbrew wszelkim przeciwnościom²⁴.

Ostatnie lata Lawrence’a to bowiem okres wzmożonej pracy, wyjątkowej kreatywności i siły wyobraźni, rosnącej jakby odwrotnie proporcjonalnie do rozmiarów fizycznej niemocy; jeśli już, to poczucie schyłku czy funkcjonowania w cieniu śmierci daje się tu wytropić w atmosferze szczególnego pośpiechu i niezgody albo wręcz buntu wobec losu, która oznacza chęć walki do końca²⁵.

Abstrahując zatem od dość przypadkowego, choć spodziewanego momentu śmierci²⁶, późne utwory Lawrence’a, nie tylko poezja, ale także proza, krytyka literacka i dzienniki podróżnicze, dają się wpisać w perspektywę „późności” rozumianej za Saidem jako szczególna niewczesność, niepokodzenie z własnym czasem, rzutowanie wprzód i wstecz w stosunku do swojej epoki. Spór z konwencją, w sensie literackim i filozoficznym, jest tu czymś zgoła oczywistym; wyraża się w obrazoburczym tonie, wszechogarniającej krytyce oraz odrzuceniu wszelkiej formy poetyckiej stałości na rzecz „życiodajnej” zmienności i prowizoryczności, która pragnie po heraklitejsku zachować elementy sprzeczne. Tak pokrótce można scharakteryzować późne utwory, pogrupowane pośmiertnie w zbiory: *Pansies*, *Nettles* i *Last Poems*. Nowatorska jest tu niewątpliwie nie tylko forma, będąca przedmiotem eksperymentów Lawrence’a, ale też znana z radykalizmu treść: są to myślowe próby (modelowane na Pascalowskich *Pensées*), testujące granice zachodniej kultury z właściwą jej metafizyką i epistemologią. Wyprzedzając swoją epokę, pozostaje jednak pisarz zarazem w tyle za nowoczesnością, powracając do doświadczeń wcześniejszych w sensie dziejowym i autobiograficznym. Późne lata oznaczają bowiem częste powroty do młodzieńczych źródeł inspiracji, wspomnień dzieciństwa, a wreszcie do mitologizowanej, przedchrześcijańskiej przeszłości (religii w fazie animistycznej, która dla Lawrence’a jest wzorem ekoteologicznego myślenia i którą także projektuje na czas przyszły). Styl późny spina więc mocną klamrą wizjonerską, wręcz mistyczną, koncepcję przyszłości z nostalgią za tym, co dawne, zagubione, utracone wskutek nieubłaganego upływu czasu. Każdorazowo jest to radykalna, niemal mesjańska alternatywa

24 B. JONES: *The Last Poems of D.H. Lawrence. Shaping a Late Style*. Farnham–Burlington 2010, s. viii.

25 Ibidem, s. 9.

26 Biografowie poety piszą o jego przyzwyczajeniu do ciągłych nawrotów śmiertelnej choroby i balansowania na granicy śmierci, a także o niemal cudownych epizodach wyleczenia, które Lawrence traktował w kategoriach doczesnego zmartwychwstania. Na ten temat zob. T.R. WRIGHT: *D.H. Lawrence and the Bible*. Cambridge – New York 2000, s. 215.

dla miękkiej, kulturowo wyczerpanej terażniejszości; zaś owo rosnące poczucie odosobnienia, wygnania z „teraz” i poróżnienia z czasem stanowi nie tylko treść stylistycznej „późności”, ale także, jak powtarza Said za Adornem, formalną zasadę jej istnienia.

Najpóźniejsze z napisanych przez Lawrence’a wierszy, opatrzone przez wydawcę symbolicznym tytułem *Last Poems*, zdają się potwierdzać tę tezę. W ich przypadku pokusa, by dopatrywać się sygnałów antycypacji końca i głęboko odczuwanej potrzeby ukoronowania estetyczno-egzystencjalnego dzieła, wydaje się najsilniejsza. Utwory te, traktujące w większości o sprawach ostatecznych – stworzeniu i unicestwieniu, narodzinach i śmierci, zamieraniu i powracaniu życia czy wymiarach pośmiertnej egzystencji – dają nierzadko asumpt do odczytań akcentujących transcendentny charakter wypowiedzi, co miałyby potwierdzać właściwą, uporządkowaną, „zdrową” relację poetyckiego dokonania do upływu czasu. Wedle tego domniemania, udziałem Lawrence’a stała się „późność” nie tyle niewczesna, ile zgodna z subiektywnym poczuciem przemijania, harmonijna, dojrzała, pozwalająca twórcy na głęboki spokój, nastrój spełnienia i pogodzenia z losem, a wreszcie rezerwująca czas na odpowiednie podsumowanie i domknięcie dzieła, jak pisze Said w odniesieniu do późnej twórczości Shakespeare’a²⁷.

Bardziej uważna lektura utworów wydobytych z ostatnich notatników poety musi jednak prowadzić do odrzucenia tej zbyt pośpiesznie przyjętej hipotezy. To prawda, że Lawrence, sięgając po wątki odchodzenia i umierania, a następnie umieszczając je w kunsztownej oprawie filozoficznej i mitologicznej, czyni to zapewne w poczuciu nieubłaganej krótkości czasu swojego życia. W rzeczy samej, czym innym mogą być późne wiersze o śmierci, w rodzaju cytowanego na początku *The Ship of Death*, niż intymnym sposobem radzenia sobie z bolesną wizją własnego schyłku²⁸? Trudno jednak wytropić w nich zamiar ostatecznej konkluzji czy wolę przekazania „testamentu”: rzeczywisty jest tu raczej brak zamknięcia, prowizoryczność, niezdecydowanie i niestabilność, a zatem trwająca wciąż próba wypracowania pewnego stanowiska. Powtarzając diagnozę Adorna w odczytaniu Saida, w tego rodzaju stylu późnym nie ma mowy o „jakiegokolwiek jedności czy transcendencji” („There is no unity or transcendence”)²⁹. Do późnego dzieła Lawrence’a należy zatem ciągle otwarcie i poszukiwanie, nie tyle estetycz-

27 Zob. E.W. SAID: *On Late Style...*, s. 6.

28 Píše na ten temat trafnie Bethan Jones, dokonując rozgraniczenia pomiędzy tą poezją i eseistyką Lawrence’a, które były przeznaczone do publikacji, a jego prywatnymi zapiskami w notatnikach, które dostarczyły materiału dla pośmiertnie wydanych tomów. W przypadku tych drugich, trudno uznać proces tworzenia za zamknięty; wyraźnie stanowią one *work in progress*. Zob. B. JONES: *The Last Poems of D.H. Lawrence...*, s. 18.

29 E.W. SAID: *On Late Style...*, s. 13.

nej kody i doskonałości, ile niewczesnych form i treści, które pozwolą rzucić wyzwanie zastanym pojęciom tworzenia, boskości, religii, życia i śmierci.

Bardzo dobrze ilustruje to widoczne w wielu utworach, w tym także w *Statku śmierci*, myślenie o końcu jako o nowym początku, o śmierci jako etapie przejścia, radykalnego unicestwienia i transformacji, który toruje drogę nowej, odmiennej i dziwnej rzeczywistości zmartwychwstania³⁰. Wydawać by się mogło, że nie ma lepszego potwierdzenia dla obecności w poetyckim dziele ostatecznego, metafizycznego przesłania niż ta ewidentnie chrześcijańska wiara w dalszy ciąg ludzkiej egzystencji. Jednak w wydaniu Lawrence'owskim nie jest to myśl o jakiegokolwiek odgórnym interwencji, lecz o zupełnie przyziemnej, doczesnej przemianie – takiej, która umożliwi rozpoczęcie wszystkiego od początku, napływ świeżych sił i energii, skierowanie ponownie rozbudzonej witalności na nowe tory. W kontekście biograficznym to niezwykle zainteresowanie ideą duchowo-cieleśnej odnowy, wyrażanej za pomocą religijnego słownika i symboliki: apokalipsy i zmartwychwstania, znajduje odniesienie do fali twórczego entuzjazmu, której poeta tak często dawał wyraz w swoich ostatnich listownych deklaracjach. Otwarty charakter poetyckiego dzieła, jego hybrydyczność i zmienność, a także rzutowanie naprzód i wstecz w czasie, i tym samym zawikłana relacja ze współczesnością, mają być na wyższym planie gestem ostatecznego triumfu nad chorobą i śmiercią. W ostatnich pięciu latach życia Lawrence'a figura powstania z martwych i łącząca się z nią afirmacja witalności to wątek dominujący, tak jakby znamieniem późnego stylu była usilna próba egzorcyzmowania widma odchodzenia i śmiertelnej stagnacji.

Opiewaniu zmartwychwstania, zwłaszcza jako powrotu do istnienia w ciele zintegrowanym na powrót z duchem (a zatem zmartwychwstania pozostawiającego za sobą etap dualistycznego rozdarcia), poświęca pisarz najważniejsze „próby myślowe” tego okresu. W opowiadaniu *The Escaped Cock* (o podtytule *A Story of the Resurrection*) snuje nieortodoksyjną wizję Jezusa, powracającego do cielesnej egzystencji po traumatycznym epizodzie ukrzyżowania, któremu powstanie z martwych daje okazję do wyrzeczenia się nieludzkiej, zbawczej misji oraz do powolnego leczenia ran w procesie budowania właściwej relacji wobec tego, co fizyczne: własnej cielesności i otaczającego świata. Przejmującym tego dowodem staje się skomentowana przez autora gdzie indziej przemiana: przejście od postawy symbolizowanej przez słowa zmartwychwstałego Chrystusa skierowane do Marii Magdaleny w Ewangelii według św. Jana: „Noli me tangere” (Nie

30 Określeniami tymi nawiązuję do obrazowania wspomnianego wiersza *Statek śmierci*, w którego zakończeniu jest mowa o duszy, wstępującej na powrót w ciało, które wylania się na brzegu morza „dziwne i piękne” (to jest odmienione), niczym „porzucona muszla”. D.H. LAWRENCE: *The Ship of Death*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 606.

dotykaj mnie) do ich niemal bluźnierczej, afirmującej fizyczny kontakt parafrazy: „Voli me tangere”³¹. W jednym z wierszy z tomu *Nettles* przeobrażenie to zostało nazwane wprost „zmartwychwstaniem w dotyk”³².

Podobnie w eseistyce tego okresu (na przykład w artykule *The Risen Lord*, skierowanym szczególnie do młodego odbiorcy³³) pojawia się wielokrotnie argumentacja uzasadniająca potrzebę teologicznego przewartościowania: od fiksacji na cierpieniu i śmierci, nieuchronnej w powojennych latach, wierzący w Chrystusa powinni wreszcie przejść do celebrowania rezurekcji, jako tego, co pozwala na nowo odkryć niezdominowane przez umysł ciało, a wraz z nim wagę seksualności, intymnej bliskości i czułości. Zmartwychwstanie jest tu pojęte jako odwrotność pierwotnej winy, która dla Lawrence’a równała się wykształceniu samoświadomości i nawyku myślenia idealistycznego (metafizyka grecka): jako odtworzenie pierwotnej, organicznej więzi ze światem, opartej na zwierzęcej niewinności istnienia. W tym sensie zmartwychwstały Chrystus jest istotnie, jak pisał św. Paweł, „ostatnim Adamem”³⁴, przywracającym duchowo-cieleśną harmonię naruszoną przez upadek. Powrót przez śmierć do życia („dying into a new life”³⁵) to jednak zdarzenie, które, będąc niewspółmierne ze współczesnością, lokowane jest dwojako w sensie temporalnym: jednocześnie odwołuje się do zamierzchłej, idealizowanej przeszłości i wybiega w mesjańsko odmienioną przyszłość, czas apokalipsy i radykalnej odnowy.

31 Komentarz ten pojawia się w drugiej, opracowanej przez Lawrence’a w 1928 roku wersji powieści *Kochanek Lady Chatterley*, w której jedna z postaci wygłasza następujące słowa *à propos* chrześcijańskiego dualizmu duszy i ciała oraz interpretacji idei cielesnego zmartwychwstania: „Mamy za sobą dwa tysiące lat *noli me tangere*. Wyobraź sobie tylko, dla odmiany, *voli me tangere*”. Cyt. za: T.R. WRIGHT: *D. H. Lawrence and the Bible...*, s. 221. Odpowiedni fragment znajduje się w Ewangelii wg św. Jana, 20,17 („*noli me tangere*” to wers z Wulgaty, będący przekładem greckiego „*Mē mou haptou*”, które w polskich tłumaczeniach figuruje jako „Nie zatrzymuj mnie” [Biblia Tysiąclecia] lub „Nie dotykaj się mnie” [Biblia Gdańska], zaś w angielskich jako „Touch me not” [King James Bible] lub „Do not cling to me” [Standard English Version]). Zob. porównanie różnych wersji przekładowych na stronie: <http://biblehub.com/multi/john/20-17.htm> [data dostępu: 28.02.2015].

32 „Przyszłość religii leży w tajemnicy dotyku. / Umysł jest poza dotykiem [„touchless”], podobnie jak duch i wola. / Najpierw przychodzi śmierć, potem czysta samotność, która jest trwała, / a potem zmartwychwstanie w dotyk”. D.H. LAWRENCE: *Future Religion*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 504.

33 Artykuł został opublikowany w czasopiśmie „Everyman”, w serii artykułów dotyczących edukacji religijnej. Podobne treści zawiera niepublikowany esej *Resurrection*, zainspirowany opowiadaniem Tołstoja. Zob. *The Complete Works of D.H. Lawrence*. Wersja elektroniczna. [s.n.] Delphi Classics 2012.

34 Zob. Pierwszy List do Koryntian 15,45.

35 J. WOOD: *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*. London 1999, s. 122.

Na podobnym napięciu pomiędzy archaiczną, idealizowaną przeszłością a radykalnie przeobrażoną przyszłością opiera się konstrukcja ostatniego większego prozatorskiego dzieła Lawrence'a, zatytułowanego *Apokalipsa*. Dokonując analizy treści i symboliki ostatniej, profetycznej księgi Nowego Testamentu, wspomina pisarz o niewczesności jej twórcy, dla którego impulsem objawienia (gr. *apokalýptein* – odsłaniać, ujawniać) obok żarliwej wiary stała się niezgoda z własnym czasem, „pełna pasji i mistyki nienawiść do cywilizacji jego dni”³⁶. Nie sposób jednak nie dopatrzeć się w tej diagnozie „późnego stylu” biblijnego autora śladów własnego zapóźnienia i anachroniczności Lawrence'a, który równie ambiwalentnie odnosił się do industrialnej cywilizacji swoich dni. W Janowej Apokalipsie dostrzegał zaś nie tylko judeochrześcijańską eschatologię w postaci mesjańskiego oczekiwania na dzień sądu, który miał przynieść moment oczyszczenia w ogniu i całkowitej odnowy „oblicza tej ziemi”, ale także ukryte zapożyczenia z kultur archaicznych, ślady dawnej „kosmicznej świadomości”, zakodowane we wspomniałej „pogańskiej” symbolice. Apokalipsa była dlań bowiem tekstem, który trzeba czytać jako intertekstualny dialog konfliktujących z sobą, chrześcijańskich i przedchrześcijańskich tropów i znaczeń³⁷.

To uparte dopisywanie do teologii chrześcijańskiej rozmaitych obocznych i często subwersywnych sensów stanowi znak rozpoznawczy późnej poezji i prozy Lawrence'a, dobrze świadczący o jego kondycji „zapóźnienia”. Nie tylko potwierdza ono ambiwalentny stosunek do teraźniejszości, jej normy i konwencji, sugerując Saidowskie „niepogodzenie z czasem”, ale też odsyła dalekowzrocznie w przyszłość poprzez właściwy sobie sposób interpretacji, który może się przedstawiać jako antycypacja praktyk lekturowych poststrukturalizmu³⁸. Poszukiwanie alternatywy dla wyczerpanej duchowości współczesnej przybiera tu nader często formę *creative misreading*, kreatywnego niedoczytania tradycji chrześcijańskiej i jej autorytatywnego tekstu, w którego celowo rozbitą, fragmentaryczną strukturę zostają wplecione czasem zaskakujące konteksty. Odnosi się to także do mesjańskiej obietnicy triumfu życia nad śmiercią, urzeczywistniającej się dzięki mocy zmartwychwstania.

Jeśli *Apokalipsa* stanowi próbę zdekonstruowania dzieła biblijnej eschatologii poprzez rozbitcie iluzji jego monologiczności i pluralizację źródeł (lokowanych

36 Sformułowanie to pochodzi z recenzji jednej z książek poświęconych Apokalipsie, które przeczytał Lawrence, przygotowując się do napisania własnego dzieła. Zob. D.H. LAWRENCE: *Review of „The Book of Revelation” by Dr John Oman*. W: IDEM: *Selected Critical Writings*. Red. M. HERBERT. Oxford – New York, 1998, s. 159.

37 T.R. WRIGHT: *D.H. Lawrence and the Bible...*, s. 232.

38 Przykładowo, Terry R. Wright uznał biblijne reinterpretacje Lawrence'a za pokrewne lekturze dekonstrukcji. Ibidem, s. 2, 18–19, 251.

w kultach pogańskich, astrologii i filozofii presokratejskiej), to podobna zasada wydaje się rządzić kompozycją dużej części późnych utworów Lawrence'a, zawierających wątki teologiczne. Rozważmy jeszcze dwa takie przykłady. Znalezione w ostatnich notatnikach poety opowiadanie o charakterze autobiograficznym, nieukończone i pozbawione tytułu (stąd robocza nazwa *Autobiographical Fragment* w pośmiertnym wydaniu), łączy w sobie retrospekcję, realistyczny epizod powrotu do krainy dzieciństwa oraz wizjonerski obraz postapokaliptycznej przyszłości, naszkicowany na podstawie mocno idealistycznej wizji wczesnych cywilizacji (głównie kultury etruskiej).

Z całą pewnością, osnowy fabuły dostarcza tu chrześcijańska narracja śmierci, zbawienia, sądu i zmartwychwstania. Narrator opowiadania, zwiedzając kamieniołom, dawne miejsce swoich zabaw, wspomina legendę o skrytych w nim źródłach wiecznej młodości („everlasting wells”), a wędrując po skalnych zakątkach, daje się uwieść spokojnej, nieco narkotycznej atmosferze otoczenia. Nie zwracając uwagi na odgłos obsuwającej się ziemi w pobliżu i zasypiając w przygodnym, lecz przytulnym miejscu, niewielkiej skalnej jaskini, przypominającej wnętrze grobu (a także matczyne łono), odczuwa znów, jak mówi, swoje dawne, dziecięce tęsknoty, w tym potrzebę „przejścia na drugą stronę, do jakiegoś głębszego, bardziej słonecznego i cichszego świata”³⁹. Kiedy się budzi, po chwili, która mogłaby być wiecznością, do jego przytomności dociera powoli, poszczególnymi fragmentami, bolesna i niestabilna rzeczywistość ciała: opis Lawrence'a uwydatnia rozczłonkowanie, nieokreśloność wrażeń, brak panowania nad własnymi ruchami, nade wszystko jednak – nieobecność koordynującej wszystko świadomości, która wyłania się niepewnie na samym końcu. Pobudka w nowym świecie, powstanie ciała do życia nie wiąże się z euforią i zwycięstwem ducha-umysłu, gdyż ten w widoczny sposób nie nadąża za dokonującymi się fizyczno-zmysłowymi procesami. Zmartwychwstanie okazuje się zatem wiktoria mocno dwuznaczną, zaś postapokaliptyczny „nowy ład” jest witany z mieszanymi uczuciami.

Znaczenie ma tu przede wszystkim lokalizacja czasowa: do zmartwychwstania dochodzi po upływie tysiąca lat, a jest to właśnie liczba wymieniana w tradycji w kontekście mesjańskiego panowania poprzedzającego koniec czasów⁴⁰. Co istotne, owa najbardziej wysunięta wprzód przyszłość, czas eschatonu, łączy się z odległą, mitologizowaną przeszłością. Obserwowana przez narratorka nowa rzeczywistość to bowiem spełniona utopia, która zakłada przywrócenie

39 D.H. LAWRENCE: *Autobiographical Fragment*. W: *The Complete Works of D.H. Lawrence...*

40 Pisał na ten temat w książce poświęconej teologii św. Pawła Giorgio Agamben. Zob. G. AGAMBEN: *Czas, który zostaje*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2009, s. 89.

archaicznego porządku wspólnoty żyjącej w estetycznej i etycznej harmonii, w niezwyklej równowadze naturalnego instynktu i kulturowego umysłu, oznaczającej cielesno-duchową pełnię. Opis tej społeczności wyraźnie modelowany jest na (znanych Lawrence'owi lub przez niego wyobrażonych) realiach życia Etrusków, jednego z ludów zasiedlających północną Italię przed kolonizacją rzymską. To właśnie kulturze etruskiej, niejasno rysującej się na horyzoncie dawnych dziejów, przypisuje poeta nawyk myślenia nieantynomicznego, zdolnego do łączenia przeciwstawnych kategorii: ciała i umysłu, człowieka i natury, życia i śmierci. Myślenia, które w zamysle miało przygotować chrześcijański wynalazek zmartwychwstania.

Imaginatywna rekonstrukcja etruskiej wspólnoty wiele zawdzięcza epizodowi z życia Lawrence'a, który miał znaczenie formatywne dla ostatniego okresu jego twórczości – jego wycieczce po włoskich miastach, obejmującej zwiedzanie etruskich pozostałości, w głównej mierze grobowców z przedmiotami kultu i naskalnymi malowidłami. Jej plonem był przede wszystkim dziennik podróży, zatytułowany *Sketches of Etruscan Places*, ale ślady fascynacji poety tą dawną, ginącą w mrokach cywilizacją można odnaleźć w zasadzie w większości późnych utworów. We wspomnianym opowiadaniu autobiograficznym spotkanie z etruską społecznością zostało ukazane przez pryzmat pragnień i marzeń okresu dzieciństwa, które pisarz spędził w prowincjonalnym górniczym miasteczku w środkowej Anglii: potrzeby życia w pięknym, niezniszczonym gospodarstwie przemysłową naturalnym otoczeniu, w harmonii ciała i umysłu, pośród ludzi wyzwolonych z przesądów i hipokryzji, żyjących poza historią jako czasem konfliktów. Jest to w pewnym sensie opis społeczności zbawionych, cieszących się odzyskanym po zmartwychwstaniu rajem: członkowie archaicznej wspólnoty promieniają dziwnym ciepłem i witalnością, porozumiewają się językiem nie słów, lecz odczuć, żyją organiczną egzystencją na podobieństwo kwiatów i owoców, są zdolni do artystycznej ekspresji, która nie jest intencjonalna, lecz pozostaje na poziomie zwierzęcych zachowań i stadnych instynktów (tańczący wspólnie mieszkańcy miasta zostają porównani do idealnie zsynchronizowanej w swoich ruchach grupy zwierząt – ławicy ryb i stada ptaków⁴¹). Ich wyidealizowany wizerunek prowadzi narratora do niekorzystnego dla siebie porównania, przy okazji którego uderzająco zostaje wyartykułowana idea niewczesności:

[Te nagie dziewczęta] były nadobne niczym drobne owoce. To właśnie przywozili mi na myśl: owoce róży rosnące na krzewie. I wszystkich tych ludzi cechował wewnętrzny spokój i prostota, byli oni niczym rośliny, którym przyszło kwitnąć

41 D.H. LAWRENCE: *Autobiographical Fragment...*

i owocować. Pojedynczy człowiek był jak pełny owoc, z jednym ciałem, umysłem i duchem, bez żadnego podziału. Poczulem wówczas rodzaj dziwnej, smutnej zazdrości, gdyż nie miałem w sobie takiej pełni, a zarazem szalone uniesienie, nagle uniósł mnie bowiem niespodziewany przyptyw energii. Miałem wrażenie, jakbym miał wkrótce pograć się w głębinach życia, dotknąć go po raz pierwszy: spóźniony przybysz, a zarazem pierwszy z pionierów [„belated, and yet a pioneer of pioneers”]⁴².

Ziszczone marzenie o powtórnych narodzinach, duchowe odrodzenie, wyjście z grobu i doświadczenie nowego życia jest tu tyle ostatnim epizodem (dokonującym się w obszarze posthistorii, dziejach już zakończonych apokalipsą i zmartwychwstaniem), ile pierwszym, paradoksalnym powrotem do rajskiego początku: Iona matki, o którym mówił ewangeliczny Nikodem⁴³. Narrator opowiadania zasypia w zasklepionym grobie, niechętny terażniejszości, by narodzić się z niejakim trudem na nowo w mesjańsko przemienionej rzeczywistości, która odtwarza błogostan świata sprzed upadku. Nie przypadkiem owa odzyskana pełnia egzystencji, kondycja bycia zbawionym i zmartwychwstałym, która zasypuje podziały między ciałem, umysłem i duchem (*soma, psyche i pneuma* w kategoriach teologii Pawłowej), jest tu symbolizowana przez pełen miąższu, okrągły owoc.

Ten obraz – skonkretyzowany w postaci biblijnego jabłka zerwanego z drzewa poznania – pojawia się również w innych późnych utworach Lawrence’a. W cytowanym na początku *Statku śmierci* stanowi niezbywalny punkt wyjścia: mowa tu nie tylko o jesieni jako porze dojrzewania i odchodzenia, ale także o spadaniu jabłek, które posiniaczone „ranami uderzenia torują sobie drogę”. Obite, otwarte, opadłe na ziemię jabłko daje obraz winy, upadku, zbliżającej się śmierci i okaleczonego, niedomagającego ciała. O-/Upadanie ludzkiego bycia jest esencją jego istotowego zapóźnienia i to w sensie zarówno powszechnym, odnoszącym się do historii wygnania z Edenu, jak i indywidualnym, określanym przez proces starzenia, słabnącą więź z życiem, postępującą dekompozycję. Naznaczona upadkiem, pokiereszowana („bruised”) cieleśna powłoka, jak pisze Lawrence, traci wówczas funkcję ochronnego pancerza: jej ziejące rany, pękające szwy skóry sprawiają, że „przerażona dusza” wygląda na zewnątrz, gdzie chłostana jest niemiłosiernie chłodem nadchodzącej zimy. „Wyciekanie” czy sączenie się („oozing”) przez poszerzające się otwory ciała staje się dla duszy koniecznością, to przejście i transformacja – „długa i bolesna śmierć [...] leży pomiędzy starym i nowym »ja«”⁴⁴. Śmierć jest stopniowa („piecemeal the body dies”),

42 Ibidem.

43 Zob. Ewangelia wg św. Jana 3,4.

44 D.H. LAWRENCE: *The Ship of Death*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 604.

także w tym sensie, że zakłada postępującą fragmentację, rozczłonkowanie, niejako odwrotność wcześniej opisywanego zmartwychwstania. Oderwanie od drzewa życia to śmiertelna rana, która długo nie chce się zasklepić, nawet jeśli zawiera w sobie zarodek przyszłego stanu. Podobnie narrator opowieści autobiograficznej opisuje siebie w momencie przywrócenia do życia jako jedną wielką ranę („wound”), która doznaje powolnego uzdrowienia w kontakcie z etruską społecznością. Utrata integralności, otwarcie, niepewność i strach w obliczu nieprzeniknionej tajemnicy zatraty „ja” są zatem tym, co określa proces odchodzenia i zanikania.

Ten zmysłowy obraz rozkładu i degeneracji ludzkiej fizyczności, a z nią tożsamości – jabłko jest ideą występnego poznania, skierowanego przeciw Bogu – zostaje uzupełniony w wierszu Lawrence’a o metaforykę akwatywną, o zarówno biblijnym, jak i archaicznym rodowodzie. Śmierć to etap przedarcia się i przelania przez powstałe w ciele szpary ciemnych wód, morza zapomnienia, które zagarnia i unicestwia wszystko, niczym niszczący żywioł potopu. Ta przerażająca wizja, wyartykułowana za pomocą powracających jak mantra powtórzeń oraz paradoksów (głęboka ciemność, która w swojej czerni stale zagęszcza się i ciemnieje), zostaje dopełniona przez podmiotową aktywność przygotowania na umieranie. Jedyną odpowiedzią na nieuchronne naciąganie wrogiego żywiołu i podmywanie przyczółku życia może być to, że zapragnie się samemu śmierci jako pomostu i sposobu przejścia dalej, co metaforycznie przedstawia wola zbudowania i wyposażenia statku „w podróż najdłuższą”. Statek śmierci to kolejny etruski trop w późnej poezji Lawrence’a, dowodzący jego zainteresowania kulturą, która w domniemaniu zdołała oswoić obcość śmierci poprzez jej reintegrację z życiem. W dzienniku poety z podróży po „miejscach etruskich” natrętnie powraca myśl o przywiązaniu do witalności przenikającym każdy aspekt egzystencji tego w niewielkim stopniu poznanego ludu. Grobowce etruskie, tak jak je widzi Lawrence, są wielkimi pomnikami życia, świat umarłych jest bliski i paralelny wobec świata żywych (w obu wystawnie się ucztuje), zaś idea przygotowania do przejścia na drugą stronę poprzez wyposażenie umierającego w prowiant i wszelki ekwipunek udomawia śmierć i odbiera jej paralizującą siłę absolutnej inności⁴⁵. Sama wizja statku śmierci jest wprawdzie zapożyczona z kultury egipskiej, jednak w obrazowaniu wiersza łączy się ona z etruskim przekonaniem o nieprzerwanej żywotnej ciągłości, której nie może zagrozić wszechogarniający żywioł zapomnienia. Niewielki statek płynący w ostatnią podróż, błakający się po ciemnym przestworze, staje się „małą arką”

45 Zob. D.H. LAWRENCE: *Sketches of Etruscan Places*. In: *The Complete Works of D.H. Lawrence...*

arką wiary i przymierza, gwarancją ocalenia i odbudowania tożsamości, choć w obliczu beznadziei i rozpaczny końca („I zniknęło wszystko, nie ma już ciała, / zatopione, przepadło bez reszty. / Ciemność u góry wisi ciężka, tak jak i na dole, / pomiędzy nimi przepadł gdzieś / mały statek”⁴⁶) wydaje się to niemożliwością. Jednak ciemna otchłań wiecznego spoczynku i zapomnienia, która pochłania indywidualne istnienie, znajduje wreszcie swój kres. Śmiertelna bladeść, jasna pozioma smuga na horyzoncie jest zapowiedzią świtu i nowego początku: „Różowa luna, i wszystko rozpoczyna się od nowa”. Arka, w zgodzie z nasuwającymi się poecie skojarzeniami, staje się łonem, kołyską odrodzonego życia⁴⁷.

Choć utwór kończy się feerią radosnych barw poranka, sceną powrotu duszy do domu ciała, które zaznało „odnowy w spokoju i zapomnieniu [śmierci]”, nie jest to jednak powrót łagodny i sielski, gdyż świt zostaje nazwany „okrutnym” („the cruel dawn of coming back to life”). Powstanie z martwych, odzyskanie cielesnego zakotwiczenia przez zmartwychwstałą duszę nie jest, jak przypomina narrator opowiadania Lawrence’a, pokazem cudownej Boskiej interwencji, lecz trudną i stopniową drogą reintegracji rozdzielonych upadkiem wymiarów ludzkiego istnienia: somy i psyche, w ożywiającej obecności ducha. To powrót do utraconej pełni ludzkiego życia, która wyrasta niczym owoc na rajskim drzewie życia jako odbudowana niewinność relacji umysłu i ciała. To wiecznie żywa możliwość regeneracji, także w znaczeniu mocy twórczej, która wydaje się płonąć najsilniejszym płomieniem w przeddzień odejścia. Również i w tej śmiałej interpretacji zmartwychwstania, religijnej i pełnej pasji, a jednak odwołującej się bardziej do immanentnej nieśmiertelności niż jakiegokolwiek pozaświatowej transcendencji, pozostaje Lawrence niewczesny, niepokodzony z chrześcijańską ortodoksją. Ostatecznym przesłaniem jego późnego stylu jest zbliżenie się do śmierci poprzez intensywną celebrowanie zmysłowego życia, jego chaotycznego stawania się, braku zamknięcia i zdolności do generowania nowych, nieoczekiwanych sensów. W ostatnich wierszach tracącego oddech i życie poety powraca nieustannie przekonanie, że „Z najmocniejszego snu jednak można się obudzić, obudzić świeżym. / Czy dobrze spałeś? / Tak, snem Boga! / I oto świat stwarzany jest na nowo”⁴⁸.

46 D.H. LAWRENCE: *The Ship of Death*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 605.

47 Skojarzenie statku-arki z kobiecym łonem i misterium wiecznego odnawiania się życia pojawia się zarówno w *Szkicach etruskich*, jak i roboczej wersji tego samego wiersza Lawrence’a, którą znaleziono w jego notatniku. Na ten temat zob. B. JONES: *The Last Poems of D.H. Lawrence...*, s. 64.

48 D.H. LAWRENCE: *Sleep and Waking*. W: *The Complete Poems of D.H. Lawrence...*, s. 611.

Alina Mitek-Dziemba

Le style tardif au service de l'art de vivre Sur la poésie tardive de David Herbert Lawrence

R É S U M É

La conviction que la notion de style tardif (bien que conceptualisée principalement à l'égard de la création artistique) semble – à cause de sa réflexion sur la maturation, le vieillissement ou d'une relation complexe de la subjectivité avec le temps – être visiblement orientée vers la philosophie de l'existence plus vaste que la seule théorie de l'art constitue le point de départ de l'article. La stylisation peut être traitée comme une notion serviable, soumise au domaine de l'esthétisation existentielle (Richard Shusterman) dont l'existence s'inscrit nettement dans le projet philosophique moderne, bien qu'au sens large, il accompagne la philosophie depuis toujours dans la figure de la vie comme une œuvre d'art. Cela étant, la notion de style tardif dans le domaine de l'esthétique de l'existence est l'objet des réflexions de l'auteure. Ce qui constitue en revanche l'objectif principal de son analyse, c'est la présentation de son exemplification concrète sur la base de l'ouvrage poétique tardif de David Herbert Lawrence : écrivain, qui, d'un côté, trépane prématurément à cause d'une maladie se développant d'une façon sournoise, de l'autre, qui développe son sentiment de la « tardivité » et du retard par rapport aux auteurs lui étant contemporains et décédés durant la Première Guerre mondiale. C'est *On Late Style*, un excellent livre tardif (et inachevé) d'Edward Saïd, qui patronne les réflexions de l'auteure.

Alina Mitek-Dziemba

The Late Style in the Service of the Art of Life On the Late Poetry of David Herbert Lawrence

S U M M A R Y

The point of departure for the following article is the belief that the concept of the late style, which was conceptualised primarily in the context of artistic endeavours, due to its reflection on the nature of maturing, growing old, or the complex relationship between subjectivity and time, appears to share a certain affinity with the philosophy of existence much broader than just the art theory. Stylisation can be thus treated as an ancillary term, subordinate to the domain of existential aestheticisation (Richard Schusterman), whose existence is clearly inscribed into the modern philosophical project, though, in a broader sense, it has been present in philosophy from the very beginning, manifesting itself in the figure of life understood as a work of art. Thus, the author of the article ponders the notion of the late style in the context of the aesthetics of existence, while the primary research goal becomes its concrete exemplification on the basis of one of the later poetic works of D.H. Lawrence—a writer who on the one hand was taken before his time by an insidious illness, and on the other hand developed his sense of “lateness” and belatedness with reference to his contemporaries who died in the First World War. The reflections on the matter are highly influenced by the excellent late (and unfinished) book by Edward Saïd, *On Late Style*.

Marcin Trzęsiok

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH
WYDZIAŁ KOMPOZYCJI, INTERPRETACJI, EDUKACJI I JAZZU

O kończeniu i rozpoczynaniu, czyli co się rodzi, gdy przemija postać świata

W tomie poetyckim *Nieobjęta ziemia* (1985) Czesław Miłosz zanotował:

W fazie pośredniej, po końcu jednej ery i przed początkiem nowej. Taki jaki jestem, z przyzwyczajeniami i wierzeniami nabytymi w dzieciństwie, z niemożnością ich utrzymania, wierny im i niewierny, w sobie sprzeczny, wędrowiec po krainach snów, legend i mitów, nie chciałbym podawać się za kogoś, kto rozumuje jasno¹.

Teza o przesileniu czy nawet zmierzchu kultury zachodniej intensywnie krąży w krwioobiegach naszych refleksji mniej więcej od epoki romantyzmu. Silnymi akcentami, rozłożonymi w rytmie stuletnim, znaczą się zwłaszcza wybitne dzieła filozoficzne: prekursora tego nurtu, Giambattisty Vico, *Nowa nauka* (1725), Georga Wilhelma Friedricha Hegla *Fenomenologia ducha* (1806), Oswalda Spenglera *Zmierzch Zachodu* (1918), Francisa Fukuyamy *Koniec historii* (1989). Do kręgu wyrazieli nastrojów schyłkowych w sztuce przełomu tysiącleci należy późny wnuk Hegla, Arthur Danto, autor książki *Po końcu sztuki* (1996). W dziedzinie muzyki przywołać należy Richarda Taruskina, który w pierwszej dekadzie XXI wieku pisze monumentalną *The Oxford History of Western Music* – w przekonaniu, że robi to w momencie dziejowym, w którym tradycja ta dobiega kresu.

Nie miejsce tu, by porównywać te koncepcje i bronić ich autorów przed paradoksami. Łatwo tu popaść w powierzchowną krytykę, trudniej uchwycić istotę ich poglądów. Fundamentalne zmiany, jakie zachodzą w tym długim już okresie, porównywane są – zwłaszcza przez Spenglera – do czasów późnego antyku.

¹ Cz. MIŁOSZ: *Nieobjęta Ziemia*. Kraków 1988, s. 75.

Wtedy, zanim wykształciła się nowa formacja kulturowa, upłynęło kilka wieków twórczego zamętu. Dzisiejszemu zamętowi daleko jeszcze do krystalizacji, ale pewne jest jedno: od z górą dwóch setek lat wiodąca formacja kultury zachodniej żyje w poczuciu przebywania w świecie płynnym, w którym żadne poznanie nie jest ostateczne. A to oznacza, że nić wiążąca nas z przeszłością została faktycznie zerwana. Wszak dwie główne linie cywilizacji Zachodu – metafizyka grecka i żydowskie objawienie, a także ich synteza w postaci teologii chrześcijańskiej – jedną rzecz miały wspólną: przekonanie o dostępie do prawdy ostatecznej. Kiedy tego przekonania brakuje, kiedy kwestionuje się nawet sensowność zapytywania o ten rodzaj prawdy, jesteśmy w późnej fazie naszej kultury.

Tyle wstępu. Chciałbym dalej zaproponować bardzo uproszczoną typologię artykulacji tego kryzysu. Szeroko rozpowszechnione są mianowicie dwa typy interpretacji obecnej cezury dziejowej (o typie trzecim – mniej oczywistym, więc trudniejszym do uchwycenia – powiemy coś więcej w konkluzji tych wywodów). Traktuje się ją jako koniec – wówczas pojawia się retoryka starości kultury; lub jako początek, a wtedy do głosu dochodzi retoryka młodości. Retorzy starości lubią rozpoczynać swe zdania od „Już nie...”, retorzy młodości – od „Jeszcze nie...”. W obu typach wyróżnimy dodatkowo podtypy, społeczny i historyczny.

Retoryka starości

STAROŚĆ SPOŁECZNA wynika z rozdźwięku między intuicją istoty życia a światem społecznym, którego poglądy i praktyki nie pozwalają tej intuicji dojść do głosu. Przyjmuje się przy tym, że kiedyś było inaczej – że ów lepszy świat, teraz tylko introwertycznie przeczuwany, był wówczas podstawą normalnych relacji społecznych. Jest to, zwłaszcza w romantyzmie, odczucie powszechne. Znajdziemy je już u Fryderyka Schillera, w jego rozprawach i wierszach, na przykład w odzie *Bogowie Grecji* (*Götter Griechenlands*), zaczynającej się od słów: „Piękny świecie, gdzie jesteś? Powróć / szlachetna epoko rozkwitu natury!”². Muzycznych przykładów jest bez liku, poczynając od pieśni Franciszka Schuberta do cytowanego tekstu Schillera. Można jednak podać dowód innego rodzaju. Oto notka zapisana ręką Schuberta:

O fantazjo, najwyższy klejnocie człowieka, niewyczerpane źródło, z którego czerpali zarówno artyści, jak i uczeni! O, pozostań jeszcze z nami, nawet jeśli już

2 F. SHILLER: *Gedichte*. Stuttgart 1999, s. 192.

*tylko nieliczni cię docenią i uwielbią, by chronić nas przed tak zwanym oświeceniem, tym wstrętnym szkieletem bez krwi i ciała*³.

Jakkolwiek smutno by to brzmiało, starość społeczna nie jest bezwarunkowo tragiczna. Świat ma sens. Tylko ludzie, sami o tym nie wiedząc, skazują siebie i innych na życie jałowe.

STAROŚĆ HISTORYCZNA jest poważniejsza, bo przyczyn wyczerpania źródeł kultury doszukuje się nie na zewnątrz, lecz w wewnętrznej dynamice tej kultury, zatem zawiera elementy deterministyczne czy nawet fatalistyczne. Zwłaszcza u tych, którzy – jak Vico, Hegel czy Spengler – dostrzegają prawa historii, od których nie może być odstępstwa. Takim prawidłem jest już sam ów fakt, że zmysł historyczny uaktywnia się dopiero wtedy, kiedy kultura traci siły żywotne. Mówi o tym sławne zdanie Hegla, że sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu. Przy czym Hegel był jeszcze optymistą, bo diagnozując zmierzch religii i sztuki, myślał zarazem o świecie wyższej od nich filozofii, którą sowa Minerwy symbolizuje (a jego własna myśl ucieleśnia). Starość dziejowa znalazła pomnikowe wcielenie muzyczne w tetralogii Wagnera, kończącej się zagładą świata bogów i ludzi, uwikłanych we wzajemne zależności i w beznadziejną próbę wyniesienia się ponad Naturę, która na ostatnich stronach *Zmierzchu bogów* okazuje się silniejsza. Odnawia swój odwieczny cykl tworzenia nowego na zgliszczach starego. Starość dziejowa wiodła żywot intensywniejszy niż starość społeczna. Wszelkie uzasadnienia przełomu modernistycznego odwołujące się do wewnątrzmaterialowych tendencji rozwojowych – przykładem Theodor W. Adorno – należą do tej właśnie kategorii. Tu też można umieścić Adriana Leverkühna, bohatera powieści *Doktor Faustus* Tomasza Manna. W świecie tej książki jest on kompozytorem zamykającym tragiczną puentą dzieje wielkiej muzyki Zachodu.

Retoryka młodości

MŁODOŚĆ SPOŁECZNA. Chodzi tu o symetryczną odwrotność społecznej starości. Zamiast biernie od ludzi stronić, by samotnie szukać świata duchowego, młodość społeczna chce ludzi zmienić, a nawet w anioły przerobić. Jest to idea romantyczna, ale o genealogii oświeceniowej. Przykład: młody Adam Mickiewicz w poemacie *Kartofla* przedstawił dyskusję, jaka odbyła się w niebiosach przed

³ Cyt. za: M. BECK: *Von Beethoven bis Mahler*. Reinbeck bei Hamburg 2000, s. 130. Tłumaczenie własne.

wyprawą Kolumba. O losach tego rejsu zaważył argument archanioła Rafała, który ujawnił misję cywilizacyjną Stanów Zjednoczonych:

*Mnisze więzy, despotów złamią się postrachy,
Złoty Kapitol wolne utkwi w niebie dachy,
Przed nim naród zdumionych ziemian na twarz padnie,
A Lud-Król berłem równym uległych zawładnie,
Do stóp swoich tyrany staroświeckie pognie
I z wolnej skry w Europie nowe wzniesi ognie⁴.*

Przykładów muzycznych jest co niemiara, począwszy od *Czarodziejskiego fletu* Mozarta i arcydzieł Beethovena, z *Fideliem*, III i IX *Symfonią* na czele. Jeśli chodzi o późniejszy żywot tej postawy, wspomnijmy chociaż Aleksandra Skriabina jako nowego Prometeusza, Arnolda Schönberga jako nowego Mojżesza czy Karlheinz Stockhausena jako nowego archanioła Michała. Przy okazji można zauważyć, że wymiary polityczne z biegiem czasu ustępują celom religijnym (lub może parareligijnym – rozróżnienie warto zachować, choć nie zawsze wiadomo, jak je stosować). Zapał młodości społecznej dogorywał długo i wygasł dopiero wraz z upadkiem komunizmu; a także upadkiem idei postępu.

MŁODOŚĆ (A)HISTORYCZNA. Jest ona poważniejsza, bo lepiej uzasadniona od tej społeczno-rewolucyjnej. Wiąże się z przekonaniem, że dopiero po załamaniu się dawnych porządków i po upadku fałszywego myślenia historycznego, mamy szansę odnaleźć istotę rzeczy. Za taki wgląd jesteśmy gotowi płacić słońną cenę – słońną wedle dawnych cenników – skoro tak łatwo godzimy się nawet na to, że owa istota rzeczy jest nieokreślona i jawi się jako po prostu spontaniczna, bezistotowa siła twórcza: chaos, energia, ruch, duch. Czy to irracjonalne? Niby tak, ale nie sądzmy zbyt pochopnie, bo – jak orzekł Hans Arp – to właśnie „rozum odciął człowieka od natury”⁵. Przyjąć przy tym należy, że natura jest silniejsza od rozumu, gdyż jest wobec niego pierwotna. Takie jest w każdym razie przekonanie większości modernistów, a wcześniej – romantyków. Intuicje te zogniskowały się wyraziście w pismach Fryderyka Nietzschego. Tego też dotyczy esej Feruccia Busoniego *Zarys nowej estetyki muzycznej* (1907) – tekst epokowy, futurologiczny (z lekkim nalotem XIX-wiecznego historyzmu). Busoni uważa, że czas najwyższy, by muzyka uwolniła się z racjonalnego łoża prokrustowego, w którym się męczy od stuleci – znosząc narzucone jej programy albo schematyczne rygory formalne i materiałowe. Muzyka dopiero teraz odkrywa swą istotę, która jest niematerialna,

4 A. MICKIEWICZ: *Dzieła poetyckie*. T.1: *Wiersze*. Oprac. Cz. ZAGÓRSKI. Warszawa 1981, w. 323–328.

5 Cyt. za: H. KIEREŚ: *Spór o sztukę*. Lublin 1996, s. 71.

nieprzewidywalna, poza dobrem i złem, poza wszelkimi podziałami. W swych fantazjach poszedł jeszcze dalej, twierdząc, że muzyka zbliża nas do królestwa nirwany⁶. Młodość (a)historyczną znajdziemy potem u wszystkich, którzy uchylają lub całkiem porzucają rygory kontroli nad dźwiękiem i formą. Zamiast idealizować dzieło sztuki, wolą wsłuchać się w naturę – także w naturę samego dźwięku – z nastawieniem mniej czy bardziej panteistycznym. Mają przy tym poczucie przybycia do źródła, odwiecznie się odnawiającego. To, przykładowo, Claude Debussy, Charles Ives, Edgar Varèse, Karol Szymanowski z *Króla Rogera* i *III Symfonii*, kompozytorzy drugiej szkoły wiedeńskiej z okresu atonalności swobodnej, sonoryści (także polscy) czy improwizatorzy. Może i spektraliści, zwłaszcza pod względem formy i narracji. Ekstremalną realizacją tych idei jest muzyka eksperymentalna spod znaku Johna Cage'a.

* * *

Na tym kończy się prezentacja retoryki starości i młodości, społecznej i dziejowej. Były to cztery typy artykulacji kryzysu kultury Zachodu. Ale zanim spróbujemy sformułować jakąś konkluzję, potrzebny jest uzupełniający komentarz. Otóż u przedstawicieli młodości (a)historycznej można wyczuć dążenie do tego, co kryje się poza czasem linearnym, z którego się z takim trudem i taką ulgą wyzwalają. Czytając Busoniego, Varèse'a czy nawet Cage'a, odnoszę wrażenie, że ostatnim reliktem czasu ukierunkowanego jest u nich owo zbliżanie się ku sferze jakby bezczasowej, na czas obojętnej. Ten proces – przejście od czasowości do bezczasowości – bywa też przedstawiany muzycznie, na przykład w późnych dziełach Gustawa Mahlera, w których ruch zamienia się w kontemplację. Tak jest skomponowana *Symfonia psalmów* Igora Strawieńskiego. Tak odbieram narrację wielu utworów Eugeniusza Knapika, które w jakimś momencie przekraczają granicę stawania się, by stopniowo zanurzyć się w sferę czystego trwania. Nazwane to zostało precyzyjnie w wagnerowskim *Parsifalu*. Tuż przed ceremonialnym podniesieniem Graala Gurnemanz mówi: „Tu czas w przestrzeń się przemienia”. Słyszymy wówczas *ostinato*. Te repetycje oznaczają przejście od czasu płynącego (*nunc fluens*) do wiecznego teraz (*nunc stans*). Z perspektywy tego teraz, czas staje się okręgiem. Okrąg ten, jak lej, obraca się cyklicznie wokół punktu centralnego, który leży poza czasem. Punkt ten wchłania sferę materialno-czasoprzestrzenną. Tam wszelki ruch zanika.

6 Zob. F. BUSONI: *Zarys nowej estetyki muzyki*. Przeł. E.G. *De Musica*. T. 1–3. Poznań 2006 (zbiór artykułów opublikowanych w latach 2000–2001 w czasopiśmie internetowym „De Musica”), s. 15–36.

Retoryka dynamicznej statyczności

To są oczywiście tylko poetyckie obrazy. Lecz dzięki tym metaforom dochodzimy do trzeciej odsłony. Po retoryce starości i młodości – retoryka statyczności. Czerpie ona wiele z intuicji opisanych wcześniej. Nie rządzi nią jednak ani „już nie”, ani „jeszcze nie”, tylko – „tu i teraz”; albo mocniej: „zawsze tu i teraz”. Choć to główny temat tego artykułu, o tym będzie najmniej. Co tu można powiedzieć? Można odwołać się do tekstów rozproszonych w kulturach całej planety, także na Zachodzie – u Greków, Żydów i chrześcijan – które mówią o tym wymiarze przekraczającym czas i przestrzeń. Zostały one po wielokroć zebrane i skomentowane. Dodać do tego nic bym nie potrafił. I nawet nie miałbym prawa tego robić. Bo to już ani filozofia, ani estetyka. Mówić mają prawo ci tylko, którzy we własnym doświadczeniu tę rzeczywistość poznali.

Artyści XIX i XX wieku przekonywali nas wiele razy, że także sztuka jest drogą takiego poznania. Mnie to nie przekonuje w najmniejszym nawet stopniu. Ale sztuka, choć tak daleko nie sięga, ma przecież swoją wartość – o wiele skromniejszą, ale wartość: sugeruje, uwrażliwia, inspiruje. Pozostaje mi zatem zauważyć, że w muzyce poromantycznej pojawił się nowy typ formy, którą można nazwać formą statycznie fluktuującą. Jest ona pełna ruchu i życia, ale ruch ten nie jest ukierunkowany ku żadnemu uchwytnemu celowi. Utwory tego typu na ogół nie mają wyraźnego początku ani końca. Nie wyrażają emocji, choć ożywiają umysł. Nie tworzą narracji, choć można śledzić ich rozwój. Człowiek jest częścią tego ruchu, ale niewyróżnioną. Możemy się do tego ruchu dostroić, ale sam ów ruch nie ogarnia nas impulsywnie. Jeśli się mu poddamy, zabierze nas ze sobą. Jeśli nie, będzie nam obojętny.

Genezy takich form można doszukiwać się – daleko i metaforycznie – już w romantyzmie, na przykład w epizodach późnego Beethovena, Schuberta, Liszta czy Mahlera. Jest ich zdecydowanie więcej w modernizmie – modelowym przykładem i właściwą inicjacją takiej formy są *Farben z Pięciu utworów na orkiestrę* op. 16 Schönberga; poza tym wymienić trzeba przynajmniej Debussy'ego i późnego Skriabina. Obecność takich form jeszcze silniej zaznacza się w drugiej połowie XX wieku – w sonoryzmie, u Scelsiego, w muzyce wybitnych kompozytorów japońskich, w spektralizmie; odmiany i dalekie mutacje tej formy znajdziemy też u Oliviera Messiaena, w wielu partyturach *minimal music* czy w nurcie tzw. nowej duchowości.

W formie tej potwierdza się diagnoza Ernsta Theodora Amadeusza Hoffmana, który w artykule *Muzyka kościelna dawna i nowa* (1814) utożsamiał tę dawną z polifonią wokalną i „duchem chrześcijaństwa”, nową zaś powiązał z muzyką instrumentalną i „duchem natury”, czyli bezdogmatyczną intuicją nieskończoności,

którą uważał za esencję romantyzmu⁷. W formie tej spełnia się także prorocstwo bystrego obserwatora nowego porządku społecznego, Alexis de Tocqueville'a. W książce *O demokracji w Ameryce*, wydanej w latach 1835 i 1840, pisał on:

Spośród różnych systemów, za pomocą których filozofia stara się wyjaśnić wszechświat, panteizm jest według mnie jednym z tych, które są najbardziej zdolne uwieść umysł ludzki w erze demokratycznej.

Różnica między Tocquevillem a artystami bliższymi nam w czasie polega na tym, że artyści owi nie zgodziliby się z konkluzją jego wywodu, która przybrała postać następującego apelu:

To właśnie przeciw panteizmowi powinni jednoczyć się i walczyć wszyscy ludzie żywiący ideę prawdziwej wielkości człowieka⁸.

Forma statycznie fluktuująca z pewnością nie leży już w polu nowożytnego humanizmu. Czy to degradacja człowieka? I tak, i nie. Zaryzykowałbym twierdzenie, że kiedy przemija postać dawnego świata, rodzi się właśnie to: poczucie, że kosmos jest żywą istotą, a my jego organiczną i współczynną częścią. W muzyce jawi się to poczucie pod postacią owej formy wibrującej, pulsującej, nieustannie gasnącej i na powrót się odnawiającej.

Epilog

Jeszcze dodatek futurologiczny. Śledząc nieco rozwój nauki, a zwłaszcza problemy ze zrozumieniem fenomenu świadomości w ramach rozpowszechnionego dziś paradygmatu, mam poczucie, że prędzej czy później ten obraz ponadindywidualnych a nawet pozaludzkich (może i kosmicznych) wymiarów świadomości zostanie zaakceptowany. Stoi za nim siła danych empirycznych i słabość dominującej dziś logiki, która wzbrania się przed wchłonięciem zebranego już materiału empirycznego⁹.

⁷ Zob. C. DAHLHAUS: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przeł. A. BUCHNER. Kraków 1988, s. 102–103.

⁸ A. DE TOCQUEVILLE: *O demokracji w Ameryce*. T. 2. Przeł. B. JANICKA, M. KRÓL. Kraków 1996, s. 36.

⁹ Zob. np. E.F. KELLY, E.W. KELLY et al.: *Irreducible Mind. Toward a Psychology for the 21st Century*. Lanham, Maryland 2010; Th. NAGEL: *Mind and Cosmos. Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature is Almost Certainly False*. New York 2012; R. SHELDRAKE: *Nowa biologia. Rezonans morficzny i ukryty porządek*. Przeł. M. FILIPCZUK. Warszawa 2013.

Gdyby to poczucie się potwierdziło, to mielibyśmy ciekawą sytuację, bo okazałoby się, że to ludzie sztuki (i religii) rozpoznali sprawę kluczową, wyprzedzając rozwój nauki. Wtedy wszystkie te dość skompromitowane dziś tezy o poznawczym charakterze sztuki będzie można w jakimś stopniu zrehabilitować. Czy byłby to obraz świata nowy czy stary? Odpowiedź, przynajmniej tu, jest prosta: byłby to obraz nowy, choć zarazem bardzo stary.

Marcin Trzęsiok

Sur l'action de terminer et de commencer,
ou ce qui naît quand le monde passe

R É S U M É

Dans l'article, on a proposé une typologie de la narration de la crise romantico-moderniste de la culture de l'Ouest. L'auteur distingue deux narrations (rhétoriques) fortement consolidées, où cette crise est traitée comme un déclin (crépuscule) ou comme un nouveau commencement (aube). Il ajoute aussi le troisième type, c'est-à-dire la rhétorique du statisme dynamique qui naît à la suite de l'épuisement de l'idée de progrès et de l'histoire orientée dans laquelle sont ancrés deux premiers types. Il caractérise brièvement chacune de ses rhétoriques, il présente aussi leurs manifestations musicales. Dans la conclusion, on démontre le potentiel de la cristallisation du nouveau paradigme philosophique inclus dans les intuitions et dans les prémisses de la rhétorique du statisme dynamique.

Marcin Trzęsiok

On Ending and Beginning, or What Is Born When
the Present Form of the World Passes Away

S U M M A R Y

The article proposes a typology of articulation of the Romantic and modernist crisis of the Western Culture. The author distinguishes two primary narratives (rhetorics), in which the crisis is approached as a decline (twilight) or a new beginning (dawn). He also introduces yet another type—a rhetoric of dynamic stability, which emerges as a result of the exhaustion of the idea of progress and guided history, in which the first two types are deeply rooted. Moreover, the author characterises briefly each of these rhetorics and provides examples of how each of them manifests in music. In the conclusions, the author points to the potential for the emergence of a new philosophical paradigm, contained in the premises of the rhetoric of dynamic stability.

Noty o autorach

mgr Roksana Rał-Niemeczek

Doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Opolskim, uzyskała tytuł magistra na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, po obronie pracy „Ewolucja gatunków literackich w klasycyzmie oświeceniowym”. Ponadto absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień estetycznych, przekształceń genologicznych oraz literatury epok dawnych. Ostatnio opublikowała szkic *Oświeceniowe reinterpretacje antycznego autorytetu*, zamieszczony w pokonferencyjnym zbiorze *Autorytet. Wartość czy fikcja?* (2015), a także artykuły: *Palimpsestowe cykle muzyczne w poezji Jacka Dehnela (na podstawie tomu „Rubryki strat i zysków”)* (w: *Literatura i muzyka w XX i XXI wieku*, 2016) oraz *Rozkosz w kontekście technik deskrypcji kobiecego dekoltu. Rozwiązania wokół dawnej poezji erotycznej* (w: *Rozkosz w kulturze*, 2016). Od kilku lat zajmuje się krytyką literacką, współpracuje z portalem „Salon Literacki”, publikowała teksty w „Gazecie Miechowskiej”, „Redaktorze” oraz na portalu „Interia.pl”.

mgr Sławomir Kaczor

Absolwent historii i archiwistyki na Uniwersytecie Śląskim (2012), obecnie słuchacz studiów podyplomowych tej uczelni na kierunku pedagogika. W głównym kręgu jego zainteresowań znajduje się epoka napoleońska, zwłaszcza w aspekcie kulturowym. Ponadto zajmuje się filozofią (Hegel, Tischner), poezją, a także sztukami wizualnymi, w tym urbanistyką i architekturą, co przejawia się we własnej twórczości oraz projektach (m.in. wystawa „W rytmie mojego miasta. Miasto wyobrażone”, 2015, Bytom, Kraków). Współorganizator i czynny uczestnik konferencji „Rok 1813. Bilans epoki napoleońskiej na Śląsku”. W 2014 roku współorganizator cyklu spotkań „Z Historią na wesoło” oraz wystawy „Koszutka – różne wymiary nowoczesności”. Bierze czynny udział w konferencjach

naukowych organizowanych przez uczelnie wyższe, a także instytucje kulturalne. Jego publikacje pokonferencyjne oscylują wokół zagadnień związanych z epoką napoleońską (specjalizacja), a także filozofii i religioznawstwa.

mgr Stanisław Kosz

Studia w zakresie teorii muzyki ukończył w 1977 roku w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, otrzymując dyplom z wyróżnieniem na podstawie pracy magisterskiej „Technika dźwiękowa Oliviera Messiaena w *Vingt Regards sur L'Enfants Jésus*”, napisanej pod kierunkiem prof. Józefa Świdra. Od 1979 roku pracuje w Akademii Muzycznej w Katowicach, prowadząc zajęcia między innymi z historii i literatury muzycznej oraz analizy muzycznej. Uczestniczył w wielu krajowych sesjach i konferencjach teoretycznych, współpracuje między innymi z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia jako autor komentarzy do programów koncertowych.

prof. dr hab. Jolanta Szulakowska-Kulawik

Pracownik Akademii Muzycznej w Katowicach (z tytułem profesora sztuk muzycznych od 2008 roku). Doktor kulturoznawstwa (Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2015). W latach 1979–2004 związana z Filią Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Stypendystka Rządu Francuskiego w Paryżu, gdzie pracowała pod kierunkiem prof. François Lesure'a. Absolwentka studiów podyplomowych w zakresie europeistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim (2013). Zajmuje się głównie problematyką śląskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku, muzyki francuskiej tego okresu oraz form i analiz muzycznych. Ostatnio zakres swych zainteresowań rozszerzyła do problemów sztuki i kultury europejskiej oraz zjawiska *correspondance des artes*. Autorka dziesięciu książek – w tym: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939* (1994), *Forma sonatowa w XIX wieku* (1999), *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca* (2000), *Polski folklor muzyczny* (2002), *Józef Świder – muzyka, która czekała na postmodernizm* (2008), *Katedry i góry w muzyce* (2010) oraz około stu artykułów naukowych, które ukazały się w periodykach polskich i zagranicznych. Opublikowane rozprawy niejednokrotnie mają charakter pionierski.

dr Wojciech Stępień

Muzykolog, teoretyk muzyki i kompozytor. Uzyskał dyplom z wyróżnieniem w dziedzinie teorii muzyki i kompozycji w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach; jego praca magisterska, na temat muzyki Eu-

geniusza Knapika, zdobyła Grand Prix w XIV Ogólnopolskim Konkursie Prac Magisterskich w Warszawie. Doktorat z muzykologii obronił na Uniwersytecie w Helsinkach pod kierunkiem prof. Eero Tarastiego. Od 2011 roku wykłada w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Aktywny członek Związku Kompozytorów Polskich oraz International Music Signification Project. W 2014 roku był konsultantem wystawy „Niepokój i poszukiwanie. Polscy i norwescy twórcy czasu przełomów” w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina w Warszawie. Opublikował artykuły na temat muzyki fińskiej i norweskiej w pismach takich jak: „Res Facta Nova”, „Studia Musicologica Norvegica”, „Synteesi”, „Teoria Muzyki”. Autor książki *The Sound of Finnish Angels. Musical Signification in Five Instrumental Compositions by Einojuhani Rautavaara* (2011). Redaktor dwujęzycznej monografii *Edvard Grieg and His Times – Edward Grieg i jego czasy* (2016).

dr Ilona Dulisz

Adiunkt w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Doktor sztuk muzycznych w zakresie kompozycji i teorii muzyki, specjalność: teoria muzyki (Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, 2008). Absolwentka muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz germanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia im. Fryderyka Chopina w Poznaniu w klasie śpiewu solowego. Tłumacz przysięgły języka niemieckiego. Zajmuje się twórczością kompozytorską Feliksa Nowowiejskiego, kulturą i historią muzyki Prus Wschodnich oraz wybranymi zagadnieniami muzyki współczesnej.

dr Iwona Świdnicka

Teoretyk muzyki, absolwentka Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Akademii Muzycznej w Gdańsku, University of Minnesota w Stanach Zjednoczonych oraz Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Od 2012 roku adiunkt w Katedrze Teorii Muzyki na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, a od 2015 roku członek Komisji Rewizyjnej Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej. Zajmuje się teorią muzyki, a w szczególności analizą dzieła muzycznego w ujęciu interdyscyplinarnym oraz twórczością kompozytorów XIX-wiecznych i współczesnych. Autorka haseł encyklopedycznych, książek wydanych między innymi przez UMFC w Warszawie, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Katolicki Uniwersytet Lubelski, SGEM w Wiedniu, Narodową Akademię Muzyczną w Mińsku, artykułów w czasopiśmie i wy-

dawnictwach naukowych. W 2007 roku otrzymała nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

dr hab. Bogumiła Mika

Doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, specjalność: muzykologia (Uniwersytet Jagielloński, 2011). Absolwentka Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Wydziału Teorii Muzyki i Kompozycji. Doktor socjologii muzyki (Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1999). Zatrudniona jako adiunkt w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Od 2008 roku prodziekan Wydziału Artystycznego UŚ ds. naukowo-artystycznych. Zainteresowania badawcze skupia na muzyce XX wieku, socjologii muzyki, semiotyce muzycznej. Autorka między innymi książek: *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku* (2000), *Muzyka jako znak – w kontekście analizy paradygmatycznej* (2007), *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje* (2008), a także wielu artykułów, opublikowanych w pracach zbiorowych lub na łamach polskich i zagranicznych czasopism.

dr Dariusz Pestka

Adiunkt w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zainteresowania naukowe: literatura angielska i amerykańska, ze szczególnym uwzględnieniem takich nurtów jak romantyzm, estetyzm, modernizm i postmodernizm; kultura brytyjska i amerykańska, kultura popularna w kontekście postmodernizmu; rozwój muzyki zarówno klasycznej, jak i tzw. popularnej w Anglii i USA. Ważniejsze publikacje: *Oscar Wilde – Between Aestheticism and Anticipation of Modernism* (1999), *The Ultimate Expressiveness in Literature and Other Arts: From the Post-Romantic to the Postmodernist* (2008), *Podążając za nowoczesnością: od piękna do sublimacji* (w: *Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*, red. Lidia Wiśniewska, 2013).

dr Alina Mitek-Dziemba

Adiunkt w Katedrze Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego, absolwentka filologii angielskiej i filozofii w trybie Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Tłumaczka dzieł filozofów nurtu neopragmatystycznego (Richard Shusterman, Richard Rorty), autorka wielu artykułów sytuujących się na pograniczu estetyki filozoficznej i literatury porównawczej. Opublikowała książkę *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia*.

Nietzsche, Wilde, Shusterman (2011). Współredaktorka antologii *Drzewo Poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach* (2012), pierwszego w języku polskim tomu esejów omawiającego tzw. zwrot postsekularny z perspektywy poststrukturalistycznej. Współredagowała także dwujęzyczny zbiór esejów *Więzi wspólnoty. Literatura – religia – komparatystyka / The Ties of Community. Literature, Religion, Comparative Studies* (2013). W swoich badaniach koncentruje się na komparatystyce literackiej, ekokrytyce, studiach ludzko-zwierzęcych, pragmatystycznie pojętej somaestetyce oraz myśli postsekularnej. W ostatnich publikacji podejmuje problemy związane z teologią zwierząt (studia na temat poezji D.H. Lawrence'a).

dr hab. Marcin Trzęsiok

Autor książek *Krzywe zwierciadło proroka. Rzecz o „Księżycowym Pierrocie” Arnolda Schoenberga* (2000), *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (w ramach Serii Humanistycznej Monografii FNP, 2009), *Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w „Królu Edypie” i „Apollu” Igora Strawieńskiego* (2015). Publikował między innymi w czasopismach: „Ruch muzyczny”, „Res Facta Nova”, „Tygodnik Powszechny”, „Zeszyty Literackie”, „Glissando”, „Scontri”. Współpracuje z NOSPR (eseje, prelekcje), Polskim Wydawnictwem Muzycznym (członek Rady Programowej), „Warszawską Jesienią” (prowadząc warsztaty krytyki muzycznej WJ). Członek redakcji „Res Facta Nova”. Laureat Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta oraz nagrody honorowej Związku Kompozytorów Polskich. Zajmuje się humanistycznymi wymiarami muzyki, zwłaszcza jej uwikłaniem w przemiany światopoglądowe epoki poświeceniowej.

Redaktor:
Anna U. Pilśniak

Projekt okładki i stron tytułowych:
Marek J. Piwko {mjp}

Korektor:
Lidia Szumigała

Łamanie:
Alicja Załęcka

Na okładce: fragment obrazu Wassilego Kandinskiego
Murnau z kościołem I (1910)
Copyright © by Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München

Copyright © by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-880-4
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-881-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca:
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 12,6. Ark. wyd. 13,5.
Papier offset. kl. III, 90 g. Cena 20 zł (+VAT)

Druk i oprawa:
EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek